

QUE FAIRE DE CES SOUPIRS ?

LE RÔLE DES ÉMOTIONS DANS LA NÉGOCIATION DES RELATIONS AMOUREUSES DANS L'ANGLETERRE DU PREMIER XVII^e SIÈCLE : DEUX PERSPECTIVES FÉMININES

Paula BARROS
Université Paul-Valéry, Montpellier 3
IRCL (UMR 5186 du CNRS)

Peut-on mourir d'amour ? Rosalind, dans une célèbre réplique d'*As You Like It*, récusé cette possibilité et Frances Howard, la future duchesse de Richmond and Lennox, se rallie à son avis dans une réponse cinglante qu'elle adresse à l'un de ses prétendants, le poète George Rodney, qui a la présomption de lui envoyer un long poème amoureux, alors qu'elle vient tout juste d'épouser Edward Seymour, le comte de Hertford en secondes noces. Comme pour lui prouver qu'elle se trompe, Rodney se tranche la gorge. Amour, tristesse, honte, colère, indignation : l'échange poétique et épistolaire entre la comtesse et son malheureux prétendant constitue un point de départ idéal pour examiner les émotions et leur expression dans le cadre des relations amoureuses et des rapports de séduction dans l'Angleterre du premier XVII^e siècle.

L'âge de la vie que j'ai choisi d'étudier aujourd'hui est celui que les Anglais appellent *courtship*, le moment où les hommes et les femmes se font la cour dans l'idée éventuelle de s'unir, en cas de consentement de toutes les parties intéressées, par les liens du mariage. David Cressy, auteur d'un ouvrage majeur sur les âges de la vie dans l'Angleterre moderne, souligne qu'il s'agissait là d'un processus qui comprenait une série d'étapes communes à l'ensemble de la société : la première approche, parfois par l'intermédiaire d'amis, les rencontres, les échanges de cadeaux, les négociations, les fiançailles, le mariage¹. L'un des points de fixation du débat historiographique des dernières décennies fut la question de savoir si l'amour était ou non un paramètre important dans le choix d'un partenaire. De nos jours, la plupart des historiens s'accordent à réfuter la thèse de Lawrence Stone, qui affirmait que le mariage et la vie familiale, notamment dans les milieux les plus aisés de la société, étaient dépourvus d'amour ou de liens affectifs². Il n'en demeure pas moins que les relations amoureuses étaient gouvernées par un ensemble d'exigences individuelles et collectives parfois contradictoires³.

¹ David Cressy, *Birth, Marriage and Death. Ritual, Religion and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England*, Oxford, OUP, 1997, p. 234.

² Cressy, *Birth, Marriage and Death*, p. 261. Voir Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, New York, Hagerstown, San Francisco & Londres, Harper & Row Publishers, 1977, p. 102-105. Pour un inventaire des historiens ayant critiqué les thèses de Stone, voir Cressy, *Birth, Marriage and Death*, n. 82, p. 538.

³ Cressy, *Birth, Marriage and Death*, p. 235 et 261. Sur l'importance des contraintes sociales dans les couches populaires de la société, voir Diana O'Hara, *Courtship and Constraint. Rethinking the Making of Marriage in Tudor England*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2000.

Examiner ces relations par le filtre des émotions, en prenant en compte l'ensemble de la gamme émotionnelle qui s'exprime dans un contexte donné, permet de dépasser la dichotomie entre choix individuel et contrainte collective. S'intéresser aux émotions et à leur expression verbale ou corporelle permet également de se pencher, comme l'a proposé Linda Pollock dans un autre contexte, sur les modalités de la « négociation⁴ » des relations amoureuses. J'envisagerai ici cette question à partir de deux expériences féminines, deux situations où des femmes sont amenées à répondre ou à réagir aux sollicitations d'un prétendant : Frances Howard, dont il a déjà été question plus haut, et Anne Halkett, auteur d'un récit autobiographique couvrant les années de la guerre civile et de l'interrègne. Confrontées l'une et l'autre à des prétendants adoptant la posture de l'amant mélancolique, elles réagissent de façon fort différente : alors que Frances Howard dit n'accorder aucun crédit aux témoignages d'amour qui lui sont adressés, Anne Halkett semble les prendre au pied de la lettre.

- I -

Frances Howard eut un destin hors du commun. Née en 1578 dans une famille aristocratique, elle fut orpheline dès avant l'âge de quatre ans. N'ayant pas de dot, son principal moyen de se prémunir durablement contre les aléas de la vie était de faire un mariage avantageux. Elle réussit de manière remarquable, puisqu'elle convola tour à tour avec un négociant en vins, un comte et un duc. L'épisode de sa vie qui nous intéresse aujourd'hui se déroule en 1601. Un an et demi plus tôt, en décembre 1599, elle a perdu son premier mari, Henry Prannell. Après une période de deuil d'un an, cette jeune veuve, réputée pour sa beauté et disposant d'une fortune substantielle grâce au legs de son mari, commence à recevoir des prétendants. Parmi eux, Edward Seymour, le comte de Hertford, de quarante ans son aîné, qu'elle choisit d'épouser en mai 1601, suivant les conseils de l'astrologue Simon Forman. Cette union crée le désespoir d'un autre de ses soupirants, le poète George Rodney. Quand le couple se retire dans une demeure que le comte possède dans le Wiltshire, Rodney les suit, et c'est dans une auberge qu'il compose le poème épistolaire qui provoque le courroux de sa bienaimée. Quand elle lui adresse une fin de non-recevoir, également sous forme de poème, il se donne la mort après avoir composé un dernier poème, qui s'apparente à une lettre de suicide⁵. Ces trois textes ont été portés à l'attention du public grâce à l'édition critique qu'en a réalisé Donald W. Foster en 1994⁶.

