

Les mots de Haywood

1. Un auteur à la mode

Les nombreuses éditions récentes des œuvres d'Eliza Haywood et les études critiques qu'elles suscitent témoignent du regain d'intérêt pour cet écrivain.¹ Surnommée en son temps "[the] Great Arbitress of Passion,"² cette dramaturge, journaliste et romancière retrouve une place de choix dans l'histoire du roman à la faveur de l'attention accordée tant aux écrivains féminins qu'aux mécanismes du marché du livre. Comme le montrent Catherine Ingrassia et Brean Hammond, la manière dont Pope l'avait caricaturée dans *The Dunciad* illustre leurs places respectives dans la société de consommation naissante.³ En 1998, Paula Bakscheider en faisait un auteur pivot et appelait la communauté des chercheurs à examiner ses récits en détail:

it seems indisputable to me that she has come to stand for the nexus *and* the point of tension between a number of things — the transgressive, outspoken woman and the moral, admonishing woman writer, between amatory fiction and the new novel ... we must ... problematize, complicate, and revise many of the commonly accepted opinions about Haywood's work.⁴

¹ Sont utilisés ici: *Love in Excess; or the Fatal Enquiry*, ed. David Oakleaf (Peterborough, Ontario: Broadview, 2000); *The British Recluse et Fantomina in Popular Fiction by Women, 1660-1730: An Anthology*, eds. Paula R. Bakscheider and John J. Richetti (Oxford: Clarendon, 1996); *Anti-Pamela: or, Feign'd Innocence Detected* dans *The Pamela Controversy*, ed. Thomas Keymer and Peter Sabor (London: Pickering and Chatto, 2001); *The History of Miss Betsy Thoughtless, 1751*, ed. Beth Fowkes Tobin (Oxford: OUP, 1997).

² James Sterling, "To Mrs. Eliza Haywood on Her Writings" (1732), cité dans *Love in Excess* 277.

³ "Two babes of love close clinging to her waste / . . . yon Juno of majestic size, / With cow-like udders, and with ox-like eyes" *The Dunciad, Variorum* (1729) 2.150-56, cité dans *Love in Excess* 276. Catherine Ingrassia, *Authorship, Commerce, and Gender in Early Eighteenth-Century England: A Culture of Paper Credit* (Cambridge: Cambridge UP, 1998). Brean S. Hammond, *Professional Imaginative Writing in England 1670-1740: 'Hackney for Bread'* (Oxford: Clarendon, 1997)

⁴ Paula R. Bakscheider "The Shadow of an Author: Eliza Haywood." *ECF* 11 (1998): 80, 90.

La réhabilitation en cours depuis le début des années 1990 culmina dans le volume d'essais publié en 2000, *The Passionate Fictions of Eliza Haywood*.⁵

Ses textes de fiction se prêtent bien à une étude contrastive puisque les premiers datent du début des années 1720 et les derniers des années 1750. Selon ce que Paula Bakscheider appelle "The Story" et qui remonte à Clara Reeve, Haywood se serait adaptée au goût du jour pour des raisons commerciales, passant de récits lestes à des romans d'initiation. Bakscheider souligne au contraire l'unité de l'œuvre.⁶ Ces deux aspects seront examinés, par comparaison et contraste de sept de ses textes: *Love in Excess* (1719); trois récits de la même veine galante inclus dans les *Œuvres* publiées en 1723-24, *The British Recluse*, *Fantomina*, et *The Fatal Secret; Anti-Pamela* (1741), désormais fermement attribuée à Haywood;⁷ puis deux romans des années 1750, *Betsy Thoughtless* et *Jessy and Jemmy Jessamy*. Les trois premiers textes feront l'objet d'une étude détaillée. Les versions électroniques, tirées de "Eighteenth-Century Fiction : A Full-Text Database of English Prose Fiction from 1700 to 1780" de Chadwyck-Healey, constituent la base "HAYWOOD" dans le logiciel *Hyperbase*.⁸

⁵ Kirsten T. Saxton and Rebecca P. Boccicchio eds., *The Passionate Fictions of Eliza Haywood: Essays on her Life and Work* (Lexington: UP Kentucky, 2000).

⁶ Clara Reeve, *The Progress of Romance* (1795). Bakscheider: "It is easier to find similarities than it is to find differences between the early and late fictions" ("The Story of Eliza Haywood's Novels: Caveats and Questions" in *The Passionate Fictions of Eliza Haywood*, 24).

⁷ Dans *The Pamela Controversy: Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela, 1740-1750* (London: Pickering and Chatto, 2001) 3: xxv, Peter Sabor se fonde sur le catalogue du deuxième éditeur de *Anti-Pamela*, Francis Cogan, et note après Christine Blouch que les doutes sur cette attribution ne semblent pas légitimes ("Eliza Haywood and the Romance of Obscurity," *SEL* 31 [1991]: 535-52). Comme Fielding, Haywood se consacra au théâtre jusqu'au "Licencing Act" de 1737, puis réagit au texte de Richardson et se tourna alors vers le journalisme et la fiction.

⁸ Etienne Brunet, *Hyperbase: Logiciel documentaire et statistique pour la création et l'exploitation de bases hypertextuelles*, version 5.5. Nice: Institut National de linguistique française, février 2003. J'adopte la convention des majuscules pour différencier le nom de la base de celui de l'auteur.

2. La base HAYWOOD

Il a paru utile, tant d'un point de vue méthodologique que critique, de comparer des textes aux thématiques proches mais de longueurs très diverses: *Fantomina* (FANT) et *The Fatal Secret* (FATAL) représentent seulement 2% et 3% de l'ensemble, *The British Recluse* (BRI) 6%, alors que *Love in Excess* (EXCESS) se monte à 14% et *Anti-Pamela* (ANTI) à 12%. Les quatre parties de *Betsy Thoughtless* (THO1-4) et les trois de *Jessy and Jemmy Jessamy* (JES1-3), correspondant aux divisions d'origine, constituent chacune environ 9% de la base. L'ordre chronologique a prévalu, de manière à pouvoir prendre en compte l'hypothèse d'une évolution de l'écriture entre les histoires galantes des années 1719-26 et les romans plus sages des années 1750.

Le calcul de la distance lexicale fait par Hyperbase regroupe les textes selon leur ordre chronologique. La distance lexicale entre deux textes dépend de la part de vocabulaire qu'ils ont en commun et de celle qui appartient en propre à chacun d'eux: ⁹ "Pour un mot donné seule compte sa présence – ou son absence – dans le texte considéré. Ou plus exactement, pour deux textes dont on cherche à apprécier la connexion, un mot contribue à rapprocher ces deux textes s'il est commun aux deux et à augmenter la distance s'il est privatif et ne se rencontre que dans un seul." ¹⁰

Le Graphique 1 permet de visualiser les rapprochements tels qu'ils sont figurés par une analyse factorielle sur N, soit toutes les occurrences des textes.¹¹ Il est donc tenu

⁹ Sylvie Mellet, "Les tragédies de Sénèque vues à travers Hyperbase" In *Mots chiffrés et déchiffrés: Mélanges offerts à Etienne Brunet* (Paris: Champion, 1998) 258.

¹⁰ Etienne Brunet, Manuel de référence : *Hyperbase 2.0* (Nice: INALF, 1998) 63.

¹¹ "L'analyse factorielle traite des tableaux de nombres et elle remplace un tableau difficile à lire par un tableau plus simple à lire qui soit une bonne approximation de celui-ci. . . . le tableau des données initiales [est décomposé] en une somme de produits de facteurs. . . . un axe muni d'un système de coordonnées [est associé] à chaque tableau issu de la décomposition. . . . On peut toujours considérer le premier facteur comme la meilleure approximation des écarts à l'indépendance et d'une certaine façon considérer le deuxième facteur comme une correction de deuxième espèce" (Philippe Cibois, *L'Analyse factorielle: analyse en composantes principales et analyse des correspondances* [Paris: PUF - Que Sais-Je? 1983] 5-33). Les données les plus générales sont apportées par les deux premiers facteurs, figurés sur les deux axes de ce diagramme. Les valeurs propres, ou "coefficients d'accroissement, propre au tableau

compte des fréquences des mots, suite à la critique adressée à Brunet que le calcul sur V, c'est-à-dire sur les vocables ou mots différents, "faisait la part belle aux raretés du vocabulaire, et particulièrement aux hapax, au détriment des fréquences les plus courantes." L'analyse factorielle sur V produit la même configuration que celle sur N, ce qui confirme les affirmations de Brunet selon lesquelles "les mêmes lignes de force se dessinent. C'est généralement le cas, quand les corpus atteignent une taille suffisante."¹²

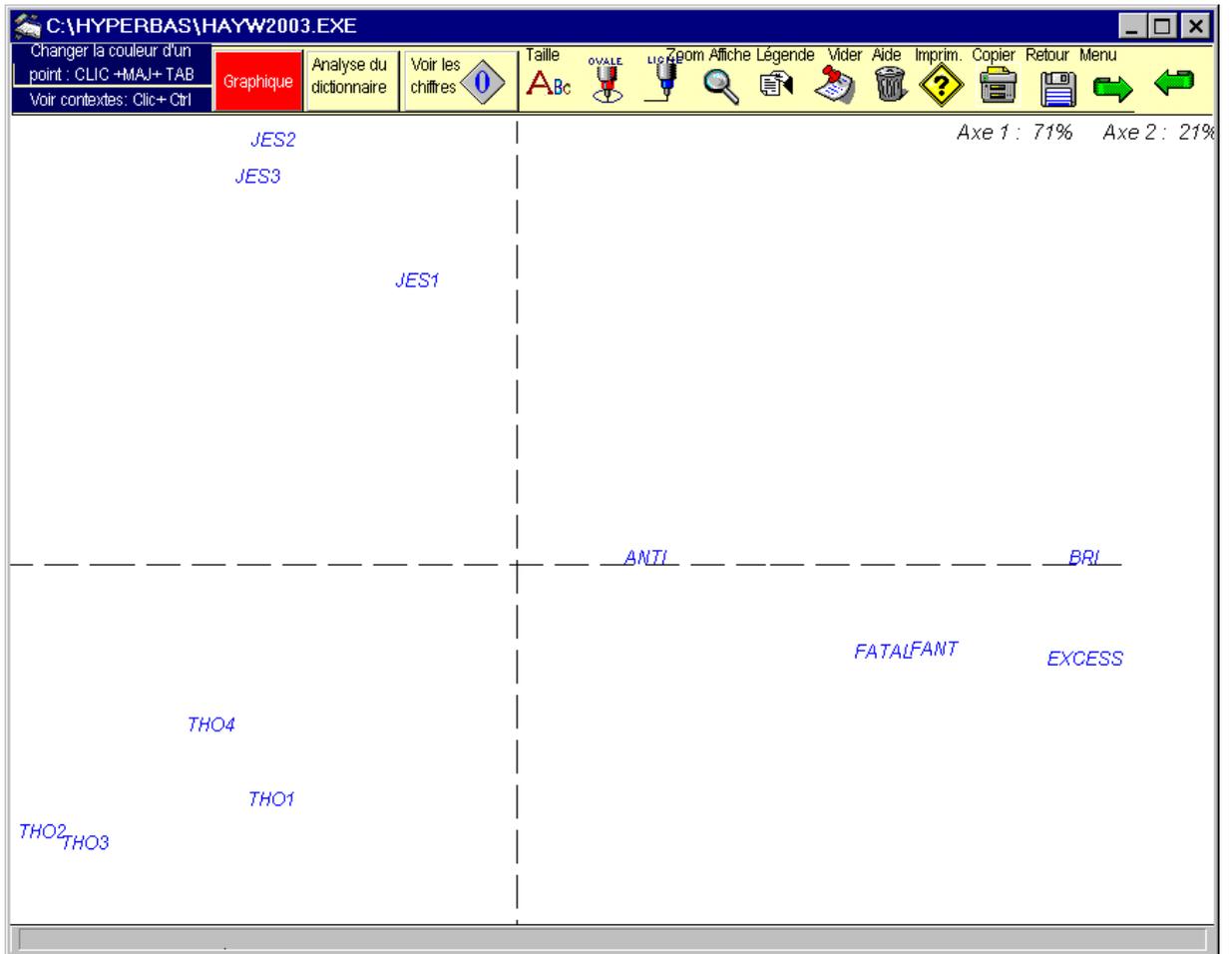
Les différents volumes de *Betsy Thoughtless* se situent dans la même zone du graphique, proches de ceux de *Jessy and Jemmy Jessamy* selon le premier facteur, représenté sur l'axe horizontal. Les deux romans sont séparés l'un de l'autre par le second facteur, selon l'axe vertical: leur similarité est plus importante que leur différence lorsqu'ils sont comparés aux textes antérieurs. *Anti-Pamela* apparaît nettement comme le roman du milieu. Les textes galants se regroupent, rapprochés aussi bien par le premier que par le second facteur.

Le Graphique 2 fournit une autre représentation des proximités entre les textes, qui résulte d'une analyse arborée.

