



HAL
open science

“ Peindre en corpus : Miniatures et roman anglais féminin (1751-1834) ”. Palette pour Marie-Madeleine Martinet, dir. Françoise Deconinck-Brossard & Liliane Gallet Blanchard, 2016

Anne Bandry-Scubbi, Brigitte Friant-Kessler

► **To cite this version:**

Anne Bandry-Scubbi, Brigitte Friant-Kessler. “ Peindre en corpus : Miniatures et roman anglais féminin (1751-1834) ”. Palette pour Marie-Madeleine Martinet, dir. Françoise Deconinck-Brossard & Liliane Gallet Blanchard, 2016. 2017. hal-02986425

HAL Id: hal-02986425

<https://hal.science/hal-02986425>

Submitted on 4 Nov 2020

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

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

PEINDRE EN CORPUS : MINIATURES ET ROMAN ANGLAIS FÉMININ (1751-1834)

Il est (presque) universellement admis que les romancières écrivant dans la veine de Jane Austen entre le milieu du XVIII^e siècle et celui du XIX^e ont (un peu) plus recours au sens de la vue que leurs homologues masculins ([Bandry-Scubbi 2015](#), 9 ; [Rybicki 2015](#), 11 ; Pichardie 561).¹ Des travaux récents en humanités numériques, utilisant les techniques de “lecture distante” sur de larges corpus de textes,² permettent d’établir ce type de traits d’écriture. Dans le cadre du présent projet, on s’intéressera à la manière dont certains de ces écrivains utilisent la représentation artistique du regard et traitent la présence d’images.

L’étude repose sur deux corpus de romans parus entre 1748 et 1834 et répondant aux critères qui caractérisent les *novels of manners* :³ WOMEN⁴², formé de 42 romans publiés par des femmes mêlant textes peu connus mis à disposition par Chawton House Library ([Novels Online](#)) et textes canoniques (Austen, Burney, Edgeworth, Haywood), et CONTROL³⁴, conçu comme corpus de référence, composé de 17 romans publiés par des écrivaines et 17 par

1. Rybicki signale la plus forte présence de termes exprimant la sensation et la cognition, parmi lesquels figurent les mots de la vue (11). Ceux-ci se détachent plus nettement dans [Bandry-Scubbi 2015](#).

2. “Distant reading”, concept développé par [Franco Moretti](#) et les chercheurs de [Stanford Literary Lab](#).

3. Pour le corpus féminin, les romans répondent à la définition que donne Marilyn Butler du « roman ‘féminin’ » : « domestic comedy, centring on a heroine, in which the critical action is an inward progress toward judgment » (145). Pour le corpus de référence, les textes devaient répondre aux critères suivants : action se déroulant principalement dans les Îles britanniques, centrée sur un petit groupe de personnages et récit ne relevant pas ostensiblement des genres gothique ou historique ; les textes devaient être disponibles librement sous forme électronique au moment où le corpus a été constitué (pour plus de détails voir [Bandry-Scubbi 2015](#), 1.1 et 2.4).

des écrivains ; les deux corpus se recoupent en partie, ce qui donne un ensemble de 70 romans différents, assez nombreux pour pouvoir être considérés comme représentatifs du genre ([Fig.1a et 1b](#)).

Fréquence de l'image

Une liste de termes relevant du champ lexical de l'image montre d'abord la grande proximité des deux corpus pour ce domaine :⁴ si la liste prise comme un ensemble est un peu plus fréquente dans le corpus mixte, le surplus de 6% peut tenir du choix des textes et n'est donc pas jugé significatif ([Fig.2a et 2b](#)). En outre, il n'apparaît pas de différence quantitative entre textes masculins et textes féminins, car si l'on soustrait les occurrences du texte qui se détache des autres, *Belinda*, le léger surplus féminin s'estompe.⁵ L'intérêt de cette liste consiste donc à mettre en évidence les romans où cette thématique est la plus présente. Dans ceux de Maria Edgeworth, ces termes ont une fréquence relative nettement plus forte que la norme interne à chacun des deux corpus, de manière ostensible pour *Belinda* et plus modestement pour *Helen* (BELIN et HELEN, [Fig.2a et 2b](#)) : un regard sera donc porté sur ces deux textes.⁶ Dans le premier roman, *picture* est le terme qui ressort le plus, avec la moitié des occurrences de la liste IMAGE ([Fig.3](#)) alors que la proportion est d'1/3 dans chacun des corpus pris comme un ensemble (35% dans CONTROL34, 34% dans WOMEN42).⁷ Ceci invite à examiner la répartition de ce terme le plus fréquent de la liste IMAGE dans les deux corpus (506

4. Liste IMAGE composée des lemmes *paint, picture, portrait, image, miniature*.

5. La même liste utilisée dans un corpus plus modeste de 15 romans parus entre 1860 et 1960 ne montre pas non plus de différence liée au sexe de l'écrivain. Aucun des textes ne se distingue du reste du corpus par son utilisation de cette liste : la thématique n'y figure pas de manière notable. Il s'agit du corpus de référence, ou de contrôle, établi par Caroline Orbann dans le cadre de son doctorat utilisant des techniques d'analyse textuelle assistée par ordinateur : « L'espace imaginaire dans le roman de jeunesse britannique » (dir. Anne Bandry-Scubbi) ; son corpus de travail a été présenté au colloque « Configuration(s) » du groupe [RAO](#) de Nanterre en 2012 .

6. *Self-Control* de Mary Brunton et *Vivian Grey* de Disraeli se détachent aussi dans CONTROL34 pour leur utilisation de l'image mais ne seront pas étudiés ici, notamment car ils ne figurent que dans un seul des corpus. Assez logiquement, *Self-Control*, dont l'héroïne vit de son pinceau pendant une partie du roman, se distingue surtout par son utilisation de « picture » et *Vivian Grey* par celle de « portrait ».

7. 39% dans *Helen*. L'écart entre les deux corpus est un peu plus fort pour *picture* que pour la liste IMAGE (10%).

occurrences dans CONTROL34, 495 dans WOMEN42) et met en évidence l'utilisation de cette thématique dans le premier texte du corpus féminin, *The History of Miss Betsy Thoughtless* (THOUG, [Fig.4a et 4b](#)): c'est une des raisons pour lesquelles il fait l'objet d'une étude approfondie dans cet article.

Grâce à une concordance de *picture* dans les deux corpus, on voit que ce terme est presque toujours utilisé en tant que substantif.⁸ S'il se trouve un peu plus de personnels et possessifs féminins (36) que masculins (30) juste avant et juste après ce terme dans le corpus mixte, l'équilibre prévaut dans le corpus des romancières (32/31), mais ces fréquences sont trop basses pour pouvoir en tirer des interprétations solides : les déterminants les plus fréquents sont les articles défini (291 et 223) et indéfini (124 et 69), dans les mêmes proportions que pour les corpus entiers. Le fait quantitatif le plus frappant est la très grande variété des termes apparaissant dans le voisinage immédiat de *picture*. Parmi ceux-ci, « miniature » et « little » figurent en tête des termes non grammaticaux dans les deux corpus (respectivement 13 et 6 dans WOMEN42, 3 et 4 dans CONTROL34) : les petits portraits jouent donc un rôle important, qui fait envisager l'épisode relatant le vol de celui de la Princesse de Clèves par Monsieur de Nemours dans le roman de Madame de Lafayette comme hypotexte.⁹ C'est donc sur l'utilisation des miniatures dans les corpus que se concentre désormais cette étude, d'abord de manière générale puis dans certains romans.

8. Ceci se voit par les termes qui précèdent et suivent le mot dont on fait la concordance. Ici les listes ont été établies avec le logiciel *Antconc*.

9. *La Princesse de Clèves* fut rapidement adapté puis traduit en anglais. Le texte paru en France en 1678 fut d'abord disponible en Angleterre sous forme de pièce de théâtre en 1681 (Nathaniel Lee). *A Select Collection of Novels* de Samuel Croxall, paru en 1720, en contient une traduction. Le roman de Mme de Lafayette était donc connu des contemporains des auteurs représentés dans les corpus de cette étude et assez célèbre pour être mentionné par Clara Reeve dans *The Progress of Romance* à la fin du siècle. Elle le juge comme un texte plus pernicieux pour les jeunes esprits que d'autres en raison de sa qualité littéraire : « it encourages them to plead errors of imagination for the faults of the heart, which if indulged will undermine both their virtue and peace » (I.115).

Miniatures en corpus

La première constatation est que le terme « miniature » apparaît deux fois plus fréquemment dans le corpus féminin que dans le corpus mixte pourtant de taille comparable :¹⁰ 89 occurrences dans WOMEN42 (dont 5 au pluriel) et 41 dans CONTROL34 (dont 3 pluriel). En outre, 4 des occurrences du corpus mixte ne désignent pas un tableau : « a mill in miniature », « miniature cascade ... miniature rocks » appartiennent à des textes d'auteurs masculins (*The Man of Feeling* MF et *Headlong Hall* HH), alors que « novels in miniature » vient d'un roman de femme, *Coelebs in Search of a Wife* (CO de Hannah More) et que seulement 3 occurrences de ce type se trouvent dans le corpus féminin, toutes désignant des lieux : « a green-house in miniature », « the miniature of Paris », « a Vauxhall in miniature » (en italiques dans [Fig. 5a et 5b](#)). Les portraits miniatures apparaissent donc dans 10 des 34 textes du corpus mixte, dont seulement trois émanent d'auteurs masculins : *Roderick Random* (RR), *The Man of Feeling* (MF), *Perils of Man* (PM) et *Vivian Grey* (VG). En revanche, 17 des 42 textes du corpus féminin en comportent. Il est donc clair que la miniature est un objet auquel les romancières ont davantage recours que les romanciers (du moins dans la limite des corpus retenus).