⁴ Linda A. Pollock, « Anger and the Negotiation of Relationships in Early Modern England », *The Historical Journal* 47:3 (septembre 2004), p. 567-590.

⁵ Ce compte-rendu s'appuie sur la notice biographique rédigée par Donald W. Foster pour l'*Oxford Dictionary of National Biography* (abrégé *ODNB* ci-après) : « Stuart, Frances, duchess of Lennox and Richmond [...] (1578–1639) », *ODNB*, Oxford, Oxford University Press, 2004, notice mise à jour en janvier 2008 et consultée le 14 juin 2012, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/70952>> ; voir aussi Donald W. Foster, « “Against the Perjured Falsehood of Your Tongues” : Frances Howard on the Course of Love », *English Literary Renaissance* 24:1 (décembre 1994), p. 72–103.

⁶ Foster, « “Against the Perjured Falsehood of Your Tongues” », p. 88-100. Les citations reproduites ci-dessous proviennent de cette édition.

Qu'y a-t-il dans ces poèmes ? Rodney adopte la posture classique de l'amant mélancolique : reprochant à sa bienaimée sa cruelle indifférence, il annonce que sa fin est proche car il se meurt d'amour. Le poème, on l'a compris, s'inscrit dans la tradition pétrarquiste. Rodney y convoque par exemple le motif du regard de la maîtresse qui transperce le poète et l'enchaîne tout en même temps :

what danger lies
In the bright-shining rigor of thine eyes
(Which wound with being looked on) whilst the seer
Still is more bound, in striving to be nearer. (61-64)

Reprenant à son compte une conception ficinienne de la mélancolie amoureuse⁷, il se dit fasciné par la contemplation de sa bienaimée, qu'il rend responsable de son trépas imminent :

How well could I with air, chameleon-like,
Live happy still by gazing on thy [cheek],
In which (forsaken man) methinks I see
How goodly love doth threaten death to me. (43-46)

Contrairement aux poètes pétrarquistes, Rodney n'aspire cependant pas à s'immortaliser par son art. Le motif principal de son poème est celui de l'effacement, de l'anéantissement de soi : Rodney perd son sang⁸, il se vide de sa substance vitale, ce qui aura pour conséquence non seulement sa propre mort, mais aussi la fin de sa lignée :

the times may say (by what is done)
My father had one lost, degenerate son ;
And I shall [rase the line] from whence I came,
Be held a blot both to my blood and name,
So much to yield (wherein, disgraced I prove)
To female softness and unfruitful love. (21-26)

Les adjectifs « degenerate » et « disgraced » et le substantif « blot » attirent l'attention sur le sentiment de honte qui domine, avec le désespoir amoureux, la tonalité affective du poème. Plus loin, Rodney souligne l'impossibilité de continuer à vivre dans le déshonneur. L'expression de la honte, alliée à celle de la tristesse, est l'arme que Rodney utilise pour provoquer la compassion de Frances Howard. La seule immortalité à laquelle il aspire est celle du souvenir empreint de pitié. Ce qu'il envisage est un pâle substitut des suicides d'amour de la tradition courtoise, tel celui de Pyrame, qu'il convoque dans un jeu de mot à partir d'une forme archaïque de « pyramid » : « Thus to thine angry beauty, precious dear, / A pyramis of pity will I rear » (115-116). Cette demande d'être pris en pitié est un motif récurrent de son poème.

⁷ Lesel Dawson, *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*, Oxford, OUP, 2008, p. 26.

⁸ Arthur Wilson affirme que Rodney a écrit ce poème avec son propre sang (*The History of Great Britain Being the Life and Reign of King James the First*, Londres, 1652, Wing W2887A, p. 258).