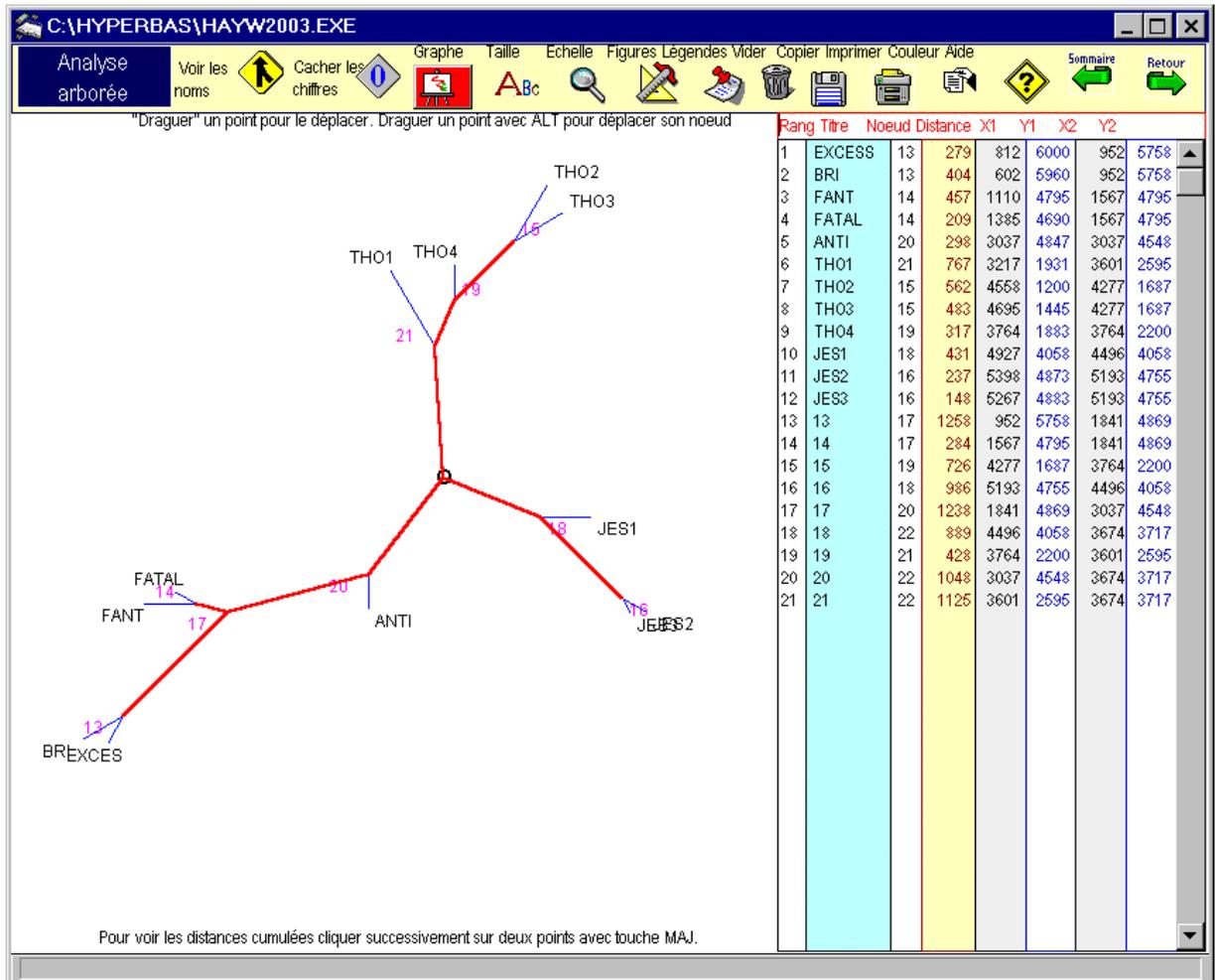
d'origine" (Cibois 47), indiquent la quantité d'information apportée par chaque facteur: ici 71% par le premier (horizontal) et 21% par le second (vertical), soit 92% pour l'ensemble de ces deux axes.

¹² Le premier facteur apporte ici encore plus d'information, 85%, et le second seulement 9%. "L'expérience montre que, quel que soit l'objet choisi: formes brutes, formes étiquetées, lemmes véritables, avec ou sans considération de fréquences, l'étude d'ensemble du vocabulaire montre les mêmes influences s'exerçant dans les textes dans le même sens et avec la même intensité" (Brunet, "Le Logiciel Hyperbase" [L'Astrolabe, 2001] 22/02/03. www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe). L'expérience en question fait partie de la controverse sur l'attribution de pièces de Molière à Corneille par Cyril Labbé et Dominique Labbé, "Inter-Textual Distance and Authorship Attribution: Corneille and Molière" *Journal of Quantitative Linguistics* (2001) 8.3 : 213-31. Philippe Testard-Vaillant, "Un logiciel attribue 16 pièces de Molière à ... Corneille" *Science et Vie* (février 2003): 60-65.

Graphique 1: analyse factorielle de la distance lexicale (sur N)



Graphique 2 : analyse arborée de la distance lexicale (sur N)



L'influence de la longueur des textes sur la structure lexicale rend impossible des conclusions sur l'ensemble de la base (Tableau 1): ¹³

Tableau 1

HAYWOOD effectifs													
	EXCESS	BRI	FANT	FATAL	ANTI	THO1	THO2	THO3	THO4	JES1	JES2	JES3	Hwd
occ	88500	40760	12020	17000	74100	58900	57800	56900	61400	55100	54560	57970	635010
%base	14%	6%	2%	3%	12%	9%	9%	9%	10%	9%	9%	9%	
voc	6109	4077	2191	2730	5111	4806	4846	4799	4981	5100	4889	5039	
voc/occ	0,069	0,100	0,182	0,161	0,069	0,082	0,084	0,084	0,081	0,093	0,090	0,087	
freq1	2694	1971	1251	1468	2341	2348	2392	2384	2452	2574	2438	2696	
freq1/occ	0,030	0,048	0,104	0,086	0,032	0,040	0,041	0,042	0,040	0,047	0,045	0,047	
%voc	44%	48%	57%	54%	46%	49%	49%	50%	49%	50%	50%	54%	

Un classement selon le nombre d'occurrences, le nombre de vocables et celui des mots de fréquence 1 rapproche les textes de longueur comparable, *Love in Excess* et *Anti-Pamela*, les sept volumes de *Betsy Thoughtless* et de *Jessamy*, les deux textes très courts:

occ.décr.	EXCESS / ANTI // T4 / T1 / J3 / T2 / T3 / J1 / J2 // BRIT // FATAL / FANTOM
voc/occ.	ANTI / EXCESS // T4 / T1 / T2 / T3 / J3 / J2 / J1 // BRIT // FATAL / FANTOM
freq1/occ.	EXCESS / ANTI // T1 / T4 / T2 / T3 / J2 / J3 / J1 // BRIT // FATAL / FANTOM

On peut seulement constater que *Jessamy* présente un vocabulaire légèrement plus riche que *Betsy Thoughtless*, puisque tant pour 'voc/occ' que pour 'fréquence 1/occ', les taux sont un peu plus forts pour chacune des trois parties de *Jessamy* que pour les quatre de *Betsy Thoughtless*; mais ces distinctions sont très faibles.

L'examen des spécificités permet de s'attacher à ce qui différencie les textes entre eux. La notion est assez claire intuitivement, il s'agit des "formes 'anormalement'

¹³ La structure lexicale est la manière dont les mots se répartissent en fréquences, indépendamment de leur contenu sémantique.

fréquentes dans une partie du corpus." ¹⁴ Les listes de spécificités positives internes reflètent une homogénéité entre ces textes: elles sont courtes, et les premiers rangs sont toujours occupés par les noms propres. L'inclusion du vocabulaire des récits courts dans celui des textes plus long paraît logique (49 mots seulement caractérisent *The Fatal Secret*). L'homogénéité de l'écriture haywoodienne ressort surtout du petit nombre de mots qui caractérise chaque volume de *Betsy Thoughtless* et de *Jessamy*: le maximum s'élève à 80 (THO1) et le minimum à 44 (THO2). ¹⁵ Plus que les valeurs elles-mêmes, c'est l'ordre de grandeur qui attire l'attention. Il faudrait affiner aussi bien ces mesures que les listes de spécificités pour des comparaisons moins intuitives. Il semble cependant possible d'affirmer que Haywood utilise un vocabulaire particulièrement peu varié sur l'ensemble de ses textes de fiction. Ceci explique probablement en partie la piètre opinion qui prévalait au sujet de ses œuvres avant que l'intérêt pour la littérature populaire ne les réhabilite. Une autre perspective sur la richesse lexicale sera apportée un peu plus loin .

Les personnels et possessifs figurent parmi les termes à spécificité élevée; ils découlent ici des choix de narration. "I", "my" et "me" caractérisent le seul récit à la première personne, *The British Recluse*. Les premiers mots mis en relief par un calcul de spécificités reflètent souvent des évidences pour qui connaît le texte sur lequel il s'effectue. L'examen des fréquences montre un taux d'utilisation de la première personne

¹⁴ L. Lebart et A. Salem *Statistique textuelle* (Paris: Dunod, 1994) 260. Le calcul est long et relativement complexe, mais Hyperbase le fournit d'un seul 'clic'. Il s'agit d'un classement d'écarts: "le programme d'indexation calcule le vocabulaire spécifique de chaque partie du corpus en se fondant sur la loi normale et en prenant pour norme l'ensemble du corpus (sans procéder au calcul pour les mots de basse fréquence et en ne retenant que les écarts réduits supérieurs à 2)" (Brunet *Hyperbase 2.0* 74). Comme l'écart type, l'écart réduit mesure la dispersion d'une variable mais il est indépendant de la longueur du texte; la plupart des tests statistiques s'intéressent aux écarts réduits supérieurs à 2, car ils correspondent à des distributions ayant moins de 5 chances sur 1000 d'être dues au hasard (Charles Muller, *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique* [Paris: Champion, 1973] 69; Michel Juillard, *L'Expression poétique chez Cecil Day Lewis: vocabulaire, syntaxe, métaphore, étude stylostatistique* [Genève-Paris: Slatkine - Champion, 1983] 159).

¹⁵ Même si le cadre de la comparaison n'est pas rigoureusement identique, ces listes comprennent de 248 à 291 termes pour les quatre voyages de *Gulliver's Travels* regroupés dans une base, et de 160 à 393 mots pour différents textes de Defoe considérés ensemble (base DEFOE).

dans ce récit du même ordre que dans les textes de Defoe animés par un narrateur homodiégétique, soit environ 7% des occurrences.¹⁶ Comme le montre le Graphique 3, ces personnels et possessifs ne se répartissent pas de manière identique parmi les autres textes de HAYWOOD. Les deux textes courts, *Fantomina* et *The Fatal Secret*, présentent un déficit marqué; ils comprennent moins de lettres échangées entre les personnages que les autres récits et moins de discours rapportés. Dans chacun d'eux, la voix narrative intervient occasionnellement à la première personne. Les variantes de l'exemple suivant, pris dans *The Fatal Secret*, parsèment l'ensemble des textes: "I believe it would be but needless to inform the Reader what kind of Conversation it was with which these two amiable Persons entertained each other."¹⁷ En revanche, il est rare que cette voix justifie la vraisemblance de son récit de manière aussi marquée que dans *Fantomina*. L'examen plus approfondi de ce texte montrera la raison de cette intervention:

It may, perhaps, seem strange that Beauplaisir should in such near Intimacies continue still deceiv'd: I know there are Men who will swear it is an Impossibility, and that no Disguise could hinder them from knowing a Woman they had once enjoy'd. In answer to these Scruples, I can only say, that besides the Alteration which the Change of Dress made in her, she was so admirably skill'd in the Art of feigning, that ...¹⁸

Il suffit pour le moment de noter qu'il raconte les métamorphoses successives d'une femme pour entretenir la flamme de son amant à l'insu de ce dernier, ce qui explique une fréquence des personnels et possessifs féminins plus forte que dans les autres textes (Graphique 4) et la présence de "she" et "her" en tête des (rares) spécificités de ce récit. En dehors de ce pic dans *Fantomina* et d'une moindre présence de la troisième personne

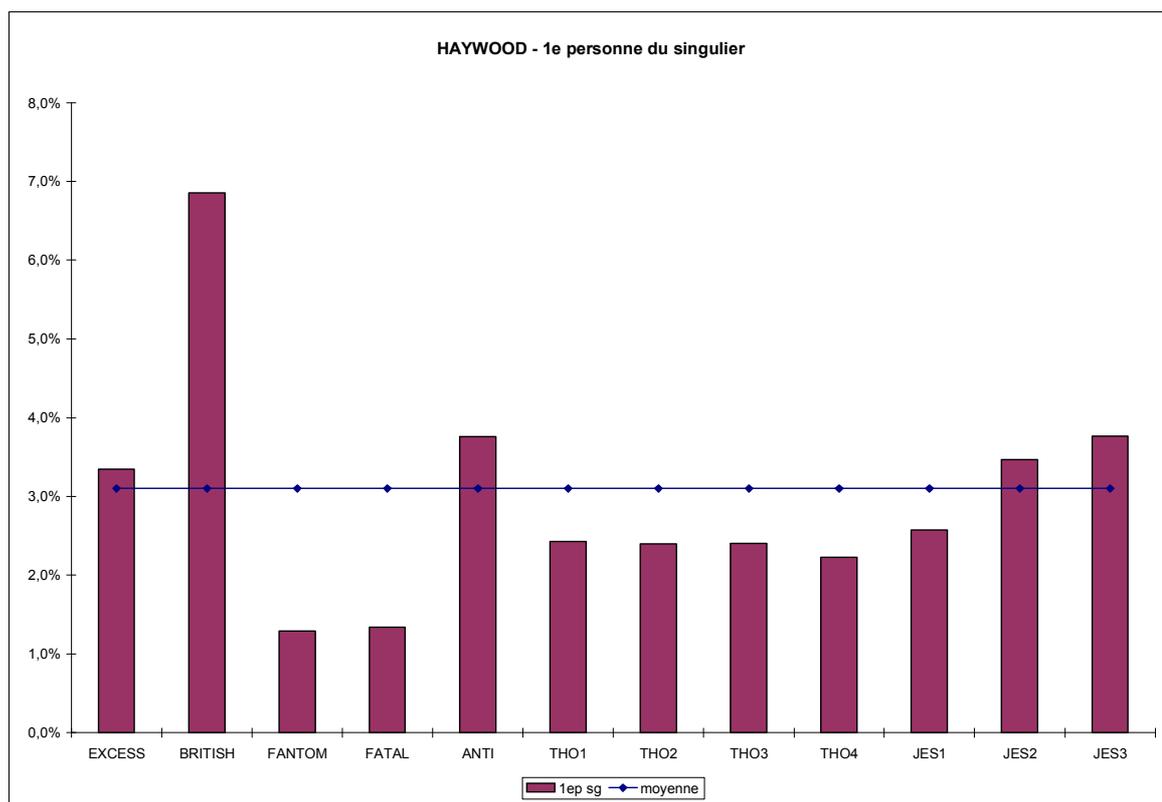
¹⁶ 6,9% dans *The British Recluse*, avec un "I" tous les 30 mots en moyenne. Dans *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Roxana et Colonel Jack*, "I" revient tous les 24 à 29 mots et la fréquence de la première personne varie de 7,2% à 5,7% (voir Defoe Graphique 9). Le Tableau "Haywood-pronoms" en annexe donne la fréquence des personnels et possessifs dans les différents textes.

¹⁷ *The Fatal Secret in Secret Histories, Novels and Poems*. The Second Edition. London : Printed for Dan. Browne, Jun. ... and S. Chapman, [etc.] 1725. 4 v. *Eighteenth-Century Fiction Full-Text Database* (Cambridge: Chadwyck-Healey, 1996) 226.