L'étude des collocations de ce terme s'avère, de fait, beaucoup plus fructueuse dans WOMEN42 (5 mots de part et d'autre de « miniature »).¹¹ Le féminin, manifesté par les personnels et possessifs ainsi que les désignations de personnages, constitue 10% des termes adjacents, alors que le masculin est limité à 1,6% : le contraste est assez net pour neutraliser l'effet réducteur du contexte limité d'une concordance et affirmer que les personnages féminins sont beaucoup plus souvent associés aux miniatures, qu'il s'agisse de les manipuler ou d'y être représenté. Les actions les plus fréquentes consistent à donner les miniatures (différentes formes de « present » et de « give » apparaissent dans ce sens à 9 reprises dans 5 textes différents), à les prendre (5 formes de « take » dans 4 textes, dont 2 nouveaux), les voir ou les percevoir (7 fois), les trouver, les tenir et les posséder (3 occurrences de chaque lemme dans le corpus féminin).¹² Sans surprise, les mains et les

10. Respectivement 5,8 et 5,4 millions de mots.

11. Les concordances, telles qu'elles sont données ici, ont été analysées avec *Antconc*.

12. Les actions n'apparaissent pas avec un tel détail dans CONTROL34, ou du moins ne peuvent être repérées de cette manière. Le contexte élargi au paragraphe ne donne pas de résultats plus satisfaisants.

yeux, la poitrine et le cou sont les parties du corps mentionnées dans le voisinage des miniatures, même si les occurrences sont rares (7 dans WOMEN⁴², 4 dans CONTROL³⁴). Des larmes coulent au voisinage des miniatures dans deux textes différents du corpus des romancières, mais seulement dans *Frankenstein* pour l'autre corpus, du moins dans le contexte restreint de la concordance retenu ici. En revanche, les quelques sourires qui y sont évoqués ne sont pas directement liés aux tableaux. Ceci suggère la teneur et l'intensité des émotions auxquelles participent ces petits tableaux. Enfin, plusieurs éléments matériels sont indiqués, notamment ce qui contient ces petits portraits : 5 occurrences de « case », dont une dorée (« golden ») issues de trois textes, 1 de « gold casket », 1 de « pocketbook » et 1 de « locket » présentes dans deux autres textes complètent les 4 « contained/ing ». La miniature présentée de manière la plus somptueuse se trouve dans le roman d'Alethea Lewis, paru en 1794 et mis à disposition en ligne par Chawton House Library, *Vicissitudes of Gentle Life* (vs) :

About ten o'clock this morning a servant arrived from Lady Davison, [...] bringing letters of general congratulation, and a most magnificent watch for Lady Conway. The ground of its outward case is small pearls, in the middle of which is a cypher of E. C. set in diamonds. Amongst its trinkets, a miniature of the presenter, surrounded with diamonds likewise; with a vacant oval case to match it, which Lady Davison requests may be filled with the figure of Sir Charles Conway.

The letter which accompanied this elegant present, is very affectionate, but gives a poor account of the writer's health; she having had a dangerous relapse.

Lady Davison, who is said to be immensely rich, has declared her intention of making her favourite Emma her heir. (Vol.4, Letter xxviii)

Les éléments textuels mentionnant le luxe de la miniature et les objets qui l'entourent, la personne qui l'offre et celle qui la reçoit annoncent la grande richesse à venir de l'héroïne.

L'œil, l'image et l'objet

Objet semi-précieux, devenu courant dans la période couverte par les deux corpus (Pointon, Brewer, Todd), la miniature apparaît à qui sait la voir dans la description célèbre que donne Jane Austen de son écriture : « the little bit (two inches wide) of Ivory on which I work with

so fine a Brush, as produces little effect after much labour » (*Letters* 337). Il faut connaître le contexte culturel dans lequel écrivait la romancière pour comprendre qu'elle compare sa fiction à une miniature peinte sur ivoire.¹³

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le portrait en miniature, ou « petit portrait » a connu une fortune sans précédent. L'Europe entière était saisie de *miniaturomania*, si l'on peut dire, et les nombreux portraits princiers des grandes cours en Espagne, Allemagne et Russie montrent à quel point la vogue était répandue ([Fig 6](#), [Img2](#) [voir p18 du document], [Img3](#), [Img4](#) et [Fig 6b](#)). Dans une Angleterre qui voyait émerger une société de consommation et une nouvelle forme de classe moyenne, la symbiose image et objet représente le plus heureux des mariages entre ce qui est en vogue et ce qui sert de vecteur affectif, y compris la loyauté au souverain. L'échange et le don étaient le mode de circulation le plus courant. La diffusion des petits portraits est aussi proche d'un autre mode de communication qu'est l'échange épistolaire et, tout comme les lettres, c'est un objet qui relève du don/contre-don tel que Marcel Mauss l'a théorisé. L'exemple le plus fréquemment cité, et commenté, est celui de la miniature échangée entre deux gentilshommes, grand touristes posant pour une scène peinte à Rome par Pompeo Batoni ([Fig.7 a](#) et [Fig 7b](#)).¹⁴

Dérivée de l'engouement pour le portrait en tant que genre pictural de manière générale, la mode de la miniature est en tension avec un idéal esthétique qui plaçait la peinture d'histoire au premier rang. À la croisée de la peinture, de l'orfèvrerie et des arts du feu, tels que les émaux, les miniatures portent ainsi les traces d'une évolution culturelle du regard, ce que Peter De Bolla a conceptualisé en terme d'identification et de reconnaissance comme « scopic techniques » liées à divers modes d'interaction entre l'oeil et l'image (De Bolla 10). En tant qu'objet et image, et parfois même image dans l'image, la miniature séduit tant par l'attention au sujet avec laquelle elle est réalisée que par l'extraordinaire savoir-faire dont elle témoigne. Sans être véritablement un autoportrait que l'on emporte partout, un peu comme la galerie de

13. Dans la lettre, le fragment précédent met sur la piste sans être véritablement explicite : « What should I do with your strong, manly, spirited Sketches, full of variety & Glow ? » (Lettre à James Edward Austen, 17 décembre 1816).

14. Le tableau de Pompeo Batoni est en ligne sur Gutenberg Art Project: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeo_Batoni_-_Sir_Sampson_Gideon_and_an_unidentified_companion_-_Google_Art_Project.jpg

photos sur les téléphones mobiles de nos jours, ce mode de représentation participe néanmoins d'un nomadisme et d'une conscience du sujet en « je ». En somme, la miniature transforme l'image en spectacle et don de soi. Entre parure de corps et objet de luxe, la miniature a une double fonction esthétique et affective ; elle se donne à voir comme *memento mori* et s'inscrit également dans les axes classiques du *placere et movere* (plaire et émouvoir). Elle se décline sous des formes diverses : pendentif à fermoir ou sans, sautoir, bracelet, boucle de ceinture, bague, montre, châtelaine, tabatière et boîte à souvenir ([Fig. 8a](#), [Fig 8b](#), [Fig 8c](#), [Fig 8d](#), [Fig 8e](#), [Fig 8f](#), [Fig 8g](#)). L'objet est démontable et se compose de plusieurs parties qui permettent de graver des monogrammes, ou de le personnaliser avec l'inclusion de boucles et de cheveux tressés ([Fig 9a](#) et [Fig 9b](#)).¹⁵ La matérialité des portraits miniatures est fortement liée à leur usage et aux parties du corps qui s'y rattachent (le cou, la gorge, le poignet, les mains, et les yeux) ce qui rend les concordances dans les romans encore plus pertinentes comme signalées plus haut.

On retrouve de splendides exemples de ces petits portraits dans les archives des collections privées en Allemagne, aux États-Unis et en France. La Tansey Collection, le musée de Winterthur en Suisse, le Musée Cognacq-Jay à Paris, le Musée d'Art de Cleveland et le Victoria and Albert Museum de Londres, pour ne citer que ceux-là, en exposent fréquemment et disposent de très belles pièces.¹⁶ Le portrait en miniature est non seulement un objet passionnant, mais aussi porteur de passions, et les divers modes de circulation qui s'y rattachent, notamment sous forme de bijou, forment un point nodal pour la compréhension de la culture visuelle et matérielle de l'Europe des Lumières.

Bien que la pratique de la miniature sur émail se soit poursuivie jusque dans les années 1790, les miniaturistes de renom (Lens, Zincke, Hone) en ce milieu de siècle, avaient, pour la plupart, déjà adopté la technique de l'aquarelle sur ivoire, initiée par l'Italienne Rosalba Carriera au début du XVIII^e siècle. Carriera avait ouvert la voie à une nouvelle manière de traiter le portrait en miniature sur ivoire en peignant la carnation des visages en réserve. Sans en avoir véritablement de témoignage en dehors du fait qu'elle ait séjourné à

15. Exemple de miniature en mémoire d'un défunt, avec des cheveux tressés au verso: <http://collections.vam.ac.uk/item/O126168/locket-unknown/>

16. Voir la sitographie pour ces musées.

Paris, l'influence qu'elle a exercée sur un plan technique s'est manifestée en France, mais également en Angleterre. Cette technique qui consiste à abandonner la gouache sur vélin au profit de la peinture (aquarelle) sur ivoire sera ensuite affinée en mélangeant des pigments détremés, ou dilués à l'eau et à de la gomme arabique sur de petites plaques d'ivoire poncées, de plus en plus fines. C'est ainsi que va se développer la miniature telle qu'on l'imagine le plus fréquemment, c'est à dire avec ses effets translucides, souvent peinte dans une dominante de tons pastels, légèrement bleutés.¹⁷

La forme la plus conventionnelle du portrait miniature de l'Angleterre de la deuxième moitié du XVIII^e siècle jusque dans les années 1830 est celle d'un portrait en buste, ou mi-corps, de forme ovale, ou parfois circulaire et le plus souvent monté serti dans un cadre en or, avec ou sans ajout de brillants, comme le note Marcia Pointon. Durant les années 1800-1810, le petit rectangle devient un cadre plus courant, comme en témoigne le travail de l'artiste Adam Buck.¹⁸ Lorsque les brillants représentent une trop grande dépense, les portraits sont encadrés d'éclats de pâte de verre, ou de strass, en anglais « rhinestone » ou « strass », une invention qui date des années 1740 et que l'on doit à un joaillier alsacien, George Frédéric Strass.¹⁹ Au fil des dernières décennies du siècle, l'épaisseur de la surface éburnéenne est sensiblement réduite et les miniaturistes de la période de George III et George IV tels que Jeremiah Meyer, Richard Crosse, Richard Cosway, John Smart, Ozias Humphry et George Engleheart parviennent à donner au portrait en miniature une finesse et une luminosité inégalée jusque-là. C'est ce qui fait encore de nos jours la valeur de ces objets, en particulier chez les antiquaires dont certains sites offrent de nos jours de splendides exemplaires.²⁰

17. Pour avoir une idée des outils du miniaturiste, on peut se reporter au site du V&A (<http://collections.vam.ac.uk/>). Alors que le Dictionnaire de Samuel Johnson n'accorde pas le moindre intérêt au portrait ou à la miniature, la planche VII de l'entrée "Peinture" de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert répertorie les objets et outils nécessaires à la réalisation de ce type de portrait.