À cette plainte, où la rhétorique convenue de la poésie courtoise est au service d'un véritable chantage émotionnel, Frances Howard répond par un poème épistolaire où, comme le souligne Foster, elle tourne en dérision l'image de la femme véhiculée par le pétrarquisme et questionne plus généralement les règles de l'échange amoureux⁹. La tonalité émotionnelle du poème est dominée par l'exaspération et l'indignation. Dans les premiers vers du poème, l'exorde donc, Howard écrit qu'elle a essayé de prendre en pitié Rodney et son entreprise ; il semblerait cependant qu'elle n'y soit pas parvenue :

Divided in your sorrows have I strove
To pity that attempt I must not love ;
For which, the health you sent me, sith in vain,
Because I could not keep, return again. (1-4)

Il n'y a pas, on le voit, de captation de bienveillance à proprement parler. L'argument principal de Howard consiste à dire que la posture de Rodney est une fiction littéraire sans fondement dans la réalité. Dans un premier temps, elle dénonce les hommes en général, affirmant qu'ils utilisent la rhétorique des émotions pour assouvir leurs pulsions sexuelles : « To weep, to threaten, flatter, beg, protest / Is but in earnest, lust – and love in jest » (53-54). Cette dénonciation de la fausseté des hommes et de leur langage amoureux est un lieu commun de la littérature du conseil, que l'on retrouve par exemple dans le *Courtisan* de Baladassare Castiglione, traduit en anglais dès 1561, ou encore dans un poème d'Isabella Whitney publié en 1567, où l'auteur, délaissée par son amant qui avait promis de l'épouser, adresse une mise en garde aux jeunes femmes amoureuses¹⁰. Comme Whitney, dont elle s'est sans doute inspirée, Howard cloue au pilori *L'Art d'Aimer* d'Ovide, où les hommes apprennent l'art de la rhétorique amoureuse pour mieux séduire les femmes :

And poets, I have heard, in such a case,
Hold flattery and lying the best grace ;
For they are men, forsooth, have words to pierce
And wound a stony heart with softening verse.
They can work wonders, and do tricks will move
A marble heart. They teach the Art of love :
They can write sonnets, and with warbling rhymes
Make women even as light as are the times. (123-130)

⁹ Foster, « “Against the Perjured Falsehood of Your Tongues” », p. 73-74 ; voir aussi Chris Boswell, *The Culture and Rhetoric of the Answer-Poem, 1485-1626*, PhD, Leeds University 2003, texte mis en ligne en 2008, consulté le 12 juin 2012, <<http://www.cultureandrhetoric.net>>, p. 256 sq.

¹⁰ Baldassare Castiglione, *The Courtyer of Count Baldessar Castilio. Divided into Foure Bookes. Very Necessary and Profitable for Yonge Gentilmen and Gentilwomen Abiding in Court, Palaice or Place*, tr. Thomas Hoby, Londres, 1561, STC 4778, sig. Ii₂^v-Ii₃^r ; Isabella Whitney, « The Admonition by the Author to All Young Gentlewomen and to All Other Maids Being in Love », dans Betty S. Travitsky et Anne Lake Prescott (éd.), *Female and Male Voices in Early Modern England : An Anthology of Renaissance Writing*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 363-367.

Si l'argument est convenu, la violence de Howard est moins commune. Au fur et mesure que le poème progresse, les attaques se font plus personnelles. « Poorly methinks, you strive to play the poet » (122), écrit-elle par exemple quand elle commente l'utilisation par Rodney du *topos* éculé de la maîtresse meurtrière. Quand elle en vient au désir de mort de Rodney, le ton se fait franchement sarcastique. Personne ne meurt d'amour, affirme-t-elle, tournant en dérision la posture mélancolique de son soupirant :

No, no, I never yet could hear one prove
That there was ever any died for love.
Nor would I have you be the man begin
The earnest dare to such a sportive sin –
For that would prove a laughter for an age,
Stuff for a play, fit matter for a stage. (139-144)

Elle réduit Rodney à une *persona* littéraire, un amoureux transi qui, tel Orlando dans *As You Like It*, se fourvoie dans une conception pétrarquiste de l'amour et suit des modèles de conduite inspirés de la littérature courtoise. Elle oublie, ce faisant, que la tradition médico-philosophique de l'époque, qu'elle soit d'inspiration galénique ou ficinienne, pour ne citer que ces deux courants de pensée, considérait la mélancolie amoureuse comme une véritable pathologie, qui pouvait aller jusqu'à la mort¹¹. Par ailleurs, si les échos avec *As You Like It* sont évidents – Howard aurait assisté à une représentation de la pièce lors de sa création en 1599-1600¹² – la comtesse ne suit en rien la voie tracée par Rosalind. L'héroïne de Shakespeare se présente comme une conseillère, voire une guérisseuse¹³, qui préfère d'autres méthodes que le recours au fouet pour ramener à la raison les égarés de l'amour :

Love is merely a madness, and I tell you, deserves as well a dark house and a whip as madmen do ; and the reason why they are not so punished and cured is that the lunacy is so ordinary that the whippers are in love too. Yet I profess curing it by counsel¹⁴.

La réaction de Howard est tout autre. Elle essaie certes de raisonner Rodney, mais par son sarcasme, sa moquerie, et ses attaques personnelles elle laisse éclater son indignation sans se soucier du sort de son soupirant. De son propre aveu, elle ne veut pas ou ne peut pas endosser le rôle de la consolatrice :

Have I made answer? (though I know unfit –
Unfit considering who and whose I am ;
Unfit both for your comfort and mine own). (92-94)

¹¹ Dawson, *Lovesickness*, 13 et sq.

¹² Foster, « “Against the Perjured Falsehood of Your Tongues” », p. 81.