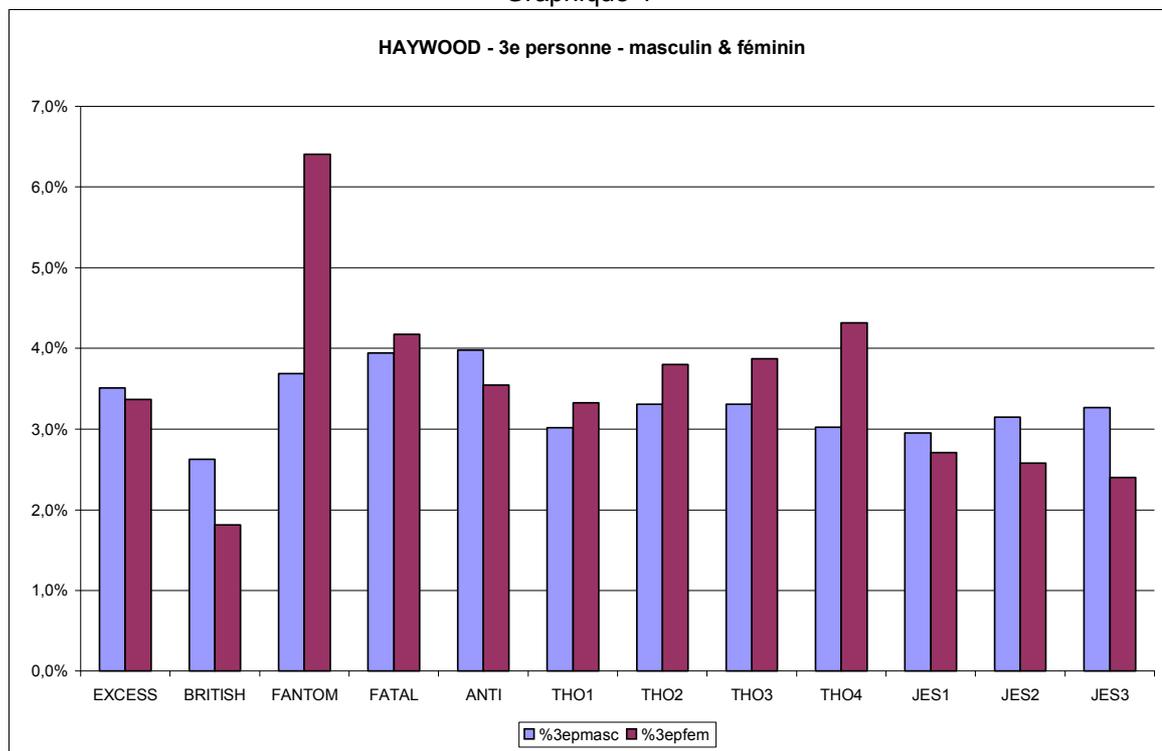
¹⁸ *Fantomina* 238.

dans *The British Recluse* compensée par l'importance de la première, l'homogénéité prévaut. La différence entre le récit des aventures d'un couple dans *Jessamy* et celles d'une héroïne dans *Betsy Thoughtless* se reflète dans l'inversion du masculin et du féminin tels qu'ils se manifestent par les personnels et possessifs: un peu plus de féminin dans l'histoire de Betsy, et une légère prédominance du masculin dans celle de Jessy et Jemmy, dont le pronom caractéristique donné par la liste de spécificités est, de manière tout aussi logique, "they" (premier tome). L'utilisation des autres mots relevant de cette catégorie grammaticale dans la base HAYWOOD se présente pas d'autre particularité.

Graphique 3



Graphique 4



L'homogénéité crée le besoin d'autres instruments. Le succès de *Love in Excess* fut presque aussi retentissant que celui de ses contemporains, *Robinson Crusoe* et *Gulliver's Travels*.¹⁹ Ces trois textes sont de longueur comparable: *Robinson* compte environ 121 000 occurrences, *Gulliver* 105 000 et *Love in Excess* 88 000. La base "1719" va donc permettre de confronter l'écriture de Haywood à celles de Defoe et de Swift, et le texte commun aux deux bases servira de lien entre elles.

¹⁹ Dans sa bibliographie à paraître, Patrick Spedding met en doute l'affirmation souvent reprise de William H. McBurney selon laquelle *Love in Excess* rivalisa avec *Robinson* et *Gulliver* en termes de succès commercial (cité dans *The Pamela Controversy*, 3: viii). McBurney affirmait seulement que la part de marché de ces trois textes les place au rang de best-sellers, "the most popular English fiction of the eighteenth century before *Pamela*" ("Mrs. Penelope Aubin and the Early Eighteenth-Century English Novel," *Huntington Library Quarterly* 20 [1957] 250, cité dans *Love in Excess* 7).

3. La base 1719

Afin de pouvoir vérifier qu'un mot, une expression ou une mesure caractérise l'un des trois textes pris en compte ici, *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels* et *Love in Excess*, chacun a été divisé en deux parties, à peu près égales: ²⁰ un élément devra se retrouver dans les deux parties d'un texte pour en être caractéristique. Pour certains calculs au contraire, chaque texte sera considéré comme un ensemble, par l'addition des occurrences ou par la moyenne des résultats de chacune de ses deux parties. La base 1719 se présente de la manière suivante:

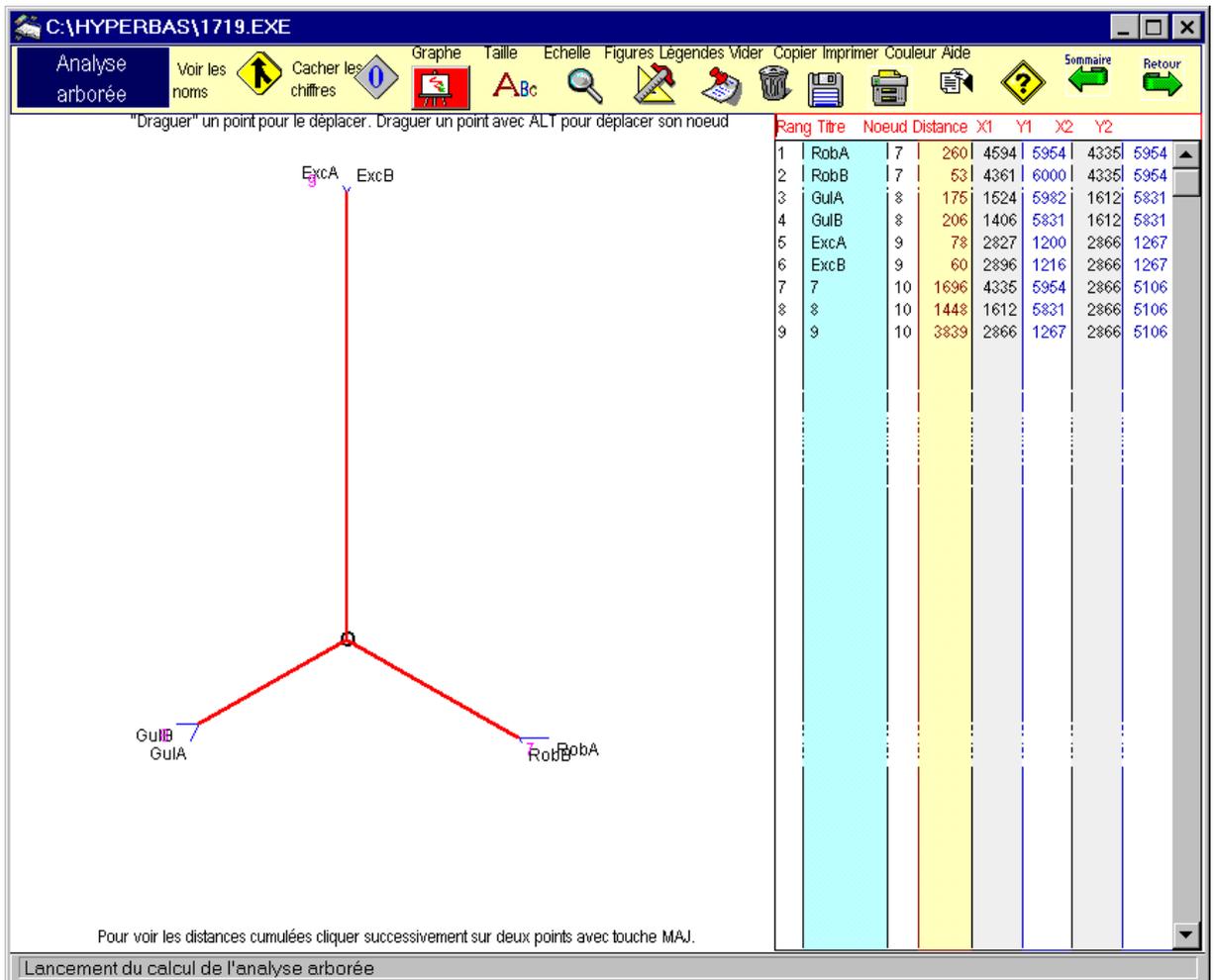
Tableau 2

	RobA	RobB	GulA	GulB	ExcA	ExcB	1719
Occ	59871	61129	52655	52308	46913	41587	314463
% base	19%	19%	17%	17%	15%	13%	100%

Hyperbase associe sans ambiguïté les deux moitiés de chaque texte, que ce soit par l'analyse de la distance lexicale calculée sur les occurrences (sur N) ou sur les vocables (sur V). Le graphique d'analyse arborée sur N en fournit une représentation particulièrement nette (Graphique 5). Il reste donc à identifier ce qui différencie les trois textes de manière si nette.

²⁰ *Robinson* est partagé à "You are to understand that now I had, as I may call it, two Plantations in the Island" (New York: Norton, 1975) 119. *Gulliver* se divise harmonieusement en premier et deuxième voyages d'une part, troisième et quatrième de l'autre (les lettres ont été laissées dans la première partie). Les deux premiers volumes de *Love in Excess* forment ExcA, le troisième ExcB.

Graphique 5 : distance lexicale - analyse arborée sur N



Bien que les six parties de la base ne soient pas rigoureusement de même longueur, le nombre de vocables donné dans le Tableau 3 permet certaines comparaisons sur la structure lexicale:

Tableau 3

	RobA	RobB	GulA	GulB	ExcA	ExcB
occ	59871	61129	52655	52308	46913	41587
voc	4423	4398	5668	6091	4448	4435
voc/occ	0,074	0,072	0,108	0,116	0,095	0,107
FREQ1	1932	1913	2743	3026	2002	2114
freq1/occ	0,032	0,031	0,052	0,058	0,043	0,051

On constate tout d'abord une confirmation que *Gulliver* présente un vocabulaire plus varié que *Robinson*: chacune des deux parties du texte de Swift comporte plus de vocables que celles du récit de Defoe alors qu'elle est plus courte. Ensuite, comme le nombre de vocables est proche dans les deux moitiés de *Robinson* et dans celles de *Love in Excess*, mais que ces dernières sont nettement moins longues, il est possible d'affirmer que le texte de Haywood présente aussi un vocabulaire plus varié que celui de Defoe. Le rapport des vocables et des occurrences ('voc/occ') est de l'ordre de 0,07 pour *Robinson* et de l'ordre de 0,1 pour *Gulliver* et pour *Love in Excess* : sur 1000 mots (occurrences) pris au hasard dans chaque texte, on trouvera en moyenne 73 vocables ou mots différents dans *Robinson* alors que ce nombre s'élève à 100 pour *Gulliver* et *Love in Excess*. Il s'agit cependant d'une mesure très grossière, qui va être affinée : il n'est pas question de prétendre que les mots se présentent au hasard dans un texte, simplement de mettre à jour une différence entre le texte de Defoe et les deux autres. En revanche, classer *Love in Excess* par rapport à *Gulliver's Travels* sur ce critère est impossible, car non seulement le rapport est sensiblement égal, mais en plus, les deux variables (le nombre d'occurrences et le nombre de vocables) varient dans le même sens.²¹ Le même

²¹ Voir Charles Muller, *Principes et méthodes de statistique lexicale* (Paris: Champion, 1977) 117-121.

raisonnement peut être tenu avec les mots de fréquence 1 dans chaque partie, puisque les conditions ne changent pas.²²

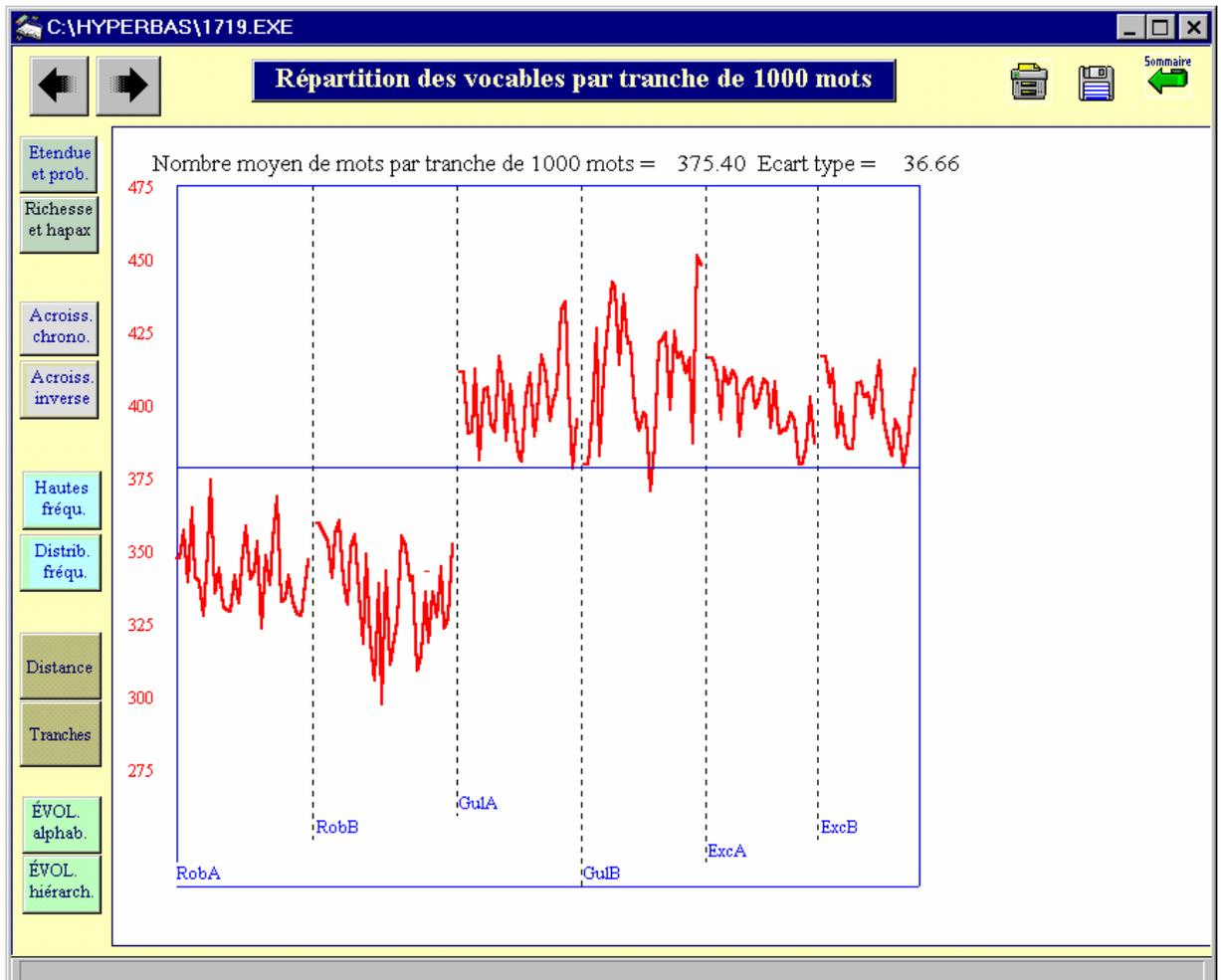
La mesure plus fine qui consiste à diviser les textes en tranches de 1000 mots confirme l'impossibilité de différencier le texte de Haywood et celui de Swift par ce type de mesure, alors que *Robinson* se détache nettement (Graphique 6). L'enchaînement des mots sur l'axe syntagmatique est ici respecté, puisque chaque texte est suivi dans son déroulement, ce qui explique un nombre de mots différents par tranche beaucoup plus élevé que dans le cas précédent, qui revient à un tirage des mots au hasard: entre 300 et 450 mots par tranche de 1000 mots, au lieu des 73 à 100 quand les occurrences sont considérées sans ordre.