18. La National Portrait Gallery conserve une très belle miniature de Buck: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw01322/Mary-Anne-Clarke-ne-Thompson?LinkID=mp06742&role=art&rNo=2>

19. Le strasbourgeois Georges Frédéric Strass (1701-1773) était joaillier de Louis XV. Voir par exemple http://data.bnf.fr/atelier/16991403/georges-frederic_strass/

20. Voir la sitographie, en particulier Ellison Fine Art.

La tradition de la miniature anglaise remonte à la Renaissance, avec des noms célèbres tels que Nicholas Hilliard ou Isaac Oliver qui puisèrent aux sources de l'enluminure médiévale, adoptèrent les principes d'une esthétique maniériste et prirent pour modèle générique le portrait d'Elizabeth I. Pour rappel, le terme « miniature » ne signifie pas « réduit en taille », mais provient de « minium », un pigment rouge utilisé par les enlumineurs. Dans un article consacré à la miniature élisabéthaine, Raphaëlle Costa de Beauregard rappelle aussi l'influence de la figure royale qui se manifeste au travers de ces conventions plastiques : « ce modèle de la carnation de la reine Élisabeth a pour caractéristique d'imiter le modèle féminin mis à la mode par Pétrarque : teint de lait, yeux de braises, lèvres de corail, cheveux d'or ». À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le genre du petit portrait contribue à redéfinir les codes qui régissent le goût, les relations sentimentales et les codes de sociabilité. Mais, paradoxalement, la prolifération des miniatures induit aussi la reproduction à l'identique d'un style, et d'une pose corporelle du sujet, ce qui, en partie, annule l'aspect personnalisé de ces portraits et tend vers une forme d'abstraction détachée du naturel et de l'identité propre du sujet. Dans son traité en vers publié en 1805, intitulé *Rhymes on Art*, Martin Archer Shee dédaigne aussi les miniatures en raillant le rythme quasi industriel de la production de ces petits objets : « From the prompt means of subsistence which miniature painting affords to every manufacturer of a face, it will always be the refuge of imbecility; a receptacle for the poor and disappointed in art ». La virulence de ces termes annonce le crépuscule de la miniature dès les premières décennies du XIX^e siècle, déclin qui sera consommé avec le daguerréotype, plus proche de l'idéal réaliste que la peinture. La vogue de la miniature durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle n'aura pourtant pas manqué de marquer les esprits, et d'inspirer des scènes aux romancières telles que Maria Edgeworth, Jane Austen, et avant elles, Eliza Haywood.

Les miniatures dans les romans de Maria Edgeworth et Jane Austen

Edgeworth et Austen, contemporaines l'une de l'autre et mutuellement respectueuses de leurs créations, ont toutes deux pu voir

(et posséder) le même type de miniatures entre 1780 et les années 1810.²¹ Dans les années 1780-1800, l'art de la miniature était placée sous le signe de noms célèbres, comme Richard Cosway (1742-1821), John Smart (1742-1811), ou Richard Crosse (1742-1810) ([Fig. 10](#), [Fig. 10a](#), [10b](#), [10 c](#), [10 d](#)). Le 29 mai 1780, Richard Crosse note dans ses registres qu'il a reçu de madame Lefroy la somme de 8 livres et 8 shillings pour une miniature sur ivoire (Byrne 193). Ce portrait, ensuite monté en bijou de deuil avec la date du décès d'Anne Lefroy, servit de souvenir à valeur sentimentale. Proches de Jane Austen, les Lefroy, comme bien d'autres familles de la classe moyenne à cette époque, pouvaient s'adresser à un artiste comme Crosse et commanditer un portrait. Austen était non seulement sensible à la délicatesse des miniatures en tant qu'œuvres d'art, mais elle appartenait aussi à une frange de la société britannique qui en possédait, ou qui était suffisamment amateur pour s'adonner à la pratique de la miniature, comme l'ont montré plusieurs critiques (Todd, Zohn). Le roman de Charlotte Smith *Ethelinde*, comme le remarque Joe Bray, est l'une des rares fictions à faire référence à un peintre miniaturiste en particulier, Jeremiah Meyer (Bray 60-61). Ce peintre, que l'historien de la miniature Graham Reynolds classe dans la première vague des « great eighteenth-century miniaturists » (131), incarne le miniaturiste à la carrière florissante ([Fig.11](#) et [Fig 11b](#)). Grâce à l'art du petit portrait, notamment à ses travaux réalisés pour la famille royale et en particulier les portraits de la reine Charlotte, Meyer a pu jouir d'une réputation exceptionnelle.²² On peut ainsi en déduire que le personnage de Smith qui affectionne les miniatures de Meyer est très fortuné.²³

Edgeworth, l'une des plus grandes utilisatrices du terme « miniature » dans les deux corpus, se sert de ces petits « portraits ambulants »

21. Les correspondances d'Austen et d'Edgeworth montrent qu'elles s'admiraient l'une l'autre : « I have made up my mind to like no novels really, but Miss Edgeworth's, yours & my own » (To Anna Austen, 28 September 1814). Cette dernière, à son tour, cite *Mansfield Park* et *Northanger Abbey* sur un ton élogieux. De plus, Austen fit envoyer un exemplaire d'*Emma* à Edgeworth :

<http://www.regencyhistory.net/2016/05/the-austen-edgeworth-connection.html>.

22. Pour une miniature de J. Meyer, voir par exemple :

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1070187/lady-in-a-green-dress-portrait-miniature-jeremiah-meyer/>

23. Originaire d'Allemagne (Tübingen), comme Christian Friedrich Zincke, né à Dresde, Meyer pratiquait des tarifs élevés (20 guinées le portrait contre 10 en 1749, Reynolds 117) Meyer débuta sa carrière dans l'art des émaux auprès de Zincke. On le signale également comme le seul miniaturiste parmi les fondateurs de la Royal Academy en 1768.

(Pointon 48) pour faire reconnaître et identifier un personnage par d'autres, comme une photographie le permettra quelques décennies plus tard. Ainsi, *Belinda* contient un dispositif complexe de quatre portraits, deux miniatures et deux tableaux, représentant deux personnages : un jeune homme et Virginia, éprise de l'image de celui-ci, « in love with a picture » (473). Le roman peut se lire plus généralement comme une histoire de fausses représentations. Les deux tableaux, simplement désignés comme « picture », se répondent et transposent l'intertextualité avec le roman de Bernardin de St Pierre en intermédialité, soulignée par l'héroïne.²⁴ Comme le personnage même de Rachel-Virginia, ces tableaux relèvent de la manipulation. Celui de la jeune femme, commandité par Clarence Hervey amoureux²⁵, est exposé à Somerset House (393) dans l'espoir d'identifier le père de celle qu'il a façonnée comme l'épouse idéale, selon la Sophie de Rousseau ;²⁶ lors de sa première apparition en milieu de récit, le tableau prouve que Belinda, l'héroïne, n'est pas insensible à Clarence Hervey (dans une logique de jalousie et de rivalité qui anime le chapitre, 190). Afin de rapprocher ses deux protégés, Lady Delacour fait faire le pendant masculin du tableau pour savoir si Virginia connaît celui qui est représenté en Paul (« If... [Clarence Hervey] speaks truth, Virginia will see this picture without emotion » 475), procédé si efficace que cette dernière tombe en syncope (464), désengageant Hervey de sa promesse imprudente de mariage et le libérant pour une union avec Belinda. L'instabilité générique du portrait exhibé de Virginia et le jeu de mots à son sujet énoncent le statut flou du personnage qui entre en résonance avec celle du roman-même (Bray 2009 134-36, Egenolf 76) : « 'tis not amongst the history pieces [...] 'Tis a portrait [...] and a history piece too [...] a family history piece » (190), la rumeur faisant de Virginia la maîtresse de Hervey.

Les deux miniatures représentent les mêmes personnes et se répondent dans une moindre mesure, en réplique amenuisée des deux

24. « I think [...] that it is a scene from Paul and Virginia. I think the figure is St Pierre's Virginia » (190). Le lien avec ce texte français s'inscrit dans une intertextualité plus vague faite d'un tissu de romans (380) : aux textes dont la lecture est permise à Virginia, « ancient romance [s] », s'opposent les « common novels ». On sait les acrobaties faites par Edgeworth dans sa préface pour ne pas désigner *Belinda* comme un « novel » ([Bandry-Scubbi 2013a](#)).

25. « It was during the time of his passion for her, that Clarence Hervey had her picture painted in the character of St Pierre's Virginia » (391).

26. « Picture » sert aussi bien sûr au figuré : « He was charmed by the picture of Sophia » (363).

tableaux. Dans les premières éditions de 1801 et 1802, l'identité fragmentée de Virginia-Rachel s'unifie quand se trouvent réunis le tableau, la miniature d'elle enfant détenue par son père et une marque physique ayant résisté à quinze années de séparation. Lors de la révision faite pour l'inclusion du roman dans la collection de Mrs Barbauld, *British Novelists Series* en 1810, le grain de beauté disparaît, sans doute jugé inconvenant (xxvii), ainsi qu'une comparaison insolite, qui indique la taille du tableau : « a bit of a picture [...] not so big as a *dead man's eye* » selon les termes d'un marin dont on n'attend pas qu'il s'y entende en peinture (395) au contraire du joaillier qui sertit la miniature et fait le rapprochement des deux portraits (394). La dénomination du petit tableau masculin disparaît aussi : Edgeworth semble avoir eu du mal à décider des caractéristiques de ce petit portrait si conséquent. En effet, l'image qui impressionne tant la jeune fille tenue à l'écart du monde se présente en 1802 comme « a picture of a man, that Rachel lit on by accident [...] a very proper picture — only a miniature [...] which a young gentleman, who lodged at my house, had left with me for his mother » (369). Le texte de 1801 n'a pas pu être consulté mais une lettre indique que la première mention de cet objet a été développée.²⁷ La réécriture de 1810 précise le personnage représenté et modifie la provenance du portrait : « A picture [...] of a young sea-officer, in his full uniform — quite proper [...]. It was his mother that left it with me, and I had it always in my own room, and the girl saw it, and was mightily taken with it, being the first thing of the kind she had ever lit upon ». Concentrer l'attention sur l'objet du tableau plutôt que sur son format clarifie l'intrigue en ne laissant qu'une seule miniature dont toutes les occurrences apparaissent au même chapitre (« A Discovery » III.27). Le dispositif s'en trouve cependant affaibli.

Les douze utilisations que fait Edgeworth du terme « miniature » dans *Helen* participent plus directement à la création du suspense en étant distillées tout au long du roman.²⁸ Dans cette histoire qui s'attache aux ramifications du mensonge (Mullan), le petit portrait de l'héroïne peint par la menteuse sert à placer la première dans une situation délicate mais finalement honorable, puis à disculper la seconde. Le

27. « We have explained that the picture with which Virginia fell in love was some time in her possession » (*Belinda* xxvi).

28. Chapitres 3 et 13 (une occurrence dans chaque), puis 31 à 33 (une à trois occurrences), 36 (deux occurrences) et enfin 42 (une occurrence). Le roman comprenant 47 chapitres, on voit que la miniature a rempli son rôle bien avant la fin du récit et n'est qu'un accessoire.

caractère compromettant de la miniature vient du fait qu'elle accompagne une correspondance, volée puis presque publiée de manière illicite, illustration de « la relation symbiotique [...] poétique entre lettres et portraits-objets » soulignée par Pointon (66). Sur neuf associations des termes « miniature » et « letter/s » dans CONTROL³⁴, sept appartiennent à *Helen* : Edgeworth se sert de cet objet comme d'un accessoire, jouant efficacement sur les associations convenues qui mettent en évidence le caractère fragile de la séparation entre privé et public.