¹³ Voir Sharon Rose Yang, « “Curing by Counsel :” Rosalind of *As You Like It* », dans *Goddesses, Mages, and Wise Women : The Female Pastoral Guide in Sixteenth- and Seventeenth-Century English Drama*, Selinsgrove PA, Susquehanna University Press, 2011, p. 195-215.

¹⁴ William Shakespeare, *As You Like It*, éd. Alan Brissenden, Oxford, OUP, 1993, III.2.381-385, p. 172.

Les armes qu'elle utilise sont précisément celles dont elle dit que les femmes sont privées : celles de la rhétorique, de l'habile maniement des mots, choisis pour leur pouvoir de percer et de blesser le cœur de l'adversaire. Elle termine son poème par une double exigence : Rodney doit abandonner tout espoir et cesser toute communication avec elle.

- II -

Le contraste est grand entre la réaction de Frances Howard et celle d'Anne Halkett, qui se fait courtiser dans les années 1644-1646 par un jeune homme nommé Thomas Howard, qui était de bonne famille, puisqu'il était le fils aîné d'Edward, Lord Howard of Escric. Halkett appartient pour sa part à la gentry. Elle est mieux connue pour la relation qu'elle entretint plus tard avec un certain Colonel Joseph Bampffield, combattant pour la cause royaliste, dont il s'est avéré ultérieurement qu'il était marié, ce qui a nui à la réputation de la jeune femme¹⁵. Dans un récit autobiographique qu'elle rédige dans les années 1670, elle décrit la période de sa vie qui va de sa rencontre avec Thomas Howard, son premier prétendant, à son mariage avec James Halkett en 1656¹⁶. La majeure partie du récit concerne les années 1646-1656, où Bampffield fait des apparitions sporadiques dans sa vie.

J'ai décidé de me concentrer sur la relation entre Halkett et Thomas Howard, dont le récit constitue une sorte de prologue, avant que débute la narration des années les plus mouvementées de la vie l'auteur. Ce récit offre des points de comparaison intéressants avec l'échange épistolaire entre Frances Howard et George Rodney. Bien sûr l'époque n'est plus la même : les faits se déroulent quarante ans plus tard, et si on prend en compte le regard rétrospectif de l'autobiographe, l'écart chronologique se creuse davantage encore. Mais on est, au moment des faits, dans le cadre d'une structure familiale encore relativement peu troublée par la guerre civile. Contrairement à Frances Howard, qui était déjà veuve à vingt-trois ans, Anne Halkett s'engage au même âge pour la première fois dans une relation susceptible d'aboutir au mariage. Elle est en cela plus représentative des femmes de son époque que Frances Howard, qui n'avait que treize ans lorsqu'elle épousa son premier mari, ce qui était exceptionnel, même dans les familles de la noblesse¹⁷. Comme Frances Howard, elle se trouve confrontée à un jeune homme qui lui fait des avances auxquelles elle ne souhaite pas céder, du moins est-ce qu'elle affirme, mais contrairement à la comtesse, elle n'est pas mariée, et elle ne semble pas avoir d'autres soupirants. Son récit nous montre comment elle cède petit à petit aux avances que lui fait Thomas Howard tout en

¹⁵ Pour plus de détails sur la vie d'Anne Halkett, voir David Stevenson, « Halkett, Anne, Lady Halkett (1623–1699) », *ODNB*, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/11934>>, consulté le 12 juin 2012.

¹⁶ L'édition critique de référence utilisée ici est celle de John Loftis (*The Memoirs of Anne, Lady Halkett and Ann, Lady Fanshawe*, Oxford, Clarendon Press, 1979).

¹⁷ Selon Ann Jennalie Cook, le pourcentage de jeunes filles nobles qui se mariaient avant l'âge de 15 ans était très faible. David Cressy indique que l'âge moyen du premier mariage était de 25 ou de 26 ans pour les femmes (Cook, *Making a Match*, p. 17-18 ; Cressy, *Birth Marriage and Death*, p. 285).

essayant, quasiment jusqu'à la fin, de le persuader de cesser sa poursuite amoureuse en usant de tous les arguments possibles : elle a deux ou trois ans de plus que lui, le père de Thomas Howard a demandé à son fils, qui se trouvait en France, de revenir en Angleterre pour se marier avec une riche héritière – or la famille d'Anne Halket n'est pas riche – et enfin, l'argument suprême, la mère d'Anne Halkett s'oppose à cette union dès que les jeunes gens informent leurs parents respectifs de leur désir de se marier (il faut savoir que le père d'Anne Halkett est décédé depuis longtemps)¹⁸. Le motif de cette opposition est financier : la mère de Halkett n'est pas en mesure de donner à sa fille une dot suffisante pour répondre aux attentes du père de Thomas Howard¹⁹. Malgré l'interdiction maternelle, Anne Halkett accepte des rencontres plus ou moins clandestines avec son soupirant, toujours cependant sous l'œil vigilant d'une sœur compatissante ou d'une servante fidèle. Il lui jure de ne jamais se marier si ce n'est avec elle ; quant à elle, elle lui promet de ne pas se marier tant qu'il n'est pas marié lui-même²⁰. Sur l'insistance de la mère, le couple est séparé, Lord Howard renvoie son fils en France, où il espère que sa sœur, la comtesse de Banbury, chez qui le jeune homme doit résider, réussira à convaincre son neveu d'oublier sa bienaimée. Il revient en Angleterre quelque temps plus tard, en février 1646. Halkett espère que Howard a réussi à rallier sa tante à leur cause. Cependant les jeunes gens ne se revoient pas, et quelques mois plus tard, elle apprend que Howard a rompu sa promesse et qu'il a épousé une certaine Lady Elizabeth Mordaunt²¹.