La plus grande variété de *Gulliver's Travels* par rapport à *Love in Excess* se manifeste seulement par la répartition des hapax de la base 1719 (Graphique 7): surtout dans sa seconde moitié, *Gulliver* apporte plus de mots utilisés une seule fois dans l'ensemble du corpus 1719. Cette plus grande richesse vient principalement du troisième Voyage, comme le montre une comparaison effectuée dans une étude sur le texte de Swift.²³ *Love in Excess* se situe entre *Robinson* et *Gulliver*, là où l'intuition le plaçait d'emblée. Les mesures effectuées permettent de confirmer cette intuition en partie (ce qui n'est pas toujours le cas) et d'en préciser la cause: pour une bonne part, Swift n'utilise pas les mêmes mots que Defoe et Haywood. Cette dernière, en revanche, n'emploie guère de termes qui lui soient uniques, alors qu'elle raconte une histoire très différente des deux autres. La conclusion précédemment avancée sur le manque de diversité (ou l'homogénéité) de son vocabulaire se confirme.

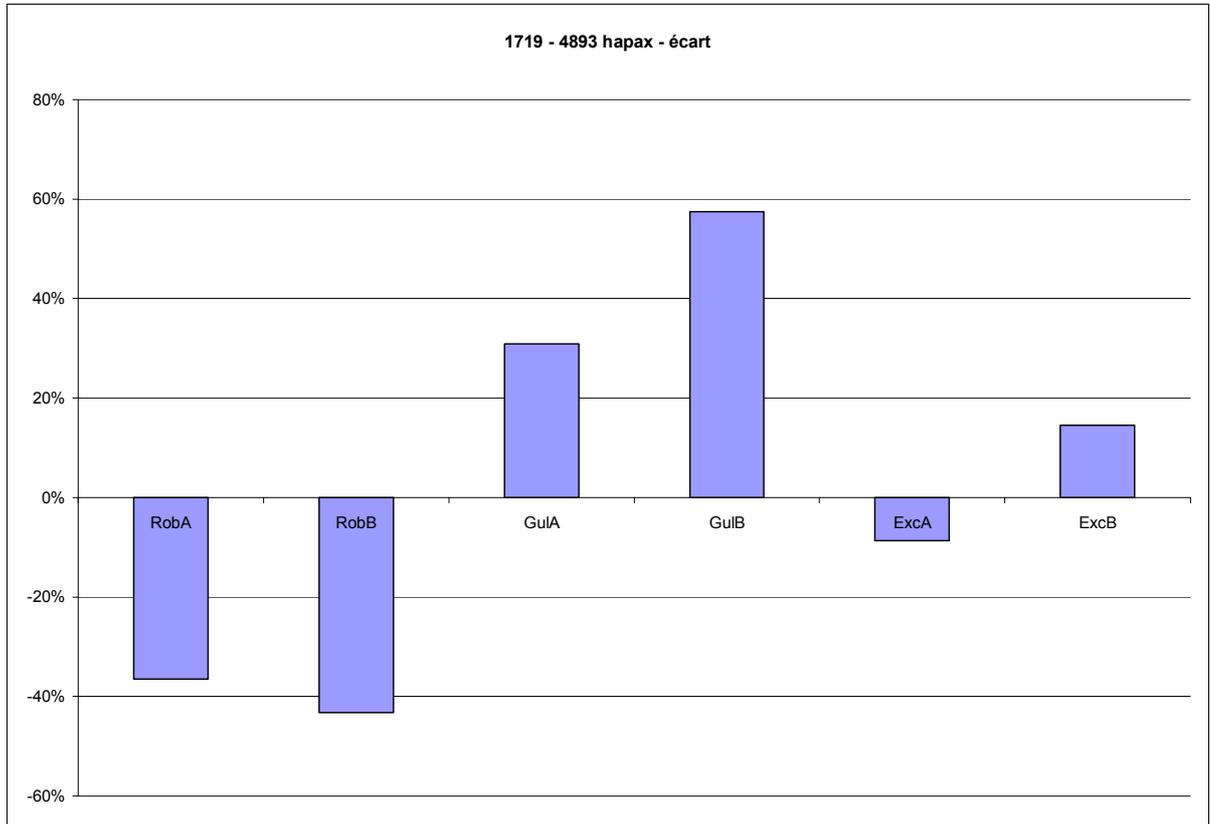
²² La fréquence 1 détermine largement le rapport 'voc/occ' en raison de son poids. Ce dernier est de 42% des vocables dans *Love in Excess*, comme pour *Betsy Thoughtless*. Il s'agit d'une mesure assez stable; pour les romans de Defoe, elle oscille 40% et 48%.

²³ Anne Bandy "Gulliver et la machine à compter" *BSEAA* 53 (Novembre 2001): 145-157.

Graphique6



Graphique 7



La mise en évidence du vocabulaire spécifique à chaque texte trouve alors toute son utilité: il s'agit des mots dont le taux de fréquence s'écarte de celui qu'ils ont dans l'ensemble de la base. Les listes de spécificités pour les six parties de *1719* sont données dans le Tableau 3.²⁴ Le but consiste ici à repérer les points saillants, dont certains seront examinés en détail lors de la comparaison entre *Love in Excess* et les autres récits de Haywood.

Comme souvent, les mots en tête de liste hors noms propres reflètent des évidences et sont des personnels et possessifs : "her" et "she" caractérisent *Love in Excess* par rapport à *Robinson* et *Gulliver*. Cependant, le calcul fait par le logiciel apporte aussi des renseignements difficiles à percevoir sans l'aide d'un tel instrument: ces taux sont beaucoup plus élevés dans les deux premiers tomes de Haywood que dans le troisième (respectivement 37.3 et 14.7 pour "she", 37.3 et 16.3 pour "her"). La répartition du féminin et du masculin dans ses textes fait partie des aspects développés plus loin.

²⁴ Seules les 60 premières lignes sont données ici; il sera donc parfois question de spécificités n'apparaissant pas le Tableau 3 mais fournies dans la liste complète. Le premier chiffre donne le numéro du texte dans la base (5 pour ExcA et 6 pour ExcB, pourtant présentés ici en premier puisque ce chapitre est consacré à Haywood). "Ecart" est l'écart réduit du mot dans la partie considérée, calculé "en se fondant sur la loi normale et en prenant pour norme l'ensemble du corpus" (*Hyperbase 5 : Guide d'utilisation* 76). "Corpus" donne le nombre d'occurrences du mots dans le corpus entier, "texte" dans chaque partie de la base.

3a: Vocabulaire spécifique ExcA

N°	Ecart	Corpus	Texte	Mot
5	37.3	2041	1150	her
5	37.3	1379	818	she
5	25.0	548	307)
5	24.9	547	306	(
5	24.1	130	128	Alovisa
5	19.2	296	176	'
5	19.1	1267	442	you
5	18.2	327	180	count
5	18.0	2763	754	-
5	17.0	70	69	Amena
5	16.6	151	107	Melliora
5	16.2	489	213	!
5	16.2	61	61	Baron
5	15.3	184	113	Delmont
5	13.9	64	57	em
5	12.6	3142	727	he
5	12.6	257	120	love
5	12.0	95	64	herself
5	11.6	34	34	Melantha
5	11.4	545	185	your
5	10.8	33	32	Ansellina
5	10.3	168	80	cou'd
5	9.9	85	52	Madam
5	9.8	89	53	chamber
5	9.7	354	125	?
5	9.7	66	44	answer'd
5	9.7	25	25	Anaret
5	9.6	174	78	tho'
5	9.4	35	30	Chevalier
5	8.0	129	57	passion
5	8.0	118	54	tis
5	7.9	833	212	s
5	7.8	2317	487	his
5	7.8	56	34	friendship
5	7.7	46	30	resum'd
5	7.6	111	50	lady
5	7.4	148	59	wou'd
5	7.2	240	81	shall
5	7.1	1691	364	him
5	7.1	539	145	said
5	7.1	134	54	soul
5	7.0	330	100	will
5	6.9	348	103	too
5	6.9	185	66	has
5	6.9	54	30	garden
5	6.9	31	22	husband
5	6.8	77	37	cry'd
5	6.8	27	20	charming
5	6.7	85	39	thou
5	6.7	75	36	opportunity
5	6.7	49	28	thy
5	6.6	19	16	ask'd
5	6.5	37	23	Paris
5	6.4	90	39	oh
5	6.4	62	31	brother
5	6.4	12	12	Baron'
5	6.3	50	27	hastily
5	6.3	44	25	humour
5	6.3	33	21	desir'd
5	6.2	224	71	am

3b: Vocabulaire spécifique ExcB

N°	Ecart	Corpus	Texte	Mot
6	28.0	1267	523	you
6	27.7	2763	865	-
6	22.8	127	119	Frankville
6	21.1	92	92	Camilla
6	20.4	545	251	your
6	16.3	2041	531	her
6	15.1	489	191	!
6	14.7	1379	380	she
6	14.6	327	146	count
6	14.0	148	89	wou'd
6	13.5	174	95	tho'
6	13.1	29302	4652	,
6	12.6	168	88	cou'd
6	12.4	36	36	Violetta
6	12.0	3142	654	he
6	11.9	257	109	love
6	11.0	75	50	Monsieur
6	10.9	29	29	Ciamara
6	10.7	296	111	'
6	10.7	28	28	Marquis
6	10.5	129	66	passion
6	10.4	118	62	tis
6	9.2	224	84	am
6	9.1	21	21	Cittolini
6	8.8	20	20	Charlotta
6	8.7	184	71	Delmont
6	8.1	2317	448	his
6	8.1	77	40	cry'd
6	8.0	134	55	soul
6	7.9	90	43	oh
6	7.8	55	32	shou'd
6	7.8	16	16	Camilla'
6	7.7	105	46	letter
6	7.7	22	19	Rome
6	7.6	1124	243	:
6	7.5	111	47	lady
6	7.5	43	27	Charms
6	7.1	1691	332	him
6	7.1	32	22	yours
6	7.0	54	29	woman
6	6.9	13	13	Brione
6	6.5	143	50	heart
6	6.4	240	70	can
6	6.4	120	44	Lord
6	6.4	80	34	Heaven
6	6.2	833	177	s
6	6.2	39	22	worthy
6	6.2	33	20	seem'd
6	6.1	200	60	words
6	6.1	185	57	has
6	6.1	69	30	wish
6	6.0	45	23	continu'd
6	6.0	16	13	base
6	5.8	769	162	who
6	5.8	85	33	Madam
6	5.8	40	21	guilty
6	5.7	1375	261	have
6	5.7	41	21	reply'd
6	5.7	15	12	turn'd
6	5.6	32	18	lovely

3c: Vocabulaire spécifique RobA

N°	Ecart	Corpus	Texte	Mot
1	31.8	9493	2893	i
1	17.0	3512	1048	it
1	15.6	291	167	shore
1	12.5	197	113	water
1	12.3	4611	1194	my
1	10.9	267	126	sea
1	10.5	422	170	myself
1	10.5	224	110	though
1	10.2	285	127	ship
1	10.2	31	31	Xury
1	9.0	25	25	raft
1	8.8	38	32	rain
1	8.5	224	97	things
1	8.4	75	47	corn
1	8.2	4845	1137	;
1	8.2	513	174	found
1	8.2	37	30	tent
1	8.1	1542	418	or
1	8.1	65	42	labour
1	7.9	620	198	"
1	7.9	291	112	began
1	7.9	149	70	work
1	7.9	121	61	resolved
1	7.6	335	122	day
1	7.5	4382	1024	was
1	7.4	656	202	up
1	7.4	49	33	dry
1	7.3	3176	765	had
1	7.3	155	69	god
1	7.3	50	33	everything
1	7.2	104	52	cut
1	7.2	89	47	wind
1	7.2	77	43	gun
1	7.1	123	58	also
1	7.0	2878	693	for
1	7.0	31	24	tools
1	7.0	21	19	negroes
1	6.9	18	17	cabin
1	6.8	28	22	worked
1	6.7	795	228	out
1	6.6	10956	2343	and
1	6.6	67	37	wild
1	6.4	37	25	current
1	6.4	30	22	tobacco
1	6.3	331	111	went
1	6.3	28	21	heavy
1	6.2	3360	779	as
1	6.2	65	35	cave
1	6.2	60	33	coast
1	6.1	52	30	storm
1	6.1	42	26	saved
1	6.1	27	20	sand
1	6.0	1118	293	could
1	6.0	208	76	got
1	6.0	109	48	pieces
1	5.9	284	96	boat
1	5.9	190	71	lay
1	5.9	134	55	home
1	5.9	103	46	piece
1	5.9	101	45	land