Quant à Austen, elle utilise « miniature » à sept reprises dans ses romans, mais seule celle d'*Emma* ne sert pas à l'identification d'un personnage, comme on le voit dans une concordance (Fig. 12). Insérée dans une énumération, cette utilisation du terme montre, sur le plan narratif, la négligence de l'héroïne et, sur le plan culturel, ce qui était attendu d'une jeune femme de la bonne société :

Emma [...] produced the portfolio containing her various attempts at portraits, for not one of them had ever been finished [...]. Her many beginnings were displayed. Miniatures, half-lengths, whole-lengths, pencil, crayon, and water-colours had been all tried in turn. (Austen, [Emma I.6](#), 43)

Peindre des portraits de son entourage, notamment en miniature, dépasse donc la description minimaliste des qualités artistiques et intellectuelles féminines (« accomplishments ») qu'Austen fait énoncer au débonnaire Bingley (« paint tables, cover screens and net purses »), là où les attentes de Darcy sont perçues comme exagérées : « A woman must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages [...] and to all this she must yet add something more substantial, in the improvement of her mind by extensive reading » (*Pride and Prejudice* I.8).²⁹

Par touches presque aussi allusives que celles d'Austen évoquant son art, l'une des écrivaines qui sema les germes du *novel of manners* donne aussi à voir le contexte culturel et artistique de la miniature : Eliza Haywood.

29. La citation telle qu'elle est centrée ici sur la diversité des talents gomme le jeu ironique entre Miss Bingley, qui commence la liste à la place de Darcy, et Elizabeth, qui s'étonne du petit nombre de femmes « accomplies » accepté par ce dernier. [Un blog récent](#) témoigne que cet aspect de l'œuvre de Jane Austen intrigue toujours.

La miniature de *Betsy Thoughtless*

Bien que les occurrences de la liste IMAGE ne distinguent pas le roman d'Eliza Haywood de manière quantitative (ni excédent ni déficit significatifs dans les corpus WOMEN42 et CONTROL34, [Fig.2a et 2b](#)), un portrait en miniature y tient un rôle important. Il permet de percevoir plusieurs caractéristiques d'un tel objet et des pratiques culturelles y afférant. 36 des 43 occurrences de « picture » s'y rapportent.

Tout en restant un objet de luxe, la miniature est omniprésente en Europe, et tient de ce fait une place non négligeable dans les narrations romanesques dès la fin du XVII^e siècle. Il n'est pas surprenant que Madame de Lafayette ait incorporé un épisode autour d'un petit portrait subtilisé par Monsieur de Nemours dans *La Princesse de Clèves*, et que la dramaturgie de la miniature volée ait, par la suite, migré sous forme de *topos* dans le roman en France. Comme le rappelle Nathalie Lemoine-Bouchard, « la miniature devient argument littéraire ». Madame de Tencin, dans les *Mémoires du comte de Comminge* (1735), fait raconter à son héros le duel pour récupérer le bracelet orné du portrait de la belle Adélaïde. Madame de Flahaut, dans *Adèle de Sénange* (1794) invente une scène à petit portrait: en voyant dans un tiroir le portrait de sa bien-aimée, lord Sydenham ne peut s'empêcher de le subtiliser et ne sait plus comment s'y prendre pour le remettre sans être vu (Lemoine-Bouchard 11).

Au moment où Eliza Haywood publie *Betsy Thoughtless* en 1751, le portrait miniature n'est pas encore à son apogée en Angleterre. L'âge d'or de ce type de miniature (entre 4 et 8 cm) est généralement situé entre 1760 et la fin des années 1820. Selon Graham Reynolds, 1740-1770 correspond à la période dite « modest school » dont les noms ne sont forcément passés à la postérité.³⁰ La Grande Bretagne du XVIII^e siècle compte également quelques femmes miniaturistes dont Penelope Carwardine, Penelope Cotes, et plus tardivement, Anne Mee et Maria Cosway, épouse de Richard Cosway.³¹ Il ne s'agit pas de faire des hypothèses sur le goût de Haywood, mais à supposer que la romancière

30. La distinction de Graham Reynolds entre petite école de la miniature et grands maîtres est par ailleurs complétée en introduisant une autre catégorie, « the lesser miniaturists », mais étrangement, la périodisation 1760-1800 recoupe celle, plus vaste, de l'âge d'or de la miniature.

31. « There are a number of miniatures painted between about 1750 and 1765 which are signed P.C. These have usually been assigned to Penelope Cotes or Penelope Carwardine » (Reynolds 126).

eût souhaité faire elle-même l'acquisition d'une miniature, elle aurait pu acheter l'un des portraits ci-dessous. L'objet, replacé par l'écrivaine dans un univers fictionnel, aurait pu ressembler à l'une de miniatures de Gervase Spencer (1710-63) ([Fig. 13](#) et [Fig 13b](#)).

Au deux-tiers du roman de Haywood, l'héroïne dérobe la miniature de celui qu'elle a refusé en mariage dans les premiers chapitres. Ce refus n'est pas motivé par la personne du jeune homme dont le nom, Truworth, signale la perfection, mais par le désir d'indépendance et d'aventures de la jeune femme : « she thought she could be pleased to have such a lover, but could not bring herself to be content that he ever should be a husband » (I.12, 71). Entre cette décision presque initiale et leur mariage qui met le terme à ce roman en quatre tomes, Betsy illustre son propre patronyme, Thoughtless, par de nombreuses mésaventures, manière pour Haywood de se conformer à la nouvelle norme didactique imposée par Richardson tout en gardant l'énergie narrative de ses récits galants des années 1720 (Backscheider, Bandry-Scubbi 2012).

Dans un récit où la miniature est utilisée comme ressort de la narration, elle permet de créer du suspense, ou compléter le portrait moral et émotionnel d'un personnage. Si l'accès au point de vue subjectif se fait par le truchement d'un tel objet, l'aspect oblique du procédé rejoint certaines caractéristiques formelles de ce type de portrait, à savoir la posture du sujet vu de trois-quarts. Comme le fait remarquer Marie-Madeleine Martinet, « l'un des choix essentiels dans l'esthétique du portrait est celui de l'angle de vue du peintre par rapport au modèle, pour lequel prédominent souvent diverses obliques » (2001). La posture oblique est héritée de l'art du portrait baroque, et la miniature s'y rattache directement. L'oblique, à ce titre, implique un angle de vue particulier. Sans renier le frontal, il cherche à faire allusion à ce qui est hors-champ, notamment la mauvaise conscience de celui qui s'empare de l'objet.

Cette scène ne fait pas partie des illustrations de l'édition du roman dans *The Novelist's Magazine* (1784) qui préfère représenter l'héroïne contemplant le portrait lorsqu'il réapparaît à la fin du récit (IV.21).³² Cependant l'illustration de la scène extraite de *La Princesse de Clèves* montre comment l'appropriation se manifeste à travers un jeu des regards qui se croisent à l'insu des autres personnages ([Fig.14](#)). La

32. L'illustration dans le *Novelist's Magazine* est donnée dans *ECCO: The novelist's magazine. ...* Vol. Volume 13. London, 1780-88. [Eighteenth Century Collections Online](#). Gale. 30/10/2016. CW3315298576, Image 308 (Plate VII).

méthode d'appropriation est perceptible dans le regard par effraction et le reflet décalé dans le miroir. De nombreuses scènes de roman dans lesquelles une miniature joue un rôle soulignent donc des stratégies obliques de la part des protagonistes : regard par effraction, tromperie, détournement, appropriation illicite. Ainsi, la miniature se situe à la croisée d'un discours esthétique sur l'écriture et sur l'image, mais également éthique, notamment par rapport à la question des valeurs morales et celles de l'objet.

Dans le roman de Haywood, l'épisode du vol du portrait a lieu après que Truworth ait tiré Betsy d'un de ses nombreux mauvais pas (il s'agit cette fois d'un faux mariage servant de prétexte à un viol, qu'il empêche de justesse ; III.18). De manière attendue mais non dénuée de subtilité, le portrait resurgit pour amener leurs retrouvailles après le mariage calamiteux de Betsy à Mr Munden. Il ne s'agit pas véritablement d'un vol puisqu'elle paie le portrait au peintre, prétendant que celui qu'il représente l'a chargée de le lui apporter. Ce n'est pas à proprement parler un acte criminel, mais le portrait moral de Betsy est malgré tout entaché lorsqu'elle ment au peintre miniaturiste pour s'approprier l'image de Truworth. En rupture avec le code de l'échange et du don qui régit la circulation des portraits en miniature, Betsy brouille également les pistes d'un code moral. Le vol de l'objet, en tant que faute non punie, renvoie à la fragilité de l'objet lui-même, délicat, certes, mais surtout petit. La taille du format induit un changement dans l'échelle du jugement négatif et invite ainsi le lecteur à minimiser la gravité de l'acte au nom d'une passion inver-sement proportionnelle à l'image. Au sujet de l'objet volé dans la fiction du XVIII^e siècle, Henri Lafon note « le roman joue ici avec la représentation de ce que la société craint et réprime très sévèrement » (129).

L'action de *Betsy Thoughtless* est cependant bien nommée « theft » en reformulation de « I may find an opportunity of slipping [the picture] into my pocket » (394, seule occurrence de ce substantif), puis elle est désignée comme « fraud » à trois reprises, avec des adjectifs utilisés par Truworth ou par la voix narrative qui en atténuent la gravité (« innocent fraud » 396, « her little fraud » 403, puis « the tender fraud » lors de l'élucidation, 545), tout en gardant la trace des autres utilisations dans le texte.³³ « Stratagem », un des termes caractéristiques de ce

33. Les trois autres occurrences ne permettent pas d'effacer la malhonnêteté inhérente à *fraud* car elles désignent la manipulation financière de Lady Mellasin à l'encontre de son époux Mr Goodman : « impudent fraud », « you can prove it a fraud »

roman ([Fig.15](#)), rapproche celle qui commet cette action (« what stratagem to form for the getting this picture into her hands [...] several other little stratagems succeeded this in her inventive brain », 394) de personnages malfaisants tel celui qui vient presque de la violenter (« the most wicked stratagem that was ever invented » III.15, 375) ainsi que des peintres indéliçats (voir citation ci-dessous, 391).³⁴ Ces termes d'intensité variable suggèrent qu'il s'agit d'une variation sur le vol du « portrait en petit » de la Princesse de Clèves par le Duc de Nemours, ou du moins que cet épisode a servi d'inspiration.³⁵ Haywood présente l'action comme une appropriation de l'image, qui relève du « caprice »,³⁶ faisant ajouter à la voix narrative une dimension de jalousie non perçue par l'héroïne mais intéressante quant à la fonction de l'objet :

it looks as if there was also some little mixture of female malice in the case.—Her brother had said, that the picture seemed to be intended to be worn at a lady's watch;—she doubted not but it was so, and the thoughts of disappointing her rival's expectations, contributed greatly to the satisfaction she felt at what she had done. (396, nous soulignons)

Avant que le récit ne s'attache aux amours de Truworth, cinq paragraphes commentant les suites du vol donnent à voir les diverses utilisations de l'objet. La miniature, destinée à celle que Truworth va épouser en premières noces, a été demandée par la demoiselle : « Mr

(2.14), et particulièrement « the baseness of Lady Mellasin [...] the fraud she had been guilty of » (405) qui reprend l'expression employée pour Betsy dans le même chapitre : « enjoying the little fraud she had been guilty of » (403). Dans *Control34*, aucun texte ne se détache statistiquement pour l'utilisation de ce terme.