Le récit de cet amour déçu comporte plusieurs éléments marquants. Halkett présente au lecteur le portrait d'une jeune femme modérée, qui sait contrôler ses émotions, mais qui se trouve confrontée à des personnes sujettes au débordement passionnel : son prétendant, dont les demandes se font de plus en plus pressantes, et sa mère, dont la colère s'intensifie au fur et à mesure que se confirme l'attachement de sa fille pour ce prétendant indésirable. Halkett écrit que Howard s'est déclaré parce qu'il ne se contrôlait plus : « itt seemes hee was nott so much master of himselfe as to conceale itt any longer » ; plus loin, elle remarque qu'il est en proie à une « passion violente » (« a violent passion ») ; quant à la mère, elle est « incensed » et « passionately offended » quand elle apprend que sa fille souhaite épouser le jeune Thomas Howard²². Par contraste, Halkett utilise pour décrire ses propres réactions des termes qui renvoient à des émotions plutôt modérées : un mot qui revient à plusieurs reprises est l'adjectif « disturbed », qu'elle utilise par exemple quand Howard lui déclare ses sentiments par l'intermédiaire d'un ami²³. Alors que se met en place une relation comportant un degré d'intimité et d'engagement croissant, Halkett ne dit jamais qu'elle éprouve de l'amour ou de l'affection pour Howard. Elle n'utilise qu'une seule fois le terme « love » pour parler de lui : lorsqu'elle apprend qu'il s'est marié avec une autre femme, pour dire qu'il est indigne de son amour. Sa réaction émotionnelle est la plus forte à ce moment du récit, mais elle se ressaisit aussitôt :

¹⁸ Halkett, *The Memoirs*, p. 12 et 14.

¹⁹ Halkett, *The Memoirs*, p. 14.

²⁰ Halkett, *The Memoirs*, p. 13.

²¹ Halkett, *The Memoirs*, p. 21-22.

²² Halkett, *The Memoirs*, p. 12, 13 et 14.

²³ Halkett, *The Memoirs*, p. 12 ; voir aussi p. 13 et 21.

I was alone in my sister's chamber when I read the letter, and flinging my selfe downe upon her bed, I said, "Is this the man for whom I have suffred so much? Since hee hath made him selfe unworthy my love, hee is unworthy my anger or concerne." And rising, imediately I wentt outt into the next roome to my super as unconcernedly as if I had never had an interest in him, nor had never lost itt²⁴.

Le portrait d'une jeune femme modérée qui ne déclare jamais qu'elle aime le jeune homme qui lui fait la cour a pour effet de signaler au lecteur un engagement émotionnel peu profond.

La description de sa façon de réagir aux émotions fortes exprimées par Thomas Howard participe de la même stratégie narrative : elle semble indiquer qu'elle s'est laissé entraîner dans cette relation amoureuse à son corps défendant. Halkett présente de manière récurrente les émotions de Howard comme des incitations à l'action. Le jeune homme s'adonne, comme George Rodney, aux comportements stéréotypés de l'amoureux transi ; mais où Frances Howard n'accordait aucun crédit aux témoignages d'amour de son soupirant, Anne Halkett les prend au pied de la lettre et agit en fonction. Chaque pas supplémentaire qu'elle concède de faire est provoqué par l'expression d'émotions fortes de la part de Howard, et la peur ou la pitié qu'il lui inspire. Quand elle refuse une première fois les avances qu'il lui fait par l'intermédiaire d'un ami, il semble dépérir, ce qui la convainc de lui accorder une entrevue alors même qu'elle avait décidé de l'éviter :

Butt when all I could say to him by his friend could nott prevaile, butt that hee grew so ill and discontented that all the howse tooke notice, I did yield so farre to comply with his desire as to give him liberty one day when I was walking in the gallery to come there and speake to mee. What he said was handsome and short, butt much disordered, for hee looked pale as death, and his hand trembled when he tooke mine to lead mee, and with a great sigh said, "If I loved you lese I could say more²⁵".