3d: Vocabulaire spécifique RobB

N°	Ecart	Corpus	Texte	Mot
2	30.3	620	422	"
2	27.7	182	182	Friday
2	21.2	1453	600	them
2	15.6	905	366	we
2	15.3	1743	592	they
2	13.0	1691	543	him
2	12.6	284	146	boat
2	11.2	71	56	says
2	11.0	9493	2260	i
2	11.0	68	54	savages
2	10.6	233	115	men
2	10.2	149	84	captain
2	9.8	285	126	again
2	9.0	4845	1190	;
2	8.8	27	26	prisoners
2	8.7	24	24	Spaniard
2	8.5	679	224	two
2	8.3	993	300	upon
2	8.3	25	24	castle
2	8.0	46	34	savage
2	7.8	331	125	go
2	7.8	155	73	god
2	7.7	356	131	us
2	7.6	10956	2443	and
2	7.6	3176	789	had
2	7.6	24	22	showed
2	7.5	279	108	island
2	7.5	26	23	canoes
2	7.4	23	21	wolves
2	7.3	33	26	fired
2	7.2	67	40	kill
2	7.1	91	48	killed
2	7.1	63	38	wood
2	7.0	694	212	there
2	7.0	343	122	come
2	7.0	104	52	fire
2	6.9	303	110	man
2	6.9	16	16	snow
2	6.9	16	16	moidores
2	6.8	535	170	came
2	6.6	224	86	though
2	6.6	77	41	asked
2	6.5	324	113	way
2	6.5	19	17	devil
2	6.4	1387	368	were
2	6.4	442	143	did
2	6.4	107	50	poor
2	6.4	51	31	hill
2	6.3	69	37	shot
2	6.2	291	102	shore
2	6.2	20	17	wretches
2	6.2	18	16	Spaniards
2	6.1	57	32	Providence
2	6.0	32	22	guide
2	6.0	25	19	wounded
2	6.0	17	15	muskets
2	5.9	911	251	if
2	5.9	269	94	told
2	5.8	69	35	tree
2	5.8	24	18	frightened

3e: Vocabulaire spécifique GulA

N°	Ecart	Corpus	Texte	Mot
3	16.1	117	93	majesty
3	15.8	85	76	emperor
3	13.4	46	46	Glumdalclitch
3	13.3	161	98	foot
3	12.6	6375	1420	.
3	11.9	50	45	box
3	11.7	53	46	Majesty'
3	11.5	48	43	Queen
3	10.7	31	31	Blefuscus
3	10.1	31	30	Imperial
3	9.8	115	64	court
3	9.3	124	65	high
3	9.2	15705	3011	the
3	8.8	25	24	nurse
3	8.6	169	75	hundred
3	8.3	20	20	Lilliput
3	8.2	103	53	although
3	8.0	4611	965	my
3	7.8	211	82	people
3	7.4	23	20	Empire
3	7.3	34	25	royal
3	7.0	55	32	kingdom
3	6.9	64	35	table
3	6.8	14	14	Farmer
3	6.7	52	30	pocket
3	6.5	112	48	six
3	6.5	37	24	Palace
3	6.4	21	17	Girl
3	6.4	15	14	Articles
3	6.3	6275	1227	a
3	6.2	12	12	Treasurer
3	6.1	10123	1906	of
3	6.1	105	44	desired
3	6.1	35	22	Closet
3	6.1	20	16	arrows
3	6.0	72	34	reader
3	6.0	25	18	Laws
3	5.9	282	87	several
3	5.9	48	26	wherein
3	5.9	31	20	city
3	5.9	28	19	size
3	5.9	11	11	Queen'
3	5.9	11	11	Dwarf
3	5.8	610	157	about
3	5.8	17	14	bigness
3	5.8	15	13	emperor'
3	5.7	2317	489	his
3	5.7	1801	391	by
3	5.7	32	20	inches
3	5.7	22	16	wide
3	5.6	293	87	country
3	5.6	51	26	prince
3	5.5	86	36	king
3	5.5	34	20	whereupon
3	5.5	28	18	fleet
3	5.5	16	13	Coach
3	5.5	16	13	Cabinet
3	5.5	14	12	windows
3	5.5	14	12	mr
3	5.5	14	12	forwards
3	5.4	2840	580	me

3f: Vocabulaire spécifique GulB

N°	Ecart	Corpus	Texte	Mot
4	18.4	1159	428	their
4	17.8	102	92	Yahoos
4	15.0	6375	1476	.
4	14.2	62	58	Houyhnhnms
4	13.9	62	57	Yahoo
4	9.9	193	89	master
4	9.5	293	114	country
4	8.8	22	22	Diseases
4	8.7	1743	423	they
4	8.7	35	29	hath
4	8.6	941	257	is
4	8.5	204	84	among
4	8.4	15705	2949	the
4	8.4	1801	430	by
4	8.2	175	74	because
4	8.1	617	180	are
4	7.9	10123	1948	of
4	7.9	69	40	language
4	7.9	33	26	countries
4	7.9	23	21	Houyhnhnm
4	7.9	18	18	nag
4	7.9	18	18	Luggnagg
4	7.7	282	99	several
4	7.5	40	28	Animals
4	7.3	16	16	Struldbruggs
4	7.2	103	48	although
4	7.1	84	42	persons
4	7.0	34	24	species
4	6.9	17	16	sorrel
4	6.8	14	14	Oats
4	6.5	6275	1220	a
4	6.5	419	122	own
4	6.5	147	57	often
4	6.5	57	31	whereof
4	6.5	13	13	Canoo
4	6.4	15	14	Academy
4	6.3	62	32	general
4	6.3	47	27	animal
4	6.3	44	26	stone
4	6.0	279	86	island
4	6.0	86	38	king
4	6.0	36	22	described
4	5.9	285	87	same
4	5.9	11	11	Lagado
4	5.8	1542	340	or
4	5.8	438	120	those
4	5.8	100	41	others
4	5.8	40	23	Chapter
4	5.8	15	13	Japan
4	5.8	13	12	Vices
4	5.6	10	10	Balnibarbi
4	5.6	10	10	Adamant
4	5.4	50	25	town
4	5.4	44	23	subject
4	5.3	17	13	Dutch
4	5.3	17	13	brutes
4	5.3	9	9	Gray
4	5.2	63	28	Author
4	5.2	25	16	race
4	5.2	11	10	hoof
4	5.2	11	10	corruption

L'utilisation des personnels et possessifs masculins se fait à taux constant dans les deux parties de *Love in Excess* (respectivement 12.6 et 12.0 pour "he", 7.8 et 8.1 pour "his", 7.1 et 7.1 pour "him"). *Robinson* garde les spécificités négatives qu'il présente dans la base DEFOE pour "he" et "his" (voir "Defoe", Graphique 7), mais la seconde moitié concentre un plus grand nombre de "him" que les cinq autres parties de la base *1719*: les sujets du héros apparaissent donc principalement en tant qu'objets grammaticaux. *Gulliver* pour sa part utilise "his" un peu plus volontiers dans les deux premiers voyages que dans les troisième et quatrième (5.7 et 3.3). L'examen de la répartition de "his" dans les quatre voyages de *Gulliver's Travels* montre une concentration dans le premier d'entre eux: le passage de la vision d'un monde organisé autour d'un potentat minuscule à l'analyse de collectivités se manifeste dans l'emploi des possessifs et dans les termes les plus caractéristiques, "majesty" pour GulA et "their" pour GulB.

La deuxième personne se place aux premier et quatrième rangs des spécificités de ExcB, assez haut placée également dans ExcA, où les écarts positifs de "thy" et de "thou" dépassent légèrement ceux de la seconde partie (respectivement 19.1 et 28.0 pour "you", 11.4 et 20.4 pour "your", 6.7 pour "thy" et "thou" dans la première partie et 4.4 dans la seconde). Pas de Quakers comme dans DEFOE, mais une abondance de lettres enflammées ("letter", à 5.7 dans ExcA et 7.7 dans ExcB). A ces missives s'ajoutent un grand nombre de dialogues, comme en témoignent les verbes indiquant des discours rapportés ("answer'd", 'resum'd", "said", "cry'd", "ask'd", "continu'd"). Tant la 2^e personne que ces mots sont utilisés de manière stable dans les textes de la base HAYWOOD. La deuxième personne apparaît en spécificités négatives aussi bien dans *Gulliver* que dans *Robinson*.²⁵

²⁵ Voir les propos sur la 2^e personne dans "Gulliver et la machine à compter: une étude de spécificités," 149-151.

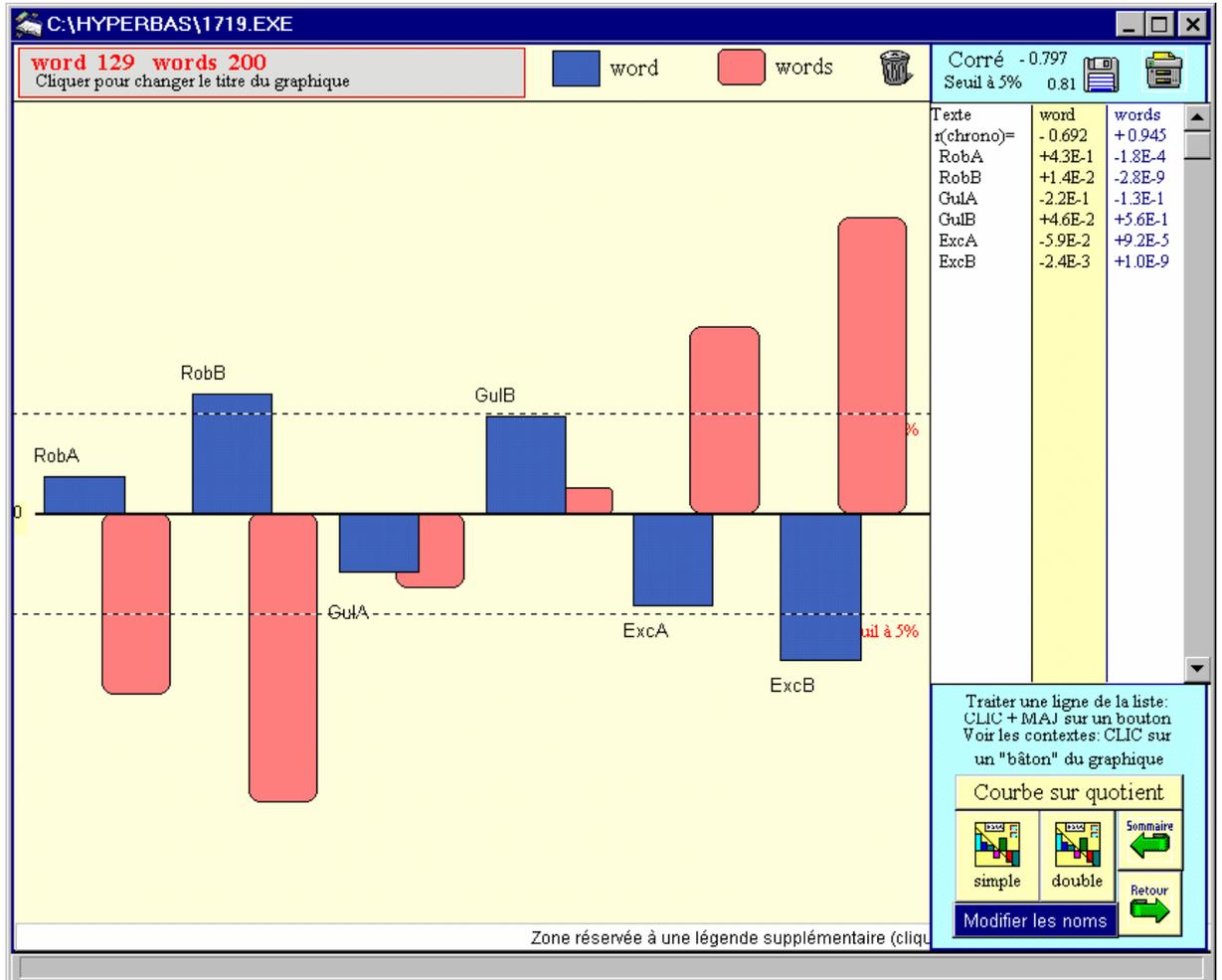
Au contraire, la première personne est déficitaire dans *Love in Excess* par rapport à *Robinson* en raison d'un choix de narration différent; *Gulliver*, avec un narrateur à la première personne comme *Robinson*, se situe à mi-chemin. Le Graphique 3 montre que *Love in Excess* ne se démarque pas des autres textes de HAYWOOD en ce qui concerne l'utilisation de la première personne. Etendre l'étude de la première et deuxième personne à de nombreux autres textes s'avèrerait certainement fructueux, à condition de trouver un critère qui permette de différencier le discours narratif de celui des personnages.

Tout aussi attendue que la spécificité du féminin dans le texte de Haywood est celle de "love" et de "passion", accompagnés de "soul" et de "heart" (au 67^e rang). Que "love" soit verbe ou substantif, l'excédent de ce mot illustre le titre du récit, qui comprend 229 des 257 occurrences de la base 1719. Dans la base HAYWOOD, seul *Love in Excess* en contient une proportion aussi élevée (229 des 911 occurrences de HAYWOOD, soit un surplus de 57% par rapport au nombre attendu en fonction du poids de ce texte dans la base). Les mots de la passion et leur évolution d'un récit de Haywood à l'autre seront examinés plus en détail dans une phase ultérieure de cette recherche. On se bornera ici à noter la présence de "friendship" et sa quasi-disparition (seulement 9 occurrences dans la seconde partie contre 34 dans la première), ainsi que la diminution sensible de "chamber" et de "garden" : 53 puis 17 occurrences du premier terme, soit guère plus que les 12 utilisations dans les deux premiers voyages de *Gulliver*, 30 puis 12 occurrences du second. Les scènes de séduction des deux premiers volumes de *Love in Excess* se déroulent le plus souvent dans ces espaces clos. Le troisième tome décrit plutôt les manœuvres des femmes qui cherchent à extraire le héros de sa nostalgie amoureuse en jouant de la tentation physique: "charms" y prend plus d'importance (27 occurrences contre 16 dans la première — et aucune dans les textes

masculins). De manière moins accentuée, l'utilisation de "words" augmente aussi dans ce texte (51 occurrences dans ExcA, 60 dans ExcB, soit plus de la moitié de l'ensemble des occurrences dans la base). "Word" au contraire caractérise les récits masculins (20 seulement des 129 occurrences dans *Love in Excess*). Quand la narratrice (?) de Haywood annonce ou commente les paroles et les missives de ses personnages (69 des 200 occurrences du pluriel se combinent avec "these", dont 64 appartiennent à *Love in Excess*), Robinson résume (29 "in a word" sur les 62 occurrences dans ce texte). Gulliver aussi préfère le singulier, et s'en sert avant tout pour faire part de ses apprentissages linguistiques. Ce contraste entre loquacité féminine et laconisme masculin apparaît nettement dans le Graphique 8. ²⁶ Un tel exemple montre les inconvénients de la lemmatisation (qui se justifie beaucoup moins en anglais qu'en français): le regroupement de "word" et de "words" aurait fait perdre une distinction entre les textes.

²⁶ Si le coefficient de progression fort (+0.945) confirme les changements d'un texte à l'autre pour "words", il ne faut pas perdre de vue que les écarts dans la répartition de "word" ne dépassent quasiment jamais le seuil significatif de 5%; de fait, la régression est faible (-0.692).