34. 3 des 15 occurrences de *stratagem* se trouvent dans ce passage, dont une pour différencier le peintre de ses confrères. Il s'agit d'un terme qu'Haywood affectionne dans *Betsy Thoughtless* car il y apparaît proportionnellement plus que les autres textes du corpus féminin (*WOMEN42*, [Fig.15a](#)) et mixte (*CTROL34*, [Fig.15b](#)). Il est fréquent aussi dans ses autres écrits fictionnels.

35. Haywood, actrice de 1715 à 1736, et dramaturge (Backscheider), devait connaître la pièce de Lee (voir note ci-dessus).

36. 9 des 11 occurrences de « caprice » et « capricious » s'appliquent à l'héroïne de *Betsy Thoughtless*. Dans cet épisode, le nom fait l'objet d'un complément qui le lie à « stratagem » : « she had a caprice in her brain », alors qu'elle devrait réfléchir à la perspective de son mariage avec Mr Munden. L'utilisation de « caprice » et « capricious » ne distingue ni ce roman, ni aucun autre des deux corpus de manière notable. On se souvient qu'Austen l'emploie plutôt pour les personnages masculins dans *Pride and Prejudice* : « Mr Bennet was such an odd mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice » (I.1). Ces termes ne sont donc ni genrés, ni particulièrement négatifs.

Truworth had not indeed sate for it to please himself, but to oblige Miss Harriot, who had given some hints, that such a present would not be unwelcome to her » (396). Il s'agit là d'une illustration de ce que souligne Pointon : « miniatures entered popular discourse as a topos of affective private engagement » (53). La promise souhaite posséder une représentation de l'être aimé, le réduire à un objet privé, rendu public car fait pour être vu sur la personne qui le porte en tant que bijou, en l'occurrence une montre.

Cependant, la première fonction publique du petit portrait comme présent est à fin publicitaire :

It is a common thing with painters to keep the pieces in their own hands as long as they can, after they are finished, especially if they are of persons endued by nature with any perfections, which may do honour to their art:—this gentleman was like others of his profession, —he found it to his credit to shew Mr. Truworth's picture to as many as came to look over his paintings, and had detained it for several days beyond the time in which he had promised to send it, on pretence, that there were still some little touches wanting in the drapery. (396)

Le rôle narratif de l'objet consiste en son appropriation par personne différente de celle à qui il était destiné. Celle-ci n'est possible que grâce au statut public de la miniature pendant un laps de temps à valeur variable : une durée trop longue pour le commanditaire (« Mr. Truworth growing a little impatient at the delay, as Miss Harriot had asked two or three times [...] when she should see his resemblance » 396) et trop courte pour l'artiste (« keep the pieces in their own hands as long as they can »). Les logiques marchande, artistique et narrative se rejoignent dans ce passage. Si l'objet avait été livré à la date promise, il n'aurait pu être dérobé ; mais c'est le talent du peintre qui fait entrer la miniature dans le récit.

En effet, le frère aîné de Betsy joue le rôle du connaisseur ayant fait le Grand Tour :

my friend is going to have his picture drawn, and knowing I have been in Italy, would needs have my judgment upon the painter's skill. (391)

Il juge le peintre si bon que celui-ci peut se dispenser des « stratagèmes » commerciaux habituels, ce qui les met en évidence pour le lecteur :

the man seems to be too much an artist in his profession, to stand in any need of having recourse to that stale stratagem of inviting customers, by exhibiting shadows, which have no substances but in his

own brain, and I must do him the justice to say, that I never saw life imitated to more perfection. (391)

Cette « imitation à la perfection » joue avant tout un rôle narratif : elle permet d'identifier Truworth (« your friend,—the gentleman we waited on this morning » 392) et d'amener Betsy à vouloir ce portrait.³⁷ Elle sert aussi à indiquer le *double standard* en matière de sexualité puisque si les frères de Betsy se soucient constamment de sa réputation, avec un rappel dans cet épisode, il apparaît que l'ainé a plusieurs maîtresses, dont une préférée : « having a desire his favourite mistress's picture should be drawn » (392).³⁸ Fidèle à l'inscription de la sexualité dans ses récits, Haywood fait jouer les deux sens de « mistress » à quelques paragraphes d'intervalle, puisque l'occurrence qui vient d'être citée précède de peu le stratagème de Betsy : « she began to consider, whether there was a possibility of becoming the mistress of what she so much desired » (393).³⁹ Posséder plutôt que d'être possédée pourrait résumer le roman.

Le contexte artistique et commercial apparaît par les informations distillées au fil de l'épisode. Le statut du peintre transparait dans l'utilisation des deux seules occurrences du terme *artist* dans le roman.⁴⁰ Dans la citation donnée ci-dessus, « in his profession » complète le substantif, ce qui suggère que le jeune connaisseur ne considère pas le peintre comme un artiste à part entière, de même niveau que ceux dont il

37. Des six utilisations du lemme *imitate*, c'est la seule occurrence ayant trait au tableau ou à la dimension visuelle.

38. « The elder of [her brothers] remonstrated to her, in the strongest terms he was able, the personal dangers to which, though the baseness of the world, and her own inadvertency, she was liable every day to be exposed:—'[...] It behoves us therefore, who must share in your disgrace, as well as have a concern for your happiness, to insist on your putting yourself into a different mode of life:—Mr Munden makes very fair proposals' » (392).

39. *Betsy Thoughtless* est le texte de WOMEN42 comportant proportionnellement le plus grand nombre d'occurrences de *mistress* (84) : il y a peu de différence quantitative entre celles désignant le statut (« his mistress » : 26) et celles marquant la possession (« mistress of » : 34). Dans CONTROL34, *Betsy Thoughtless* vient au 3^e rang, pour l'utilisation de ce terme, juste après *Roderick Random*.

40. Mêlé aux portraits de grand format, le petit portrait a une vraie place dans les expositions de la Royal Academy dans les années 1770-80. Mais progressivement il va être relégué à des salles moins visitées pour finalement disparaître de la liste des œuvres. A contrario, en France, l'une des nombreuses répercussions des bouleversements sociaux liés à la Révolution témoigne de l'art du petit portrait et des travaux d'aiguille comme activités rémunérées, par exemple pour des veuves d'aristocrates déchus (voir Lemoine-Bouchard).

a pu admirer les œuvres en Italie, mais plus comme un artisan habile, voire doué. Ceci illustre le traitement dédaigneux des miniaturistes mentionné plus haut. La voix narrative reprend cette compétence en l'associant au substantif, qui garde ainsi sa dimension réductrice : « He said much more in praise of the excellence of this artist » (392). Cette appréciation mène au stratagème de Betsy qui demande son adresse au cas où elle souhaiterait faire faire son propre portrait.

Un autre aspect de ce contexte est le prix de la miniature.⁴¹ Il s'agit de la seule mention financière en rapport avec un tel objet dans les 70 romans pris en compte pour cette étude. Le caractère inhabituel de cette indication est d'autant plus notable que l'utilisation des termes *guinea* ou *pound* ne distingue pas ce texte quantitativement dans les corpus.⁴² Lorsque Betsy a convaincu le peintre de lui donner le portrait et de le lui laisser payer plutôt que d'attendre d'être réglé par le commanditaire (« 'O, madam, as to the money,' said he, 'I shall see Mr Trueworth again' »), il lui indique la somme : « My constant price, madam [...] is ten guineas, and the gentleman never offered to beat me down » (395). Si marchander ne conviendrait pas à Trueworth dont le nom dit l'intégrité, cet ajout à l'intention de la voleuse honnête nous apporte une précision sur les pratiques de certains commanditaires. On pense aux très grandes difficultés qu'a l'héroïne de *The Wanderer* pour obtenir le paiement des leçons de musique qu'elle donne (avec un statut comparable d'artiste au service de clients) ou des travaux d'aiguille qu'elle effectue, thème que Burney évoque pour les fournisseurs dans ses autres romans.⁴³ Betsy ne discute pas ce montant qu'elle n'est pas en mesure de vérifier et se place ainsi au même niveau que celui qu'elle

41. Ce prix est un peu plus élevé que celui dont on dispose pour Crosse (voir ci-dessus).

42. Une seule autre miniature est mentionnée avec une somme d'argent, 100£ données à une jeune fille dans « a handsome silver net purse » contenant aussi le portrait du généreux donateur, « a small locket miniature » (*The Child of Mystery*, Sarah Wilkinson, 1808, l'un des [Novels On Line de Chawton](#)).

43. *Cecilia or the Memoirs of a Heiress* (1782), *Camilla or a Picture of Youth* (1796), *The Wanderer or Female Difficulties*, 1814. Dans *The Wanderer*, les 7 occurrences du terme *artist* désignent le plus souvent l'héroïne et toujours des musiciens ; l'une d'entre elles montre particulièrement bien l'inconfort de ce statut : « she could be regarded only as an artist, who, paid to give pleasure, was accountable for fulfilling that engagement. She trembled at this view of her now dependent condition » (Ch33). Burney utilise l'un des personnages prenant la défense de l'héroïne désargentée pour formuler dans le même chapitre l'ambivalence de la position sociale de l'artiste : « a person who pipes a tune, or dances a jig, or paints a face, may be called, if you will, an artist of luxury; but then 'tis of your luxury, not his ».

estime mais n'aimera que plus tard, non sans ironie de la part de la voix narrative.⁴⁴ À titre de comparaison, elle dispose, en tant que jeune fille sous tutelle, de 20£ d'argent de poche par an (sur 100£ pour son entretien, pris sur l'intérêt de sa fortune, I.7, 40) et peut ajouter deux guinées aux vingt shillings demandés par son ancienne camarade tombée dans la prostitution (I.14, 95) puis lui en donnera quatre plutôt que trois peu après avoir subtilisé le portrait (IV.1, 423). Les dix guinées de celui-ci représentent donc une somme assez élevée, qu'elle peut cependant tirer de sa bourse sans la vider complètement (« counted ten guineas to him out of her purse », 395).