La tristesse, la pâleur, les propos désordonnés, le tremblement de la main, le soupir : les symptômes de la mélancolie amoureuse, réunis dans ce portrait parfait de l'amoureux transi, incitent Halkett à céder (« yield »). Le même schéma se répète plus tard, lorsque Howard menace de se retirer dans un couvent français si Halkett ne cède pas à ses avances. Elle est alors poussée à l'action parce qu'elle craint pour son salut : « I confese this discourse disturbed mee, for though I had had noe respect for him, his sister, or his family, yett relligion was a tye upon mee to endeavor the prevention of the hazard of his soule ». C'est à ce moment-là qu'elle lui promet de ne pas se marier tant que lui-même ne sera pas marié. Elle explique au lecteur qu'elle espérait ainsi calmer ses ardeurs : « I looked on this as a violent passion which would nott last long, and perhaps might grow the more by beeing resisted, when as a seeming complaisance might lessen itt ». Un peu plus bas, elle précise qu'elle espérait ainsi le guérir – elle utilise le verbe « cure » – mais elle constate que Howard, loin d'être découragé, redouble d'ardeur²⁶. Enfin, quand

²⁴ Halkett, *The Memoirs*, p. 22.

²⁵ Halkett, *The Memoirs*, p. 12.

²⁶ Halkett, *The Memoirs*, p. 13.

il est question d'une séparation imposée par la mère de la jeune femme, Howard exprime une fois de plus son désespoir par un geste théâtrale qui ne manque pas de porter ses fruits :

And with that hee fell downe in a chaire that was behind him, but as one without all sense, which I must confese did so much move mee, that laing aside all former distance I had kept him att, I satt downe upon his knee, and laying my head neare his I suffred him to kisse mee, which was a liberty I never gave before ; nor had nott then had I nott seene him so overcome with greefe, which I indeavored to suppress with all the encouragement I could, butt still presing him to be obedientt to his father, either in goeing abroad or staying att home, as hee thought most convenient.

Une fois de plus ce sont les émotions fortes de Howard qui poussent Halkett à franchir un pas supplémentaire : la polysémie du verbe « move » traduit ici de manière opportune la fonction des émotions comme « tendances à l'action²⁷ ». Ce schéma émotionnel récurrent permet à l'auteur de transcrire des sentiments naissants dans les limites de ce qu'autorisent le sens de la pudeur et le *decorum*. Il participe également d'une stratégie visant à justifier la conduite de la jeune femme, qui brave de manière répétée l'interdit maternel : ce qui paraît être une ruse visant à apaiser la passion de Howard en faisant semblant de céder à ses avances se révèle être une manipulation subtile du lecteur, qui fait office d'instance morale symbolisant l'autorité de la mère.

- III -

Dans les deux cas que je viens de présenter, la perception, l'utilisation et/ou la description des émotions n'est pas tout à fait la même. On peut toutefois identifier des convergences : pour chacune des deux femmes, les stratégies discursives mises en œuvre participent d'une volonté de contrôler l'image renvoyée au public. Halkett, il est vrai, ne semble pas avoir eu pour projet de publier son texte, mais comme l'a noté Judith Kearns, elle s'adresse néanmoins à un lecteur imaginaire, que le texte construit comme un juge bienveillant et susceptible de l'absoudre²⁸. La plupart des critiques lisent son récit comme une entreprise d'autojustification, visant à rétablir ou du moins à défendre sa réputation²⁹. Le

²⁷ Voir Damien Boquet, « Faire l'histoire des émotions à l'âge des passions », communication présentée au Séminaire de recherche sur les îles britanniques, XVII^e-XVIII^e siècles, LERMA (E.A. 853), Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, 18 octobre 2010, texte consulté le 12 juin 2012, <<http://britaix17-18.univ-provence.fr/texte-seance1.php>>, p. 6.

²⁸ « Halkett construct[s] a reader who, though possessed of the highest standards of piety and virtue, will sympathize with her situation and absolve her of blame » (Judith Kearns, « Fashioning Innocence : Rhetorical Construction of Character in the *Memoirs* of Anne, Lady Halkett », *Texas Studies in Literature and Language* 46:3, [automne 2004], p. 353).

²⁹ Outre Kearns, voir par exemple Sharon Cadman Seelig, « Romance and Respectability : the Autobiography of Anne Halkett », dans *Autobiography and Gender in Early Modern Literature. Reading Women's Lives, 1600-1680*, Cambridge, CUP, 2006, p. 110-130.

discours sur les émotions participe de cette entreprise, car il persuade le lecteur que contrairement aux apparences, Halkett respecte les règles du *decorum*. Selon les livres de conduite, les femmes étaient tenues de ne pas accepter trop rapidement les avances d'un prétendant. Le modèle de conduite décrit dans le *Courtisan* invite ainsi les femmes à adopter une attitude méfiante vis-à-vis des hommes qui leur font la cour, en refusant de croire trop vite que leurs déclarations d'amour sont sincères³⁰. Isabella Whitney encourage les femmes à mettre à l'épreuve les hommes avant d'accepter leurs avances³¹. *Cupids Schoole* (1642), un petit livre qui prétend initier les jeunes gens à l'art du compliment, propose un modèle d'échange amoureux où la jeune femme commence par refuser les avances de son prétendant parce qu'elle souhaite prendre le temps de la réflexion ; elle n'accepte que lorsque le jeune homme renouvelle sa cour³². Dans *The English Gentlewoman* (1631), Richard Brathwaite conseille aux femmes d'agir avec tact et prudence (« discretion ») dans leurs relations amoureuses. Elles doivent éviter à la fois la passion violente et la tiédeur excessive et réfléchir mûrement avant de s'engager : « It will be more usefull and beneficiall to you, to checke your wilde Fancy, if any such seaze upon you, than to give way unto it, and consequently undoe you. Repentance comes too late at Marriage-night³³ ». À l'aune de ces conseils, le comportement de Halkett peut parfois sembler manquer de prudence et de discernement, mais le contraste entre sa propre modération et la conduite plus excessive de Thomas Howard joue en sa faveur. La réticence dont elle fait preuve quand Howard commence à lui faire la cour est appropriée pour une jeune fille de son âge et de son rang et quand les règles de la bienséance sont quelque peu malmenées, comme dans la scène du baiser ou dans celle de la promesse, on voit Halkett répondre à la détresse émotionnelle de son prétendant, dont elle nous dit de manière plus ou moins explicite selon les passages qu'elle ne pouvait pas le laisser dans cet état.