Graphique 8



Les mots outils indiquent plutôt une différence d'écriture. "The" apparaît dans les spécificités de *Gulliver's Travels*, avec un taux comparable dans les deux parties (9.2 et 8.4). Dans *Love in Excess*, le taux de spécificité de l'article défini est négatif (-8.5 et -8.1).²⁷ *Robinson* se situe à mi-chemin (-1.0, -2.2). La fréquence relative de "the" dans *Love in Excess* ne se monte qu'à 4,3% alors qu'elle est de 4,9% pour *Robinson* et de 5,7% pour *Gulliver*.²⁸ "Of" et "a" font aussi partie des spécificités positives dans le texte de Swift et négatives dans celui de Haywood. La mesure proposée par Milic pour estimer la proportion de substantifs confirme le déficit de *Love in Excess*:²⁹

Tableau 4

	RobA	RobB	GulA	GulB	ExcA	ExcB	1719
the	2946	2973	3011	2949	2025	1801	15705
of	1776	1739	1906	1948	1399	1355	10123
the+of	4722	4712	4917	4897	3424	3156	25828
théorique	4917	5021	4325	4296	3853	3416	
écart	-195	-309	592	601	-429	-260	
% écart	-4%	-6%	14%	14%	-11%	-8%	

"And" et "or" apparaissent parmi les spécificités positives des deux textes masculins. Par rapport à eux, il manque de 16% à 21% de "and" et de 58% à 36% de "or" dans *Love in Excess*. Haywood semble remplacer la coordination de ses propositions par une ponctuation passionnée et en décrochements, ce qui contribue au caractère échevelé de son récit: les points d'exclamation et d'interrogation abondent, les tirets parsèment les pages, ainsi qu'une profusion de parenthèses.

²⁷ Il faut faire établir la liste des mots les plus fréquents par le logiciel et consulter les écarts pour obtenir les spécificités négatives dans Hyperbase.

²⁸ Dans la base HAYWOOD, cette fréquence relative oscille entre 3,4% et 5%. "The" apparaît en tête des spécificités négatives dans la comparaison de cette base avec le British National Corpus. En raison de l'écart temporel entre ce corpus d'anglais récent, fourni par Hyperbase, et les textes étudiés, la comparaison est de portée limitée.

²⁹ C'est une des variables retenues par Milic & Slane pour la détermination du genre d'un texte dans le "Century of Prose Corpus," ce qui n'est pas le but ici. En l'absence d'étiquetage grammatical, ce taux sert d'indicateur du nombre de substantifs, le déterminant zéro étant évidemment impossible à évaluer par un décompte: "the frequency of *the* and *of* . . . indicate[s] the nominal character of the text, since these two function words are invariably associated with nouns" ("Quantitative Aspects of Genre in the Century of prose Corpus" *Style* 28 (1994) : 42-54).

La prudence s'impose cependant avec la ponctuation: toutes les parenthèses présentes dans la version électronique du texte ne le sont pas dans l'édition Broadview. David Oakleaf en a peut-être supprimé, comme il a simplifié d'autres conventions typographiques, sans indiquer cependant si la liste des modifications qu'il a apportées au texte de la première édition est exhaustive. Il souligne l'absence de cohérence de la ponctuation, due en partie aux conventions peu définies à la date de parution: "Direct speech merges unmarked into the surrounding prose, signalled only by tag phrases like 'interrupted she' – phrases that are sometimes but not always placed in parentheses that sometimes but not always coincide with the phrase's actual syntactical boundaries." ³⁰ Comparer la fréquence relative des parenthèses dans *Love in Excess* et dans *Roxana* n'a donc pas grand sens (six fois plus, pourtant), mais le taux de spécificité très élevé de ce signe typographique dans ExcA attire l'attention sur cet aspect du texte. Les points d'exclamation et les parenthèses font partie des aspects qui s'atténuent dans les écrits plus tardifs de Haywood (comme le montre la base HAYWOOD).

"Shall" et "will" appartiennent aussi aux spécificités positives de *Love in Excess*, mais ne disparaissent pas de son vocabulaire (7.2 et 7.0 dans ExcA, 3.0 et 5.3 dans ExcB). *Robinson* et *Gulliver* présentent des taux de spécificité négatifs ou proches de zéro pour ces formes, avec des fréquences relatives six à trois fois plus faibles que le texte de Haywood pour "shall" et pour "will." ³¹ Les contextes dans lesquels apparaît "shall" lient souvent ce terme aux débordements de la passion évoqués dans le titre: expression d'un futur fait de projets et de menaces, détermination des personnages ("shall the only Man I ever endeavour'd, or wish'd to Charm, regard me with

³⁰ "A Note on the Text" *Love in Excess* 25.

³¹ Les fréquences relatives de "shall" s'élèvent à 0,17% pour ExcA et 0,11% pour ExcB, 0,03% dans les deux parties de *Robinson*, 0,08% et 0,05% pour *Gulliver*. Celles de "will" à 0,2% pour les deux parties de *Love in Excess*, à 0,07% dans les deux parties de *Robinson* et à 0,04% et 0,08% dans *Gulliver*. Les taux de spécificité pour "shall" sont de 1.1 et -2.4 dans *Gulliver*, -4.8 et -4.6 dans *Robinson*; pour "will": -3.1 dans les deux parties de *Robinson*, -5.0 et -2.4 dans *Gulliver*.

Indifference?"), causalités irrémédiables ("D'elmont may shew these Letters to Amena, she is perfectly acquainted with my Hand, and I shall be the most expos'd and wretched Woman in the World"), solennité des proclamations:

Madam, you shall be satisfied, depend on it you shall, tho' not this Moment, you shall have greater Proofs than Words can give you --- Ocular Demonstration shall strike Denial dumb. / What mean you? (interrupted she.) You shall behold (said he) the guilty Pair, link'd in each other's Arms.... In a Day or two, at farthest, you shall enjoy all the Revenge Detection can bestow.

L'intensité et le ton passionné tombent quelque peu dans le troisième tome, où les personnages se font moins nombreux, les intrigues se simplifient et le récit progresse vers l'apaisement et l'union des couples légitimes: le nombre d'occurrences de "shall" y diminue d'un tiers.

Dans *Gulliver's Travels*, les plus marquantes des 71 occurrences de "shall" servent à formuler les édits impériaux de Lilliput ("the said Man-Mountain shall ...", "that all true Believers shall break their Eggs at the convenient End,"³² "it is enacted, That whoever shall make water within the Precincts of the Royal Palace, shall be liable to the Pains and Penalties of High Treason"), ou encore à marquer les réticences de narration ("I shall not trouble the reader with ..." à six reprises). Le reste des occurrences, comme la plupart des 40 de *Robinson*, ne se distinguent par rien de particulier. Haywood fait donc bien un usage fort et spécifique de "shall". En revanche, une fois la graphie ajustée, la fréquence avec laquelle elle utilise les autres modaux ("could," "should," "would") ne présente aucun écart significatif dans la base 1719.

Il faut combler l'absence de normes dans la typographie des textes électroniques par une vigilance à l'égard des différences de graphies. Ainsi, "tho'" apparaît parmi les

³² Dans cette utilisation-ci, l'édit est mis en cause par le narrateur: "This, however, is thought to be a meer Strain upon the Text: For the Words are these: That all true Believers shall break their Eggs at the convenient End: and which is the convenient End, seems, in my humble Opinion, to be left to every Man's Conscience, or at least in the power of the Chief Magistrate to determine" (*Gulliver's Travels* [Oxford: Oxford Worl's Classics, 1998] 37).

spécificités de *Love in Excess*, "though" parmi celles de *Robinson* et "although" parmi celles de *Gulliver*. En revanche, "because" caractérise bien les troisième et quatrième voyages du héros swiftien, car ils en rassemblent deux fois et demi plus qu'attendu (selon l'hypothèse d'équirépartition entre les six parties de texte qui constituent la base 1719). Une consultation de la base GULLIVER montre que les deux derniers voyages en contiennent autant l'un que l'autre. Le déficit de *Robinson* et *Love in Excess* n'est que léger (-2.1, -3.8, -4.1, -1.8) : il s'agit bien d'un surplus d'explications dans la deuxième moitié de *Gulliver*, déjà ébauché dans la première (+1.5).

Cette comparaison des trois textes de 1719 met donc en évidence certains traits de l'écriture de Haywood : syntaxe haletante, pauvreté relative du vocabulaire, emploi répété de quelques termes forts. Ce dernier aspect va maintenant être examiné à la lumière d'autres textes.

4. Mots de femmes

L'examen des substantifs dont la fréquence dépasse 0,1% de l'ensemble des occurrences montre que la plupart des noms employés le plus fréquemment dans *Love in Excess* sont très différents de ceux des histoires de femmes de Defoe (Tableau 5).³³ "Love", "passion", "soul" et "eyes" ont des fréquences relatives environ dix fois plus élevées dans le texte de Haywood que dans *Moll Flanders* et *Roxana*. Comme souvent, les noms communs les plus fréquents donnent un bon aperçu de la thématique d'un texte: "love", "passion", "soul", "heart", "words", "lady" différenciaient *Love in Excess* de *Robinson* et de *Gulliver*; il en était de même, dans une moindre mesure, de "eyes" et

³³ Les occurrences de "love" prises en compte ici sont des substantifs (203 sur les 229 de *Love in Excess*). Tous les noms en gras dans la colonne EXCESS apparaissent en spécificités externes positives par comparaison avec le BNC (de manière faible pour "night" et "eyes").

de "night". Leur présence dans ce tableau indique que Defoe n'adopte pas le vocabulaire de sa contemporaine lorsqu'il se place dans la sphère du féminin.

Tableau 5

	ROX		MOLL		EXCESS	
	Amy	0,49%			count	0,40%
					d'Elmont	0,21%
1	time	0,18%	time	0,19%	love	0,23%
2	way	0,14%	house	0,14%	time	0,17%
3	woman	0,13%	things	0,14%	passion	0,14%
4	things	0,13%	way	0,14%	words	0,13%
5	girl	0,12%	money	0,13%	soul	0,12%
6	man	0,12%	woman	0,12%	night	0,12%
7	world	0,12%	husband	0,12%	heart	0,11%
8	house	0,11%	man	0,11%	lady	0,11%
9	Quaker	0,11%	life	0,11%	eyes	0,10%
10	life	0,10%	mother	0,10%	manner	0,10%
11	part	0,10%	part	0,10%	letter	0,10%
12	money	0,10%	thing	0,10%	power	0,09%
	husband	0,09%	world	0,09%	thing	0,09%
	thing	0,08%	girl	0,01%	person	0,09%
	mother	0,07%	night	0,06%	house	0,08%
	lady	0,09%	lady	0,06%	man	0,08%
	thing	0,08%	room	0,06%	reason	0,08%
	room	0,07%	person	0,04%	way	0,08%
	night	0,06%	heart	0,04%	room	0,07%
	bed	0,05%	manner	0,04%	honour	0,07%
	manner	0,05%	reason	0,04%	life	0,06%
	person	0,05%	bed	0,04%	world	0,06%
	reason	0,05%	love	0,03%	bed	0,06%
	heart	0,04%	letter	0,03%	nature	0,05%
	honour	0,04%	power	0,02%	woman	0,05%
	words	0,03%	passion	0,02%	husband	0,03%
	letter	0,02%	words	0,02%	things	0,03%
	love	0,02%	nature	0,02%	mother	4 occ
	power	0,02%	honour	0,01%	girl	3 occ
	eyes	0,01%	soul	0,01%	money	0 occ
	nature	0,01%	eyes	0,01%		
	passion	0,01%				
	soul	0,01%				

Defoe présente ses histoires de femmes à partir des héroïnes. Haywood au contraire place un homme au centre de *Love in Excess*. Masculin et féminin y font pourtant jeu égal.

5. *Love in Excess* : une combinatoire

Autour de la trame centrale d'un homme qui attire six femmes se déclinent d'autres amours, produisant un récit dans lequel les actions, pensées et réactions de huit personnages masculins et de neuf personnages féminins, auxquels s'ajoutent deux servantes, se combinent dans une suite complexe de chassés-croisés amoureux, de séparations et de retrouvailles, sur fond de liens familiaux. Le Tableau 6 montre la quasi-égalité des désignations masculines et féminines (5% et 4,7% de l'ensemble des occurrences du texte): même nombre de personnels et possessifs (3,5% et 3,4%), léger excédent des noms propres et communs masculins. Pour raconter les relations entre les deux sexes dans la période pré-nuptiale où femmes et hommes ont presque le même pouvoir sinon la même liberté, il faut autant des uns que des autres.

Seul d'Elmont est présent dans la totalité du récit, comme en témoigne le nombre d'occurrences des mots qui le désignent, regroupés dans le Tableau 6 sous son nom.³⁴ Il "pèse" presque autant que les six femmes qui s'offrent à lui, Amena, Alovisa, Melliora, Melantha, Ciamara et Violetta/Fidelio (données ici par ordre d'apparition alors qu'elles figurent par ordre d'importance numérique dans le tableau): le total des occurrences de leurs noms se monte à 542, quasiment égal aux 524 "d'Elmont". Un tel équilibre se retrouve pour les couples moins évolutifs: Brillian et Ansellina (respectivement 39 et 41 occurrences), Frankville et Camilla (112 des 134 occurrences de "Frankville" désignent le jeune homme une fois sa bien-aimée mentionnée, ce qui rejoint les 108 "Camilla"; le reste des occurrences s'appliquent à son père). D'autres personnages se regroupent par paires, tels Brillian et Bellpine lorsqu'ils rivalisent pour l'amour d'Ansellina au premier

³⁴ Dans le texte, les personnages masculins sont désignés aussi bien par leur nom que par leur titre, d'où la présence de substantifs non suivis de nombre dans le tableau. "D'Elmont" recouvre le nom propre et "the Count". Le regroupement a été fait par recoupement des concordances de ces termes.

volume (respectivement 8 et 9 occurrences),³⁵ Melantha et Ciamara les deux mauvaises femmes (37 pour la première au tome deux, 35 pour la seconde au tome trois), ou encore Cittolini et Ciamara, les deux intrigants du troisième volume (28 et 35 occurrences, car le personnage féminin entre dans plus de relations que son homologue masculin; ils meurent à dix lignes d'intervalle, libérant les autres protagonistes). Au deuxième tome, d'Espernay sert de double négatif à d'Elmont, comme Melantha sert de double négatif à Melliora, les deux personnages secondaires se manifestant par un tiers du nombre des occurrences du couple principal dans ce volume (d'Espernay 78, d'Elmont 208, Melantha 37, Melliora 108).