La taille de l'objet est indiquée de manière indirecte par son usage probable ([Fig.16](#) et [Fig 16b](#)) et par l'utilisation d'une loupe pour l'observer en détail, ce qui modifie son statut d'objet privé en image publique, ou du moins accessible à d'autres personnes que celle à laquelle il est destiné :

he is drawn in miniature; I believe, by the size of the piece, intended to be worn at a lady's watch;—but I looked on it through my magnifier, and thought I saw his very self before me. (392)

La loupe, dont certaines étaient parfois décorées d'un portrait miniature dans la partie haute du manche, sert d'intermédiaire pour cette transformation. Tant au plan artistique que narratif, l'objet ne peut s'appréhender de manière directe. L'instrument nécessaire pour bien voir l'image annonce ainsi le déguisement que revêt Betsy pour s'approprier l'objet : véhicule loué, livrée des laquais différant de celle de son serviteur habituel, vêtement très couvrant inconnu de Truworth.⁴⁵ Haywood joue de la dynamique entre trahison (vol, déguisement, stratagème) et fidélité.

44. « She longed to have in her possession so exact a resemblance of a man, who once had loved her, and for whom she had always the most high esteem, though her pride would never suffer her to shew it to any one, who professed himself her lover. —« This picture, » said she, « by looking on it, will remind me of the obligation I have to him.— I might forget it else,— and I would not be ungrateful ; — though it is not in my nature to love, I may, nay I ought, after what he has done for me, to have a friendship for him » (393).

45. « Early the next morning she sent to Blunt' s, —hired a handsome chaise and pair, with a coachman, and two servants, in a livery very different from that she gave her own man;—then dressed herself in a riding habit, and hunting-cap, which had been made for her, on her going down to Oxford, and she had never been seen in by Mr. Truworth;—so that she thought, she might be pretty confident, that when he should come to examine who had taken away his picture, the description could never enable him to guess at the right person » (394-95).

La présence de l'image se manifeste par un vocabulaire faisant référence au monde de l'art. L'utilisation du terme « shadows » par le frère aîné dans la citation ci-dessus (« that stale stratagem of inviting customers, by exhibiting shadows, which have no substances but in his own brain » (391) répond à celle de « resemblance » par son cadet :

I suppose [...] your eyes have been feasted with the resemblance of a great number of beauties, either real or fictitious. (391)

Toutes les occurrences suivantes de « resemblance » se rapportent à la miniature, alors que les deux précédentes concernent l'héroïne et sont tout aussi négatives que celle qui vient d'être citée. Betsy adolescente ne peut d'abord se satisfaire de sa propre image pour se désennuyer, la réflexion dans le miroir ne pouvant remplacer celle qui devrait avoir lieu dans l'esprit : « she was so little accustomed to reflect much on anything [...]—Then [she] would start from her chair, measure how many paces were in the room,—look at one picture,— then on another,—then on her own resemblance in the great glass,—but all this would not do » (II.16, 237). Elle refuse quelques chapitres plus loin l'image proposée par celui qui s'avèrera être un roué, tout en montrant qu'elle a (un peu) plus de culture que lui : « [...] this Graecian Venus.'—Miss Betsy was too much accustomed to company to be easily abashed, and answered briskly, 'if you mean the compliment to me, sir, the Graecian Venus's are all painted fat, and I have no resemblance of that perfection' » (II.23, 282). Fière de sa propre silhouette, la jeune fille ne se détache de sa propre image pour s'intéresser à celle de Truworth qu'au volume suivant, dans l'épisode de la miniature :

—she longed to have in her possession so exact a resemblance of a man, who once had loved her, and for whom she had always the most high esteem, though her pride would never suffer her to shew it to any one, who professed himself her lover. (III.18, 393)

« Resemblance » désigne alors l'image, devenue masculine, convoitée par deux femmes. Haywood fait d'abord employer le terme par celle à qui la miniature est destinée (« Miss Harriot had asked two or three times [...] when she should see his resemblance », 396, passage cité plus haut), avant d'en (re)venir à l'auto-référentialité pour amener le récit à son terme. Le dernier utilisateur est Truworth, qui vient d'apprendre l'identité de la voleuse à quatre chapitres de la fin du roman. Haywood lui fait désigner son propre portrait par « my insensible resemblance » (IV.21, 545), collocation dans laquelle

l'adjectif met en valeur tant la sensibilité que la sensualité des jeunes gens. L'héroïne, désormais assortie d'une capacité à la réflexion, est surprise, pensive, par celui qu'elle aime en secret, contemplant son portrait comme dans *La Princesse de Clèves* (« the extreme pensiveness of her mind had hindered her from perceiving, that anyone was near »).

Les miniatures étaient destinées à être portées comme parure de corps et de costume. Fixées à la poitrine, à la ceinture ou sur une manche, elles établissent un contact physique par procuration et servent de gage de loyauté, notamment politique, ou de fidélité entre époux, comme en témoignent les nombreux portraits de la reine Charlotte. Ce type d'image-objet était répandu, prisé et, à partir des années 1760, plus facile d'acquisition. Son succès est aussi visible dans la quantité de scènes peintes ou gravées, représentant un homme ou une femme, avec un portrait miniature. Cependant le lien physique entre l'objet et la femme devient un véritable *topos* pictural des années 1770. Dans l'iconographie du porteur de miniature, les modes de sociabilité en groupe reliant la miniature à un heureux possesseur semblent être réservés aux hommes, à l'instar des gentilshommes dans le tableau de Pompeo Batoni. En revanche, l'absorption à caractère sentimental, voire érotique semble être associée presque systématiquement à des sujets féminins ([Fig17a](#), [Fig 17b](#), [Fig 17c](#), [Fig 17d](#), [Fig 17 e](#), [Fig17f](#)).

Le portrait, dont la ressemblance avec le modèle doit être la plus marquée possible, constitue autant un marqueur social qu'un catalyseur de rêverie, tout comme la lettre. Hanneke Grootenboer analyse ce parallèle en montrant que la miniature est l'équivalent d'une réponse à une lettre. D'ailleurs les tableaux mettant en scène une femme et une lettre sont structurés sur le même principe que ceux montrant une femme et une miniature : la double théâtralité d'un espace à la croisée du regard intime et du voyeurisme par effraction. Selon Grootenboer, « the woman's body has turned into an exhibition space for her husband's image [...] the visual message is emphatically addressed to an invisible "you" » (26).

La voix narrative de Haywood construit un dispositif de mise en abyme (et de voyeurisme) de manière moins symbolique que Madame de Lafayette mais non sans ironie :⁴⁶

46. « Elle était sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans ; elle en choisit quelques-uns, et monsieur de Nemours remarqua que c'étaient des mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des nœuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque

observing she had something in her hand, which she seemed to look upon with great attention [...] he also saw her more than once, though doubtless in those moments not knowing what she did, press the lifeless image to her bosom with the utmost tenderness (543)

« Lifeless image » deviendra l'euphonique « insensible ressemblance » lorsque l'amoureux, opportunément veuf, fait connaître sa flamme ravivée à la belle en termes éminemment physiques :

'[...] vouchsafe me the same favours you bestow on my insensible resemblance.'—In speaking this, he threw his arms around her waist, not regarding the efforts she made to hinder him, and clasp'd her to his breast with a vehemence, which in all his days of courtship to her he never durst attempt (545)

Séparée mais encore encombrée de son époux odieux, celle-ci ne cache plus ses sentiments à Truworth, la dissimulation n'étant plus de mise : « It would be in vain for me [...] to endeavour to conceal what my inadvertencies have so fully betrayed to you » (545). Comme dans la plupart de ses récits, Haywood ne se limite pas à dévoiler les esprits, ayant ouvert l'épisode par « she was in the most negligent night-dress that could be » (543), sans doute en écho de sa source probable : « Il faisait chaud, et elle n'avait rien sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés » (Lafayette 451).⁴⁷ Les héros du roman anglais ne faisant pas montre de la même retenue que ceux du roman français, ils se marient dès la fin du veuvage de Betsy, même si celle-ci se protège aussi, dans un premier temps, d'une nouvelle rencontre avec « the original ».⁴⁸

temps, et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui madame de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à monsieur de Nemours » (Lafayette 451). Une illustration de cette scène peut être vue sur Utpictura18 : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0743>

47. *Love in Excess*, bestseller de 1719 en compagnie de *Robinson Crusoe*, regorge de passages décrivant la posture sensuelle des personnages féminins.

48. « She was rejoiced indeed to have this picture once more in her possession, not only because some other might have found, and kept it, but also because she thought she might indulge herself in looking on it, without any breach of that duty, to which she was resolved so strictly to adhere: —To be secure however from a second encounter with the original in that place, she kept close in the house, and stirred not out of it all the time she was there;—but her apprehensions on this score were needless: — Mr. Truworth religiously observed the promise he had made her, and lest he should be under any temptation to break it while so near her, took leave of his friend that same day, and returned to London, but carried with him sentiments very different from those he had brought down, as will hereafter appear » (Haywood, *Thoughtless* IV.22, 547).

Bien que la miniature semble avoir rempli sa fonction, elle réapparaît de manière cocasse, oubliée par sa propriétaire une fois qu'elle a été étreinte par le sujet du tableau (« the lady's mind was in too much disorder to think what was become of the little picture that had occasioned it », IV.22, 546). La description qu'en fait la servante qui la lui rapporte témoigne que le portrait correspond à l'expression retenue pour le titre de l'article de Pointon, « surrounded with brilliants », ou du moins, qu'il est enchâssé dans du métal, avec peut-être des éclats de diamants ou de strass, ce qui n'est jamais précisé au-delà de l'effet visuel : « I saw something that glittered » (547). Comme le souligne Pointon, le contenant avait autant d'importance que la ou les miniatures elles-mêmes, d'où l'attention particulière portée au sertissage de pierres et au métal choisi pour le cadre.

Toutefois, la façon dont on manipulait, regardait, conservait et faisait circuler les miniatures est rarement relaté dans la fiction, pas plus que la manière dont les miniatures étaient portées. Pour les contemporains de Haywood, l'aspect brillant et l'image-objet devaient aller de pair.⁴⁹ Lors de l'acquisition du portrait, seules une boîte et une poche sont mentionnées :⁵⁰

the man had brought the picture down in a little box, which the painter opening, as he presented to her, cried, 'Is it not a prodigious likeness, madam?' [...] She then put the picture into her pocket,—counted ten guineas to him out of her purse [...] (395)

La seule autre occurrence de « likeness » sert lors de l'introduction de l'image dans le récit « 'What!—Truworth! [...] 'The same,' resumed

49. Mary Shelley a recours à un raccourci semblable lorsqu'elle renverse l'association affective de la miniature dans le premier meurtre commis par le monstre de Frankenstein, qu'il raconte à son créateur : « As I fixed my eyes on the child, I saw something glistening on his breast. I took it: it was a portrait of a most lovely woman. In spite of my malignity, it softened and attracted me. For a few moments I gazed with delight on her dark eyes, fringed by deep lashes, and her lovely lips; but presently my rage returned: I remembered that I was for ever deprived of the delights that such beautiful creatures could bestow; and that she whose resemblance I contemplated would, in regarding me, have changed that air of divine benignity to one of expressive disgust and affright » (*Frankenstein* II.8).