La réaction de Frances Howard est différente, mais la situation l'est également. Le contexte n'est pas, ou n'est plus, celui de la période de *courtship*. Frances Howard, en tant que femme mariée, se trouve dans une situation embarrassante. Peut-être a-t-elle, dans le passé donné des signes d'encouragement à George Rodney : Arthur Wilson, qui revient sur cette histoire une cinquantaine d'années après les faits, le suggère en indiquant qu'elle a « quitté » Rodney pour épouser Hertford, mais nous n'en savons pas davantage³⁴. Ce que nous savons, en revanche, c'est que cette veuve de vingt-trois ans vient d'épouser un homme de soixante-et-un ans, un homme riche et appartenant à la grande noblesse. Le contrat de mariage lui accorde un douaire (« jointure ») de plus de £4.000, ce qui constitue

³⁰ Castiglione, *The Courtyer*, sig. Ii₂^v.

³¹ Whitney, « The Admonition », p. 364.

³² *Cupids Schoole : Wherein Yongmen and Maids Learne Divers Sorts of New, Witty and Amorous Complements. Newly Written, and Never Any Written Before in the Same Kinde*, Londres, 1632, STC 6123, sig. A₆^r-A₈^r ; voir aussi sig. C₂^v-C₄^r.

³³ Richard Brathwaite, *The English Gentlewoman, Drawne Out to the Full Body : Expressing, What Habilliments Doe Best Attire Her, What Ornaments Doe Best Adorne Her, What Complements Doe Best Accomplish Her*, Londres, 1631, STC 3565, p. 32-40, 131-135 et 145.

³⁴ Wilson, *The History of Great Britain*, p. 258 ; voir la citation reproduite ci-dessous.

une somme considérable³⁵. Si l'inégalité d'âge, de rang ou de fortune n'est pas en soi un obstacle au mariage, le discours normatif de l'époque insiste sur la nécessité d'éviter de telles disparités³⁶. Dans son poème, Rodney évoque de manière plutôt désobligeante la différence d'âge entre Howard et son nouveau mari. S'il avait lui-même été d'un rang social plus élevé, écrit-il, son destin et celui de sa bienaimée auraient pu être différents : « For youth had then been matched (a goodly thing) / Not to the sapless autumn, but the spring » (101-102). Dans *The History of Great Britain* (1652), Arthur Wilson mentionne Rodney comme « a Gentleman in the West (suitable to her for person and fortune) » et n'a aucun de doute sur ce qui a motivé le choix de Frances Howard : « and she having a tang of her Grand-Fathers Ambition, left Rodney, and married the Earl³⁷) ». Dès le 22 décembre 1600, Chamberlain commente en ces termes l'ascension sociale probable de la veuve Prannell : « Mistris Prannell is like to make a wide stride from what she was to be countesse of Hartford³⁸ ». La bonne société était susceptible de jeter un regard désapprobateur sur le choix de Frances Howard, et ce d'autant plus que la jeune femme avait été, dès avant le décès de son premier mari, amoureuse de Henry Wriothsley³⁹, qui a fait tourner plus d'une tête à la cour d'Élisabeth I^{re}.

Le poème est une réponse directe à Rodney, mais il s'adresse aussi à un public plus large. Comme le remarque Ilona Bell dans une monographie sur le « dialogue lyrique » entre hommes et femmes de l'époque élisabéthaine, les poèmes d'amour pouvaient avoir des destinataires multiples⁴⁰. Les différentes versions manuscrites recensées par Foster indiquent que ces poèmes ont circulé⁴¹. Il n'est pas déraisonnable de penser que Howard et Rodney avaient tous deux présent à l'esprit la possibilité d'une telle circulation au moment de la rédaction. Si l'on suit les analyses de Sidney L. Sondergard, la « violence rhétorique » de Howard est un moyen pour elle de se réapproprier une subjectivité dont Rodney la prive en la réduisant à la posture de la maîtresse pétrarquiste⁴². Elle est une façon de récuser les normes d'une société patriarcale qui réserve, comme l'a noté Gwynne Kennedy, l'expression légitime de la colère aux hommes ; signe d'une volonté d'insubordination, la colère féminine est en revanche perçue de manière exclusive comme un débordement émotionnel suspect⁴³. Mais en laissant éclater sa colère, Howard souligne également que Rodney a dépassé les bornes de la bienséance ; dans son poème, elle revendique son attachement chaste et vertueux à son mari, et donc sa place dans la société, dont elle montre qu'elle accepte les règles – ce qui est une autre façon de contrôler son destin. Ainsi qu'en témoignent

³⁵ Foster, « “Against the Perjured Falsehood of Your Tongues” », p. 83.