Le regroupement des personnages par sonorités facilite le cheminement du lecteur dans cette histoire complexe.³⁶ Outre les allitérations déjà signalées, Alovisa et Amena sont rivales au premier tome (d'Elmont épouse la première, la seconde se réfugie dans un couvent), Melantha et Melliora opposées au second (d'Elmont cherche alors à se débarrasser d'Alovisa, qui s'empale accidentellement sur son épée, s'étant refusée à l'entrepreneur d'Espernay, lui-même mortellement blessé lors du combat qui clôt le volume, alors que Melantha, par une substitution de chambres avec Melliora, subit bien volontiers les assauts du héros principal, et permet ainsi de garder pure celle au nom transparent dont il est épris). Au troisième tome voisinent Ciamarra, Camilla, Charlotta et Violetta, dont le nom dissonant signale le destin malheureux. Melliora, enlevée du couvent où elle s'était retirée, réapparaît en temps utile pour que trois mariages marquent l'achèvement du récit. La passion dont tous ces personnages débordent est donc distribuée de manière fortement structurée.

³⁵ Bellpine porte un nom trop chargé pour rester un personnage mineur: Haywood en fait le pôle négatif principal de *Jessy and Jemmy Jessamy*.

Tableau 6

Love in Excess			
MASCULIN		FEMININ	
D'Elmont	524	Melliora	175
Frankville	134	Alovisa	151
Espernay	78	Camilla	108
Brilliant	39	Amena	82
Saguillier	38	Ansellina	41
Cittolini	28	Violetta	41
Sanseverin	15	Melantha	37
Belpine	8	Ciamara	35
	864	Charlotta	26
		Anaret	25
		Brione	16
		(Fidelio)	11
			748
lord	114	lady	142
servant	69	madam	85
man	67	woman	73
father	64	sister	42
brother	61	mistress	26
gentleman	38	wife	25
husband	30	daughter	24
master	11	maid	9
monsieur	10	baroness	8
guardian	7	mother	5
sir	7	bride	4
physician	6	virgin	4
seignior	4	girl	3
porter	3	nun	3
FREQ2 2	4	widow	3
FREQ1 6	6	FREQ2 4	8
Baron	ok	FREQ1 10	10
Chevalier	ok	donna	ok
Count	ok		474
Marquis	ok		
	501		
Pronoms	3106	Pronoms	2976
pr/occ	3,5%	pr/occ	3,4%
total MASC	4471	total FEM	4198
% occ	5,0%	% occ	4,7%

³⁶ Comme le souligne Oakleaf dans sa préface: "Haywood's narrator helps the reader's memory (and signals her controlling design) through alliterative doublings" (*Love in Excess* 12). Les décomptes examinés ici permettent de montrer que la structuration du récit est plus forte encore.

Seul d'Elmont évolue.³⁷ Chacune des femmes auxquelles il est confronté a ses caractéristiques propres puisqu'elle marque une étape du développement du héros. Il serait souhaitable de pouvoir identifier le vocabulaire lié à chaque amoureuse. La fonction THEME d'Hyperbase qui devrait le permettre s'avère décevante: les mots signalés comme s'associant le plus volontiers au nom de chacune semblent peu discriminants, notamment en raison du petit nombre des cooccurrences (rarement plus de deux). Indépendamment d'une faiblesse du logiciel, ceci montre que Haywood varie son expression à l'intérieur d'un texte. Il est ainsi plus fructueux d'avoir recours à une concordance établie pour chaque nom propre féminin et d'examiner la manière dont les adjectifs qui le qualifient se diffusent dans le texte.

Le titre de l'ouvrage laisse attendre une intensité certaine, dont l'ouverture du récit pose le contexte: d'une part l'obstacle social à l'expression du désir féminin ("in secret [women] cursed that custom which forbids [them] to make a declaration of their thoughts"), et de l'autre, d'Elmont, valeureux guerrier non initié à l'amour ("having never experienced the force of love").³⁸ Il faut donc une première séductrice d'une forte trempe. Aloisa combine l'orgueil à la passion annoncée par le titre. Ajouté à la variante sur le nom de l'héroïne médiévale, ceci ne peut créer d'attentes positives, comme le soulignent le comparatif et le superlatif d'infériorité qui la présentent: "If her Passion was not greater than the rest, her Pride, and the good Opinion she had of herself, made her the less able to support it" (p.38). Séduire d'Elmont est pour elle un défi, exprimé par la première utilisation de 'shall' précédemment citée, "shall the only Man I ever endeavour'd , or wish'd to Charm, regard me with Indifference?" (p.38). Pour installer cette figure dans l'excès, le superlatif négatif de l'instance narrative s'inverse doublement dans la lettre que l'héroïne adresse à d'Elmont: "The little god ... will

³⁷ Backscheider souligne que Haywood innove par cet aspect ("The Story" 22).

appear to you to morrow night at the ball, in the eyes of the most passionate of all his voteresses." Après la passion s'exprime l'orgueil. Ne pouvant s'identifier, elle laisse le jeu ouvert: "search therefore for him in her, in whom (amongst that bright assembly) you would most desire to find him" (p.39). Contrairement à ce que pourrait laisser attendre ce début, *Love in Excess* ne regorge pas de superlatifs: la proportion des occurrences de "the most" ajoutées à celles des adjectifs à la forme superlative se monte à 0,21% dans la base HAYWOOD et dans *Love in Excess*, plus fort que dans DEFOE (0,12%) mais moins que dans *Gulliver's Travels* (0,28%).³⁹

Une concordance des occurrences de "Aloisa" montre qu'un bouquet d'épithètes la caractérise dans les premières apparitions son nom; ils ne lui sont associés qu'une seule fois, et servent donc à camper le personnage: "the impatient Aloisa", "poor Aloisa", "the jealous Aloisa", "the unfortunate Aloisa", "the desperate Aloisa" (p.38-43).

Parmi ceux-ci, "impatient" et "jealous" font partie des spécificités de *Love in Excess* par rapport aux autres textes de la base HAYWOOD. Ce récit contient 30 des 111 "impatient" au lieu des 15 attendus, et 13 des 18 "impatiently."⁴⁰ Le substantif en revanche ne présente pas d'écart significatif (18 au lieu des 15 attendus): l'impatience est donc concrète, rattachée à un personnage dans une situation précise. Quantitativement, il s'agit le plus souvent de d'Elmont, à qui s'appliquent un tiers des "impatient/impatiently", mais comme ces 11 occurrences sont réparties dans l'ensemble du texte, elles sont moins frappantes que les 7 qui caractérisent Alovisa; 5 d'entre elles sont concentrées au premier tome, soit dans seulement un cinquième du récit. Au troisième tome, Ciamara signe sa première lettre à d'Elmont d'un superlatif qui rappelle

³⁸ *Love in Excess*, p.37 et p.40. Les autres références à *Love in Excess* dans cette section seront données dans le texte.

³⁹ Etabli à partir de la liste des mots se terminant par le suffixe "-est", qu'il faut élaguer.

⁴⁰ Selon l'hypothèse nulle d'équirépartition: *Love in Excess* constitue 15% de la base HAYWOOD.

celui d'Aloisa, "your most Passionate and Tender ... Adorer," et conclut la seconde par "Yours impatiently" (p.166-67). Pour cette réplique concentrée d'Alovisa disparue, nouvelle séductrice trop entreprenante, deux des trois occurrences de l'adjectif entrent dans quasiment la même combinaison abstraite: "continued to discover the Violence of her impatient Passion" / "till at last the Violence of her impatient Expectation burst out in these Words." D'Elmont, échaudé, ne s'y laissera cette fois pas prendre. Bien qu'une telle affirmation soit imprudente sans l'étude des segments répétés, ce type de répétition semble relativement rare de la part de Haywood.⁴¹ La paronomase "impatient passion" peut qualifier ce texte fougueux tout entier.

Il n'en est pas de même pour la jalousie, incarnée presque entièrement par Alovisa qui concentre 11 des 14 des "jealous" de *Love in Excess*. Sans doute en raison du caractère stéréotypé du personnage jaloux dans les histoires d'amour, Haywood semble ensuite s'en désintéresser: la base HAYWOOD n'en comprend aucun autre si marqué. Le seul autre texte où "jealous" lemmatisé atteint un seuil positif significatif, mais bien moindre, est le premier tome de *Jessy and Jemmy Jessamy*, dans lequel les jeunes gens promis l'un à l'autre dès leur enfance sont mis à l'épreuve par d'autres personnages; la jalousie ne les atteint pas, comme le montre l'écart négatif équivalent dans le dernier tome.

Seuls quatre autres adjectifs apparaissent en co-occurrence avec les 151 mentions du nom d'Aloisa, tous dans le second tome. "The wretched Aloisa" sert à ce personnage, comme aux autres, à s'apitoyer sur elle-même.⁴² En résonance avec ses craintes initiales et l'utilisation qu'en fait d'Elmont ("You have done well, Madam, ... to

⁴¹ Cette affirmation repose sur l'examen des concordances de nombreux termes de la base HAYWOOD, dont seulement une partie est présentée ici. Les segments répétés sont "les segments composés de plusieurs formes et répétés dans un corpus de textes" (Lebart et Salem 59). Hyperbase ne propose pas de moyen de les identifier, offrant seulement la possibilité d'établir une concordance de cooccurrences identifiées par l'utilisateur: un outil utile, mais de portée beaucoup plus réduite.

rouze me from my Dream of Happiness, and remind me, that I am that wretched Thing a Husband!"), l'adjectif s'inscrit dans la confrontation avec d'Espernay, qui s'efforce de la détacher de d'Elmont à son profit. Ces deux personnages jouent sur une trame qu'ils maîtrisent, promettant des faveurs sexuelles contre la divulgation de l'identité de celle qu'aime d'Elmont l'infidèle: ⁴³ "O, speak her Name (said she) quick, let me know her, or own thy Friendship was but feigned to undo me, and that thou hatest the wretched Alovisa. O far! (resumed he) far be such Thoughts" (p.134). Le lecteur vient d'être informé que d'Espernay est un roué: "The Baron had passionately loved this Lady from the first Moment he had seen her, but it was with that sort of love, which considers more its own gratification than the interest, or quiet of the object beloved. ... But he wanted not Cunning to disguise his Sentiments" (p.134). Sans surprise, ce mot se retrouve sous forme d'adjectif, pour "the cunning Aloisa, who knew his drift well enough," et veut voir les amants avant de se donner (p.141). Puis il qualifie à nouveau d'Espernay: "but the Baron was as cunning as she, and seeing thro' her Artifice, was resolved to make sure of his Reward first" (p.147). Les deux qualificatifs restants, "the charming Aloisa" et "my adorable Aloisa," entrent aussi dans cet échange codé. Le jeu de ces deux personnages est puni, ils meurent dans la même phrase et de la même manière, transpercés par les épées de d'Elmont et son frère (p.158). Lorsque "wretched" et "cunning" sont appliqués à d'autres personnages, ces adjectifs sont dénués de la dimension de duplicité qu'ils ont ici.

"The young Amena", dont le nom suggère la docilité et la naïveté, s'oppose à l'excessive Aloisa. Elle arrive au bras de d'Elmont, qui, ne sachant pas dans les yeux de

⁴² Ainsi, lorsque d'Elmont se pense trahi par Melliora, s'exclame-t-il: " – false – false woman ? – Wretched – wretched man!" (184). L'emphase est telle que personne, même celui qui vient de l'accuser, ne croit à la trahison de la belle.

⁴³ Comme le montre Scott Black, qui voit dans cette version des relations amoureuses différente de celle de l'innocence séduite (d'Elmont/Melliora) une figuration de la relation de lecture: un lecteur qui savoure l'histoire en connaissance de cause, non pour prendre l'héroïne en pitié, ni pour jouir par

quelle belle chercher Cupidon, l'y trouve dans le premier regard admiratif posé sur lui, à la fureur de l'instigatrice du stratagème.⁴⁴ Amena sera écrasée par sa puissante rivale et deviendra "poor Amena" à deux reprises, "the unfortunate Amena" à trois reprises, pour se désigner enfin par "so wretched a Creature as Amena." Le mariage d'Aloisa et de d'Elmont ne signale ni sa disparition du récit,⁴⁵ ni, bien sûr, le bonheur espéré par la nouvelle épouse.

Le second tome repose sur la rivalité d'Aloisa avec le personnage féminin principal, dont le nom déjà emblématique apparaît d'emblée redoublé, "the matchless Melliora" (p.85). En raison de la force de cette association allitérative, point n'est besoin d'un bouquet d'adjectifs aussi fourni que pour Aloisa. Melliora n'est pas directement désignée comme partenaire de d'Elmont, même si la situation dans laquelle elle se trouve le laisse attendre: son père mourant la lui confie comme pupille. L'interruption de la proclamation paternelle crée la place nécessaire aux jeux de l'amour, bien éloignés d'un hasard narratif: "this worthy Lord will dry thy Tears. Therefore my last Commands to thee shall be, to oblige thee to endeavour to deserve the Favours he is pleased to do us in accepting thee for –' He would have proceeded, but his Physicians (who had been in Consultation in the next Room) coming in, prevented him" (p.86). Le coup de foudre réciproque nourrit le récit jusqu'à la fin.⁴⁶

La deuxième occurrence de son nom en fait "the charming Melliora" (p.86), qualificatif qui l'associe à d'Elmont puisque cinq des six utilisations précédentes se rapportent à lui. En raison de sa fréquence élevée dans *Love in Excess* et de sa

procuration du triomphe du séducteur, mais pour le plaisir d'une variation sur une trame connue ("Trading Sex for Secrets in Haywood's *Love in Excess*," *ECF* 15.2 [2003]: 207-26).

⁴⁴ "'Twas no wonder that the violence of such terrible emotions ... at length threw her into a swoon" (41).