50. On se souvient comment cet aspect matériel éveille les soupçons de Monsieur de Clèves : « un autre qu'un amant ne se serait pas contenté de la peinture sans la boîte » (391). Pour une étude des poches féminines, voir l'article d'Ariane Fennetaux, « [Les poches ou la voie / voix moyenne : valeurs et pratiques des femmes de la middling sort en Grande Bretagne au XVIII^e siècle](#) », *XVII-XVIII* [En ligne], 72 | 2015, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 24 août 2016. URL : <http://1718.revues.org/363>.

the other:— ‘never was there a more perfect likeness;—he is drawn in miniature » (392). Ce terme semble donc concerner la qualité du portrait, puis est supplanté par « ressemblance » lorsque la dimension affective entre en compte.

Pour jouir du plaisir de cette ressemblance, Betsy veut approcher le plus possible de la fidélité, acceptant pour seule trahison celle qui émane d’elle-même. Il lui faut l’original du portrait dont elle a entendu vanter le mérite, authenticité doublement affirmée par « I must have the *very* picture that my brother saw, that I may be sure *is like*, for I know he is judge » (394, nous soulignons). Elle rejette ainsi son idée initiale : « at first, she thought of going to the painter, and bribe him to take a copy of it for her use » (394). Soudoyer le peintre ouvre la possibilité d’une trahison en retour (« he may betray me »), alors que le payer donne l’apparence d’une transaction honnête. Elle devra d’ailleurs racheter le portrait à la bonne qui le trouve, lui donnant un pourboire miniaturisant le prix initial (« willing to be rid of her rewarded her with a crown piece », 547).⁵¹ Les adjectifs qu’Haywood fait utiliser par la bonne renforcent cette dévalorisation puisque, non concernée par la valeur affective du portrait, elle le désigne par « this pretty picture » (546) puis « a sweet picture » (547). Betsy, prétendant qu’il représente son frère, place à nouveau l’objet dans une logique de falsification, réplique atténuée de la tricherie initiale. Si elle se sait assurée de la possession de l’objet du portrait à ce stade du récit, il n’en va pas de même lors de la première acquisition, où, on l’a vu, elle n’a pas de certitude quant à ses sentiments. Posséder le portrait authentique est un désir impérieux, qui donne lieu à un premier dispositif de mise en abyme : « a copy taken from a copy goes still further from the original » (394). Haywood ne se prive pas de jouer sur ce continuum dans le dénouement, où l’original ne désigne plus le portrait mais son sujet en chair et en os (« real » fait partie des mots caractéristiques de *Thoughtless* dans les deux corpus) :

At this instant, a thousand proofs of love given her by *the original of the copy* in her hand occurring all at once to her remembrance, tears filled her eyes, and her breast swelled with involuntary sighs. In this painfully pleasing amusement did she continue for some time, and had doubtless done so much longer, if a sudden rustling among the leaves behind her, had not made her turn her head to see what had occasioned it;—but where are the words that can express the surprize, the wild confusion she was in, when the first glance of her eyes presented her

51. Il faut 44 couronnes pour atteindre les 10 guinées payées au peintre.

with *the sight of the real object*, whose *image* she had been thus tenderly contemplating (542, nous soulignons)

Comme cela a été noté, l'ironie de la voix narrative ne laisse guère de doute au lecteur sur les sentiments réels éprouvés par l'héroïne, dont l'apprentissage consiste notamment à en prendre conscience et à les accepter. La miniature, représentation aux enjeux multiples, est un des instruments de cette éducation.

La matérialisation de l'aimé à partir de sa miniature est un *topos* dont plusieurs constructions de complexité croissante vont maintenant être analysées.

Corps et sens de l'image

Le regard du miniaturiste s'attache essentiellement au visage ou au buste. Ces portraits constituent en quelque sorte des versions synecdochiques du portrait en pied, parfois de simples copies d'un détail prélevé à la manière d'une citation, ou d'un portrait antérieur. La notion d'original est donc toute relative bien que ces créations reflètent la fascination pour la représentation d'un idéal qui reproduit au plus proche le réel. Le spectre global de ces miniatures donne à voir une socioscopie de la réduction et du nomadisme des objets de l'intimité, qui à son tour, s'inscrit dans un courant iconographique plus vaste où la sensorialité et le regard deviennent vecteur du désir charnel, se chargeant parfois d'auto-érotisme ou de narcissisme. Le discours qui se construit à partir de, et autour du portrait miniature participe du paradigme de la construction du sujet sentimental et sensible. Parmi les tableaux qui prennent pour thème le port de la miniature et la façon de la manipuler, il y a tous ceux où le sujet, homme ou femme, s'abîme en solitaire dans la contemplation, et où le regardeur perçoit une mélancolie teintée de nostalgie. De l'absorption contemplative à l'obsession de la possession, la miniature se donne à voir comme médiateur des états psychologiques et émotionnels des personnages ; elle donne à lire en creux un discours à la fois sur l'identité et sur des pratiques culturelles. Dans les compositions anglaises des scènes de genre dites « conversation pieces », le regard frontal appelle la participation du spectateur (De Bolla). En revanche, une représentation de l'expérience du sujet qui s'absorbe dans une miniature ne fait pas véritablement entrer le regardeur dans l'espace clos de l'image. Si le petit portrait est

monté en pendentif, l'artiste et l'écrivain peuvent jouer sur la dimension haptique de l'opposition entre secret et dévoilement. En outre, tout comme la lettre, la miniature induit un état de rêverie ([Fig.18a](#) et [Fig 18b](#)).⁵²

En suivant le principe de la synecdoque, où le détail évoque, *in absentia*, le tout, le regard à travers la loupe renvoie soit à un original, qui peut être le modèle en chair et en os, soit à un autre modèle pictural. Le passage de l'un à l'autre, par le truchement d'un verre grossissant, active un processus de reconnaissance d'identification, ainsi qu'un jugement de valeur. L'objet, par sa taille et ses modes de manipulation (au creux de la main), ou lorsqu'il est enchâssé dans un pendentif, devient un prolongement du corps. Ce lien corporel renforce la dimension symbolique, qui s'amplifie encore un peu plus lorsqu'il est fait usage d'une loupe pour observer les détails du portrait de plus près. La focale inversée grâce à la loupe qui, en magnifiant, crée l'illusion d'un sujet ressuscité, rappelle la dimension mortifère du sujet de la miniature statique proche d'un *memento mori*. Dans quatre des romans examinés ci-dessus, le personnage masculin sort de la miniature pour approcher sa belle. Chaque auteur bâtit ainsi un dispositif différent pour relier corps et images.

Celui de *Betsy Thoughtless* est le plus simple, il comporte un seul portrait. La contemplation de la miniature tenue en main par l'héroïne, pressée contre sa poitrine telle une relique (Pointon 61) est interrompue par l'intrusion masculine : le regard féminin passe directement de la représentation à l'original (citation ci-dessus, 542) et mène à une étreinte.

Mme de Lafayette joue au contraire des seuls regards, mais utilise deux portraits. Elle duplique les personnages principaux par leurs représentations picturales : l'homme, observé par la femme, dérobe le « portrait en petit » de celle-ci puis l'observe à son tour en train de contempler son portrait au sein d'un grand tableau ; consciente de sa présence, elle se dérobe.⁵³ Le changement d'échelle du petit au grand

52. Au sujet des rapports entre miniature et rêverie, voir Stewart 65.

53. « Madame de Clèves tourna la tête, et, soit qu'elle eût l'esprit rempli de ce prince, ou qu'il fût dans un lieu où la lumière donnait assez pour qu'elle le pût distinguer, elle crut le reconnaître et sans balancer ni se retourner du côté où il était, elle entra dans le lieu où étaient ses femmes. Elle y entra avec tant de trouble qu'elle fut contrainte, pour le cacher, de dire qu'elle se trouvait mal ; et elle le dit aussi pour occuper tous ses gens, et pour donner le temps à monsieur de Nemours de se retirer » (453).

tableau s'accompagne d'un étirement du temps car le récit ne juxtapose pas les épisodes.

Dans *Belinda*, Edgeworth construit l'intrigue secondaire sur quatre portraits à l'influence croisée. L'homme de la miniature, jamais vu en vrai, s'anime dans l'imagination de celle qui s'est approprié le tableau au point d'occire dans un rêve l'amant prescrit.⁵⁴ Le personnage masculin prend vie à partir de sa représentation en plus grand qui répond à celle de la femme en référence à un couple de fiction. Si Haywood avait recours à une loupe, Edgeworth marque le continuum visuel et narratif en déployant une longue vue : « For ought I know, he is the first knight or squire who ever fell in love with his mistress through a telescope » (475).

Austen cite *Belinda* parmi ses modèles (*Northanger Abbey*, I.5), puis déploie des portraits gigognes pour amener un regard positif de l'héroïne sur le héros dans *Pride and Prejudice* : Elizabeth visitant Pemberley (III.1) voit d'abord une miniature de Wickham (« I am afraid he has become very wild », commente la gouvernante), puis une de Darcy (« And do you not think him a very handsome gentleman, Ma'am ? »). Ce petit portrait d'adolescence cède la place à « a finer, larger picture » du propriétaire des lieux, dont les yeux semblent s'animer en réponse au regard de la jeune femme et l'inviter à prendre place dans la collection des portraits de famille en s'alliant à lui.⁵⁵ Dépliant toute la progression des sentiments de son héroïne en jouant sur l'espace topographique et textuel ([Bandy-Scubbi 2013b](#)), Austen extrait alors Darcy de la maison qui contient ses portraits : « As they walked across the lawn towards the river, Elizabeth turned back to look again : [...] while [her uncle] was conjecturing as to the date of the building, the owner of it himself suddenly came forward from the road, which led behind it to the stables ». Comme dans les autres textes, la

54. « I only love his figure, I believe, » said Virginia. / « His figure! » / « Indeed I am quite bewildered, » said Virginia, looking round wildly; « I know not what I feel. » / « If you permitted this man to kneel to you, to kiss your hand, surely you must know that you love him, Virginia? » / « But that was only in a dream; and Mrs. Ormond said — » / « Only a dream! But you met him at Mrs. Smith's, in the New Forest? » / « That was only a picture. » / « Only a picture!— but you have seen the original? » / « Never — never in my life; and I wish to Heaven I had never, never seen the fatal picture! » (473).

55. « In the gallery there were many family portraits [...] Elizabeth walked on in quest of the only face whose features would be known to her. At last it arrested her — and she beheld a striking resemblance of Mr Darcy, with such a smile over the face, as she remembered to have sometimes seen, when he looked at her » (III.1).

matérialisation de l'objet de la miniature amène le dénouement ; Austen y ajoute pour sa part d'assez nombreuses péripéties pour emplir le dernier des trois tomes de son roman.