³⁶ Cook, *Making a Match*, p. 43.

³⁷ Wilson, *The History of Great Britain*, p. 258.

³⁸ John Chamberlain, *The Letters of John Chamberlain*, éd. Norman Egbert McClure, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1939, vol. 1, p. 113.

³⁹ Foster, « “Against the Perjured Falsehood of Your Tongues” », p. 76.

⁴⁰ Ilona Bell, *Elizabethan Women and the Poetry of Courtship*, Cambridge, CUP, 1998, p. 21-26.

⁴¹ Foster, « “Against the Perjured Falsehood of Your Tongues” », p. 87-88.

⁴² Sidney L. Sondergard, *Sharpening Her Pen. Strategies of Rhetorical Violence by Early Modern English Women Writers*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2002, p. 19.

⁴³ Gwynne Kennedy, *Just Anger. Representing Women's Anger in Early Modern England*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 2000, p. 11-12.

les commérages de Chamberlain au sujet de l'affaire Rodney⁴⁴, un tel positionnement pouvait être avoir son utilité sociale.

La principale différence entre Howard et Halkett concerne le traitement accordé à la fausseté des hommes. Howard utilise ce *topos* comme une arme rhétorique afin de démasquer un prétendant indésirable, dont le désespoir amoureux ne serait qu'une posture. Le fait que la mélancolie était, en ce début de XVII^e siècle, une mode fort répandue, notamment dans les cercles de la cour, ne pouvait qu'encourager une telle interprétation. Il n'en reste pas moins que Rodney, prisonnier de ce qui était ou non une simple posture, s'est tranché la gorge comme pour donner un gage de sa bonne foi. Comme l'a montré Katharine Eisaman Maus, la question de l'intériorité était une véritable obsession culturelle en Angleterre à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. La possibilité d'un écart entre homme intérieur et homme extérieur, la peur de l'hypocrisie et la crainte suscitée par d'éventuelles erreurs d'interprétation sont omniprésentes dans une variété de discours, qu'ils soient philosophiques, théologiques ou médicaux, et se traduisent par l'émergence de ce que Maus appelle « a dialectic of vision and concealment⁴⁵ ». Rodney, en se donnant la mort, prétend révéler la nature profonde de son être, ainsi que le suggère la répétition du pronom « I » dans son poème de suicide : non moins de onze occurrences dans un texte qui ne comporte que seize vers. Il réitère dans ce même poème que son amour est la cause de sa mort, tenant tête aux dénégations de Frances Howard : « That I (poor I!) must die for love » (8). La honte à laquelle il veut échapper est aussi celle que suscite l'accusation d'avoir confondu vernis mélancolique et profondeur des sentiments.

Contrairement à Howard, qui en fait un argument central, Halkett n'accuse jamais son prétendant de l'avoir trompée en choisissant de revenir sur sa promesse. Pourtant le regard rétrospectif de l'autobiographe permettait une telle mise en perspective, qu'encourageait de surcroît le caractère très répandu du *topos* de la fausseté des hommes dans les livres de conduite. Il n'est pas impossible que la déstabilisation de la société tout entière pendant les années de guerre civile ait, de façon paradoxale, rendu moins aiguës les craintes concernant la sincérité des émotions exprimées et des opinions professées. Mais ce qui est certain, c'est que cette omission est au service de l'économie du récit de Halkett, qui relate son histoire avec une ingénuité qui ne peut être qu'intentionnelle. Le lecteur assiste pour ainsi dire à un reportage sur le vif. Si elle avait utilisé une prolepse, annonçant dès le début que Howard allait la trahir, elle se serait posée en victime ; son récit romanesque se serait alors transformé en fable morale. Or, l'objectif de son projet narratif est de nous montrer qu'il ne s'est rien passé de grave. La description de son engagement émotionnel minimal va dans le même sens : puisqu'elle n'était pas vraiment attachée à son prétendant, elle ne s'est pas compromise. C'est tout le contraire de la stratégie de Frances Howard, qui pour sa part a tout intérêt à se poser en victime d'un prétendant indélicat.

⁴⁴ Chamberlain fait à deux reprises référence à l'affaire entre Rodney et Howard, ce qui montre que l'histoire était connue (Chamberlain, *Letters*, vol. 1, p. 116 et 126).

⁴⁵ Katherine Eisaman Maus, « Inwardness and Spectatorship in Early Modern England », dans Robin Headlam Wells, Glenn Burgess et Rowland Wymer (éd.), *Neo-Historicism. Studies in Renaissance Literature, History and Politics*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 113-120, 122 et 134.