*

Par sa petite taille, la miniature contient un concentré de récit, figuré par un seul élément, un portrait, un visage. Chaque auteur qui en insère une dans son roman construit un dispositif mêlant texte et image à partir duquel se déploie le récit. Ces petits portraits examinés dans un grand corpus livrent leurs secrets à ceux qui savent les détecter, les observer dans toute leur complexité, les manipuler avec délicatesse, comme l'indique en demi-teinte et à demi-mot l'intitulé du chapitre introduisant la miniature de *Betsy Thoughtless* : « Displays Miss Betsy [...] as also some further particulars equally worth the attention of the curious » (391).

Anne BANDRY-SCUBBI

*Université de Strasbourg, SEARCH EA 2325,
F-67000 Strasbourg, France*

&

Brigitte FRIANT-KESSLER

*Université de Valenciennes, CALHISTE EA 4343,
F-59300 Valenciennes*

BIBLIOGRAPHIE

- ANTHONY, Lawrence. *AntConc* (Version 3.4.4) [Computer Software]. 2016. Tokyo, Japan: Waseda University.
<http://www.laurenceanthony.net/>
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. 1813. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- BACKSCHEIDER, Paula R. "Haywood , Eliza (1693?-1756)." *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2010. 22/08/2016.
<http://www.oxforddnb.com/view/article/12798>,
- BANDRY-SCUBBI, Anne. "Renaissance de/chez Eliza Haywood." *Littérature anglo-saxonne au féminin: (re)naissance(s) et horizons, XVIII^e-XX^e siècles*, éd. Claire Bazin et Guyonne Leduc. Paris: L'Harmattan (collection Des idées et des femmes), 2012. 17-39.
- BANDRY-SCUBBI, Anne. "[Yes, Novels : Evelina, Cecilia and Belinda, or the Beginning of the Novel of Manners Revisited.](#)" *Études anglaises* 2.2103 (2013)
- BANDRY-SCUBBI, Anne. « Space & Emotions: The Use of Toponyms in *Pride and Prejudice* ». *Georgian Cities*, site web, 2014.
<http://www.18thc-cities.paris-sorbonne.fr/>
- BANDRY-SCUBBI, Anne. "ChawChawton Novels Online, Women's Writing 1751-1834 and Computer-Aided Textual Analysis." *ABO: Interactive Journal for Women in the Arts, 1640-1830*: Vol. 5: Iss. 2, Article 1 (2015). DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-7129.5.2.1>
- BERTELSEN, Lance. "Jane Austen's Miniatures: Painting, Drawing, and the Novels." *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History* 45.4 (1984): 350-72.
- BRAY Joe. *The Portrait in Fiction of the Romantic Period*. Abingdon: Routledge, 2016.
- British Museum Exhibition: *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence*, 2009.
- BRUNET, Etienne. *HYPERBASE: Logiciel hypertexte pour le traitement documentaire et statistique des corpus textuels*. Version 9. 2011. Université de Nice.
- BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford: Clarendon, 1975.

- COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle. "Image-texte et miniatures élisabéthaines." *Sillages critiques* [En ligne], 2 | 2001, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 25 août 2016. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/3834>
- DE BOLLA, Peter. *The Education of the Eye: Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-century Britain*. Stanford: Stanford UP, 2003.
- BYRNE, Paula. *The Real Jane Austen: A Life in Small Things*. London: Harper, 2013.
- EDGEWORTH, Maria. *Belinda*. 1802. Oxford: OUP, 1994.
- EGELNOF, Susan B. *The Art of Political Fiction in Hamilton, Edgeworth and Owenson*. Farnham, England ; Burlington, VT : Ashgate, 2009.
- GROOTENBOER, Hanneke. *Treasuring the Gaze: Intimate Vision in Late Eighteenth-Century Eye Miniatures*. Chicago: Chicago UP, 2012.
- HAYWOOD, Eliza. *The History of Miss Betsy Thoughtless*. 1751. Oxford: OUP, 1997.
- LAFON, Henri. "Objets volés" in Christophe Martin et Catherine Ramond ed. *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle. Lumières 5*. Bordeaux: PUB, 2005.
- LE FAYE, Deirdre, ed. *Jane Austen's Letters*. 4th ed. Oxford: OUP, 2011.
- LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie. *Les peintres en miniature : actifs en France 1650-1850*. Paris: L'Amateur, 2008.
- LOUVEL, Liliane. *Le Tiers pictural*. Rennes: PU Rennes, 2010.
- MARTINET, Marie-Madeleine. « Le regard du portraitiste. De la réflexion à la diffraction », *Sillages critiques* [En ligne], 2 | 2001, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 25 août 2016. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/3816>.
- MAUSS, Marcel. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. 1925. Paris: PUF, 1968.
- MULLAN, John. "The Truth about Women". *The Guardian* 3 July 2010. 29 Aug 2016. <https://www.theguardian.com/books/2010/jul/03/aria-edgeworth-helen-john-mullan>
- PICHARDIE, Jean-Paul, trans. *Orgueil et préjugés*. Jane Austen. *Œuvres romanesques complètes*. Ed. Pierre Goubert avec la collaboration de Pierre Arnaud et Jean-Paul Pichardie. Vol. I. Paris : Gallimard, 2000.
- PIOCHE DE LA VERGNE, Marie-Madeleine, *Madame de Lafayette. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2014.
- POINTON, Marcia. " 'Surrounded with Brilliants': Miniature Portraits in Eighteenth-Century England," *Art Bulletin* 83.1 (March 2001): 48-71.

- REEVE, Clara. *The Progress of Romance*. 1785. New York: The Facsimile Text Society, 1930. 01/09/2016.
<https://catalog.hathitrust.org/Record/002041663>
- REYNOLDS, Graham. *English Portrait Miniature*. Cambridge: CUP, 1988.
- ROVEE, Christopher Kent. *Imagining the Gallery: The Social Body of British Romanticism*. Stanford: Stanford UP, 2006.
- RYBICKI, Jan. "Vive la difference: Tracing the (Authorial) Gender Signal by Multivariate Analysis of Word Frequencies", *Digital Scholarship in the Humanities*, First published online: 8 July 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1093/llc/fqv023>
- SHEE, Martin Archer. *Rhymes on Art, Or the Remonstrances of a Painter*. London: Murray, 1805.
- STEWART, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Duke UP, 1993.
- TODD, Janet. "Ivory Miniatures and the Art of Jane Austen." *British Women's Writing in the Long Eighteenth Century*. Ed. Jennie Batchelor and Cora Kaplan. New York: Palgrave, 2005. 76-87.
- VOYLES, Katherine Hardman. *Negotiations of Size and Scale in the Nineteenth-Century British Novel*. Doctoral Dissertation. English University of California, Irvine, 2010. 9-30.
- ZOHN, Kristen Miller. "Tokens of Imperfect Affection: Portrait Miniatures and Hairwork in *Sense and Sensibility*". *Persuasions Online* 32.1. 01/09/2016. <http://www.jasna.org/persuasions/online/vol32no1/zohn.html>

SITOGRAFIE SELECTIVE

Tous les sites ont été consultés pour vérification le 30 octobre 2016

QUELQUES COLLECTIONS DE MINIATURES IMPORTANTES

Collection V&A (183 miniatures sur ivoire) et base de données

<http://collections.vam.ac.uk/search/>

A consulter également (panorama sur l'art et l'histoire de la miniature)

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/a-history-of-the-portrait-miniature/>

Collection du musée Cognacq-Jay (Paris, France)

http://www.museecognacqjay.paris.fr/sites/default/files/portraitsminiaturesmauxcj_072015.pdf

Collection du MET (New York, USA)

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437690>
[http://www.metmuseum.org/exhibitions/objects?
exhibitionId=db88fc52-d40c-4ec3-816f-0212803c48a5](http://www.metmuseum.org/exhibitions/objects?exhibitionId=db88fc52-d40c-4ec3-816f-0212803c48a5)

Collection à Cleveland

[http://www.clevelandart.org/art/collections/british-portrait-
miniatures](http://www.clevelandart.org/art/collections/british-portrait-miniatures)

Collection à Cincinatti

<http://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection/>

Collection Tansey, Celle (Allemagne)

<http://tansey-miniatures.com/en/collection/#/10105>

SITES CONSACRÉS À LA MINIATURE

(Antiquaires, marchands de miniatures, galleristes)

Site de Nathalie Lemoine Bouchard, galleriste, antiquaire et auteur de
l'ouvrage *Le peintre en miniature*

* *Lettre de la miniature*, périodique en ligne sur l'art et le marché des
miniatures dirigé par Lemoine-Bouchard

[http://www.lemoinebouchard.com/208-rouquet-attrib-portrait-
miniature-homme-habit-rose-broderie.html](http://www.lemoinebouchard.com/208-rouquet-attrib-portrait-miniature-homme-habit-rose-broderie.html)

[http://www.lemoinebouchard.com/282-mosnier-academicien-
femme-haute-coiffure-miniature-datee-1775.html](http://www.lemoinebouchard.com/282-mosnier-academicien-femme-haute-coiffure-miniature-datee-1775.html)

[http://www.lemoinebouchard.com/newsletter/2015-02-05-Lettre-de-
la%20miniature-numero-27.pdf](http://www.lemoinebouchard.com/newsletter/2015-02-05-Lettre-de-la%20miniature-numero-27.pdf)

[http://www.lemoinebouchard.com/newsletter/2015-04-17-Lettre-de-
la-miniature-numero-28-Avril-2015.pdf](http://www.lemoinebouchard.com/newsletter/2015-04-17-Lettre-de-la-miniature-numero-28-Avril-2015.pdf)

Site de Hayden Peters, Art of Mourning

[http://artofmourning.com/2015/05/25/mourning-fashion-jewels-
during-george-iii/](http://artofmourning.com/2015/05/25/mourning-fashion-jewels-during-george-iii/)

Ellison Fine Art, antiquaire et marchand de miniatures

Index de recherche par nom de miniaturiste

<http://www.onlinegalleries.com/dealers/g/ellison-fine-art/159>

<http://www.ellisonfineart.com/>

<http://www.ellisonfineart.com/index.pl>

SITE ET BASE DE DONNEES SUR L'ILLUSTRATION DU XVIII^e S.

UtPictura18

<http://utpictura18.univ-montp3.fr/Presentation.php>

BLOGS

<http://imageevent.com/bluboi/fine>

Special post: John Smart <http://british-miniatures.blogspot.fr>

À NOTER

Beaucoup d'images (tableaux) sont visibles sur Pinterest, mais les miniatures ne sont pas toujours suffisamment référencées par rapport aux sources. Le Phénomène est identique pour des plate-formes de partage d'images comme Tumblr ou Flickr.