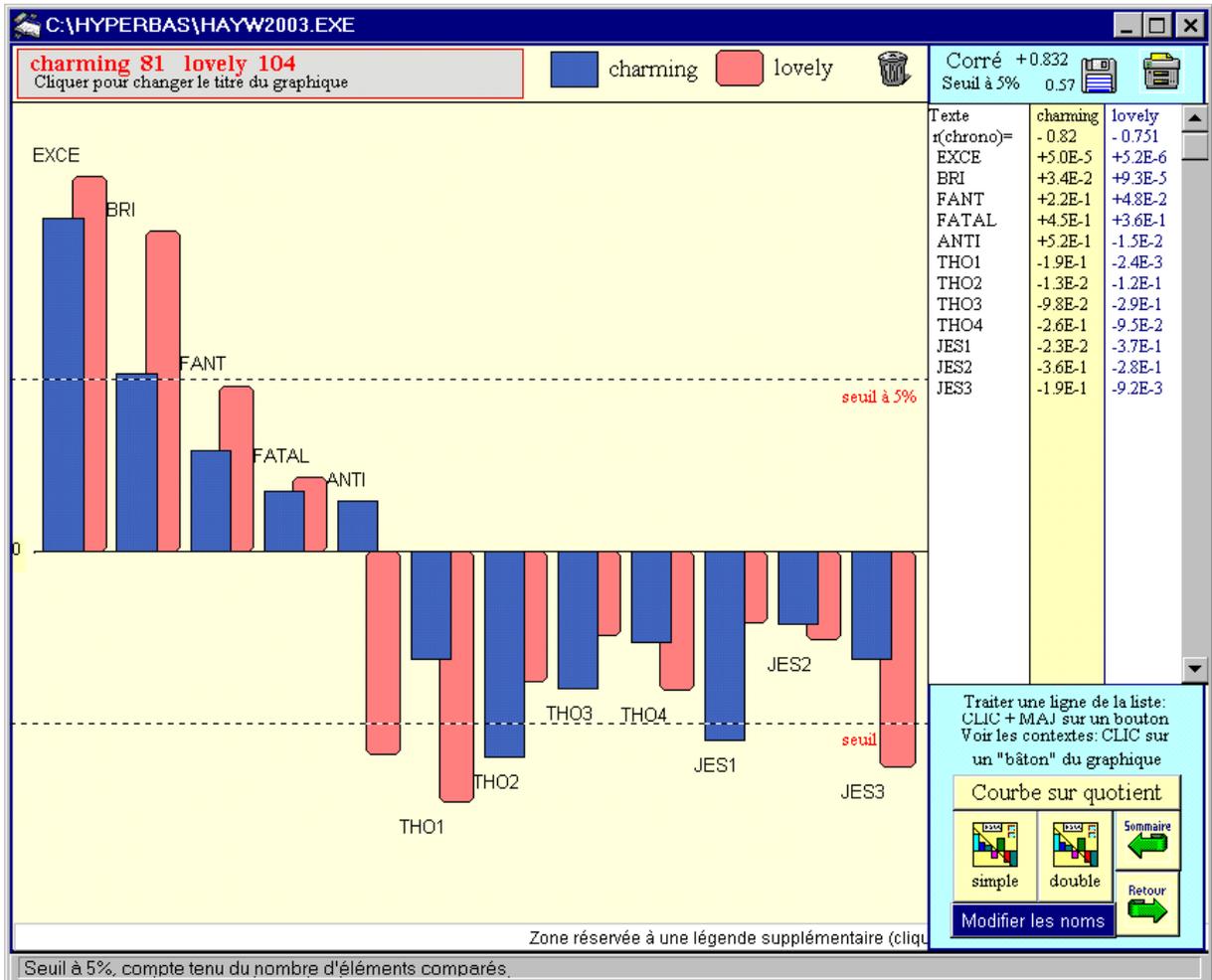
⁴⁵ Il reste 27 occurrences de son nom dans la seconde partie, qui répondent aux 28 "Aloisa" de la première, autre exemple de la maîtrise avec laquelle ce texte est construit.

⁴⁶ "But, alas! he was not an Object to be safely gazed at ... now it was, that this Insensible [d'Elmont] began to feel the Power of Beauty, and that Heart which had so long been impregnable, surrendered in a Moment; ... their Admiration of each other's Perfections was mutual" (p.86).

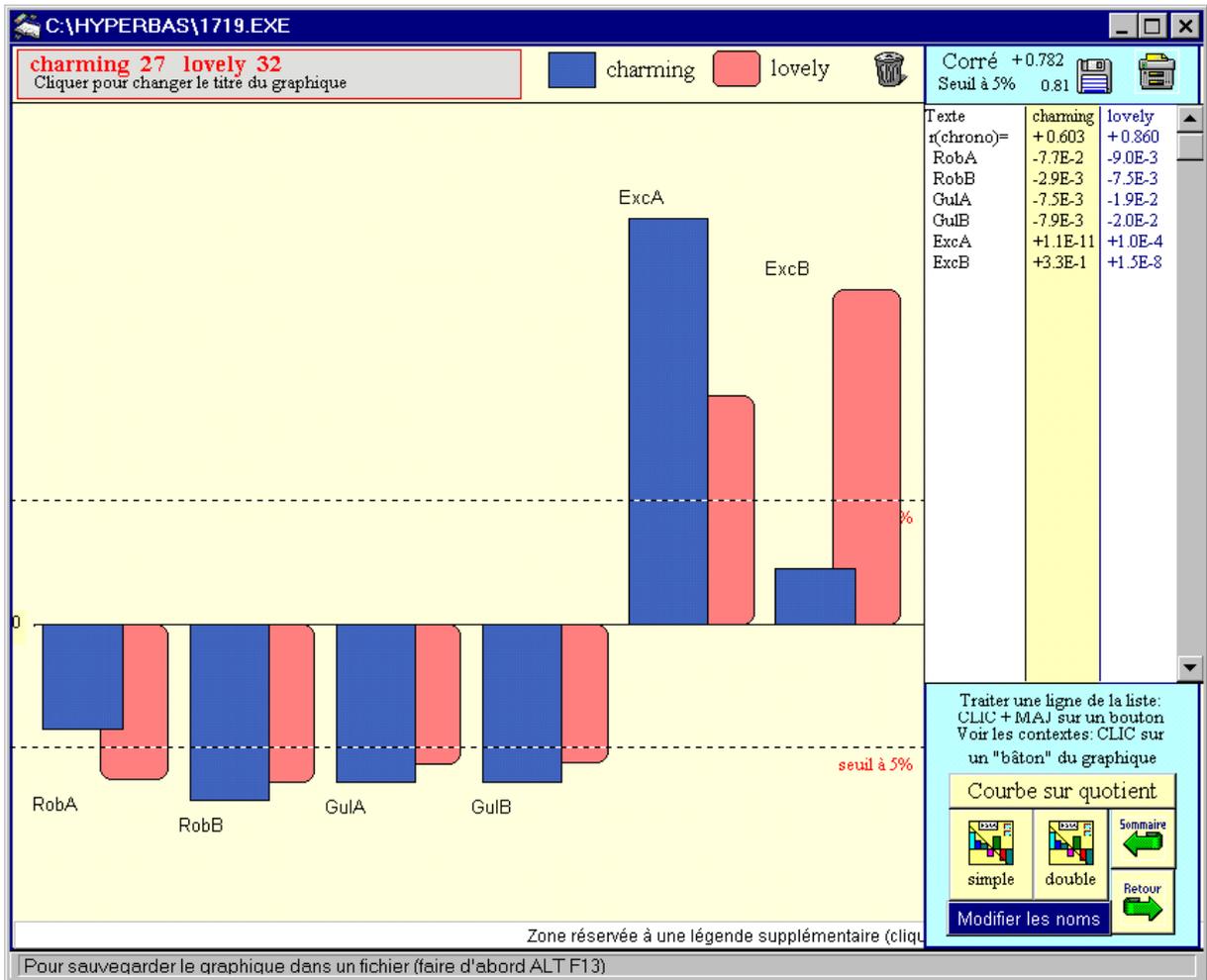
diffraction en "charms", "charmer", "charm", "charmed", l'adjectif paraît banal, mais il est plus présent dans le second tome, centré sur Melliora et d'Elmont, alors que l'ensemble des différentes formes du lemme se répartit sans concentration à un endroit précis du texte.⁴⁷ Une comparaison avec "lovely", qui présente aussi deux fois plus d'occurrences dans ce texte que le laisse attendre l'hypothèse d'équirépartition (32 au lieu de 15 attendues), montre que ce dernier est beaucoup moins ciblé. Le Graphique 9 fait apparaître que les deux adjectifs caractérisent les histoires sulfureuses du début de carrière, le Graphique 10 permet de voir la différence entre les deux premiers tomes (ExcA), qui comprennent 20 des 25 "charming" et 14 des 32 "lovely", et le troisième (ExcB) – indépendamment du déficit prévisible de ces adjectifs dans les deux autres composantes de la base 1719. De fait, quand "lovely" se combine avec Melliora pour la première fois, entre le "matchless" initial et le premier "charming," un superlatif s'avère nécessaire: "no Circumstance could render her otherwise than the most lovely Person in the World" (p.86).

⁴⁷ 25 "charming" dans *Love in Excess* au lieu des 11 attendus selon l'hypothèse d'équirépartition dans la base HAYWOOD, soit plus du double, 97 occurrences du lemme "charm-" au lieu des 52 attendues, soit un peu moins du double. 6 des "charming" se trouvent au premier tome (5 attendus), 14 au second tome alors que seulement 9 y sont attendus, et 5 au troisième tome au lieu des 11 attendus.

Graphique 9



Graphique 10



Lorsque la cooccurrence "charming Melliora" reparaît dans *Love in Excess*, l'adjectif s'est lesté du poids d'autres associations. L'interruption de l'injonction paternelle fait qu'elle perçoit d'Elmont sous un faux jour: "her Father's Words suggested to her Imagination, that she was in a Possibility of calling the charming Person that stood before her, by a Name more tender than that of Guardian" (p.86). Le substantif est alors magnifié. Pour elle, il se multiplie: "his conversation, in which she found a thousand charms, rather encreased, than diminished the trouble she was in" (p.89); pour lui, guerrier fraîchement désarmé, il entre dans le jeu prévisible des associations sémantiques de l'amour et de la mort: "and Melliora's image in dazling brightness! in terrible array of killing charms! fired him with (impossible to be attained) desires" (p.89-90). La réciprocité de leur amour s'exprime par les termes appliqués à l'un et à l'autre. Ce procédé sert aussi à en marquer les difficultés et les obstacles, en associant l'un des deux personnages à un troisième. Ainsi, une lettre d'Amena enrichit ensuite les connotations de 'charms' en le combinant avec "fired" qui ne lui était que juxtaposé. Elle annonce à d'Elmont qu'elle prend le voile par désespoir en ces termes: "methinks fired with thy charms (repenting all I've said) I could wish even to renew those moments of my ruin!" (p.91). Le rapprochement ainsi créé souligne leur sort commun d'amants désormais malheureux, et renforce l'antithèse qu'elle lui décoche: "To the too charming and perfidious d'Elmont" (p.90). Le second "charming Melliora" est donc lesté de toutes les occurrences précédentes lorsqu'il scelle le destin d'Amena: "the charming Melliora had engrossed all his fonder wishes" (p.92). Pour d'Elmont, ce n'est qu'une étape.

L'adjectif désormais chargé de connotations sensuelles entre à nouveau en résonance avec le "matchless" initial pour raconter l'évolution de leur relation en une série de tableaux. Il sert d'abord à exprimer la perception qu'a d'Elmont du corps de sa belle comme un tout, une attitude, "in a melancholy but charming posture" (p.100), puis

par l'intermédiaire de son vêtement ("lying on a couch in a most charming dishabillee"), pour arriver à sa chevelure et sa peau:

her Hair unbraided, hung down upon her Shoulders with a Negligence more beautiful than all the Aids of Art could form in the most exact Decorum of Dress; part of it fell upon her Neck and Breast, and with its lovely Shadiness, being of a delicate dark Brown, set off to vast Advantage the matchless Whiteness of her Skin ... she blushed at Sight of the Count, and rose from off the Couch with a Confusion which gave new Lustre to her Charms (p.107).

Plus blanche, plus pure, plus belle, mais aussi douée d'esprit: il la surprend dans ces deux scènes plongée dans un livre. L'abandon dans lequel elle se trouve est accru lorsqu'il la voit endormie dans une pénombre de bon aloi, une scène à laquelle les différentes formes de "charm" servent de point d'appui. La multiplication des attraits de l'être aimé vient cette fois du regard masculin et souligne la réciprocité: "in this silent Contemplation of her thousand Charms, his Mind was agitated with various Emotions; and the resistless Posture he beheld her in, roused all that was honourable in him" (p.116). Puisque seuls les désirs honorables répondent à la sollicitation, au point que d'Elmont envisage de laisser la belle à son sommeil, un nouveau ressort narratif s'avère nécessaire, sous la forme du désir féminin libéré par le rêve:

Desire, with watchful Diligence repelled, returns with greater Violence in unguarded Sleep, and overthrows the vain Efforts of Day. ... Imagination at this Time was active, and brought the charming Count much nearer than indeed he was, and he, stooping to the Bed, and gently laying his Face close to hers, (possibly designing no more than to steal a Kiss from her, unperceived) that Action concurring at that Instant with her Dream, made her throw her Arm (still slumbering) about his Neck, and in a soft and languishing Voice, cry out, O! D'Elmont, cease, cease to Charm, to such a height --- Life cannot bear these Raptures! --- And then again embracing him yet closer, --- O! too, too lovely Count --- Extatic Ruiner! (p.116)

"Charming" semble se situer au niveau narratif mais exprime la perception de l'héroïne en écho aux "thousand charms". Est-ce l'imagination de la dormeuse qui fait s'approcher son amant? Le qualificatif se fait impératif, le verbe contredit le geste, dans une pulsion

féminine classiquement rendue par une négation.⁴⁸ Un autre impératif négatif, masculin cette fois, vient l'inverser: "damp not the fires thou hast raised with seeming coiness" (p.117). Entre-temps, l'héroïne s'est réveillée et son amant transpose dans le langage une possession qui a pas encore eu lieu dans les faits, par la mise en facteur commun de l'adjectif qui les caractérise l'un et l'autre: "I am D'Elmont (cried the overjoyed Count) the happy D'Elmont! Melliora's, the charming Melliora's D'Elmont!" (p.117). Il est à elle mais elle n'est pas encore à lui: "Love, said he, Love that does all, that Wonder-working Power has sent me here, to charm thee, sweet Resister, into yielding" (p.117). Melliora est alors sauvée par son double négatif, Melantha, qui interrompt leurs ébats en frappant à la porte.

La même diversion sert à deux autres reprises. Dans l'occurrence suivante, la forme utilisée souligne que l'action exprimée par le verbe n'a pas été réalisée: en faisant désigner Melliora comme "that Charmer of his soul" par d'Elmont (p.121), la narratrice rappelle discrètement que l'union des corps n'a pas encore été consommée, et introduit une nouvelle scène éminemment physique par une généralité: "there is nothing more certain, than that Love, tho' it fills the Mind with a thousand charming Ideas ... yet it entirely takes away the Power of Utterance" (p.121). Par nécessité narrative, le discours ne peut disparaître bien longtemps. Il unit les corps fragmentés: "his transgressing hands" deviennent un réceptacle pour les larmes de Melliora, qui se dit impuissante à résister à ses yeux et à sa langue – son discours, "that charming tongue."⁴⁹

Un nouvel impératif implique la négation de l'essence du personnage masculin, pour laquelle l'auteur joue sur toute la gamme des significations. Melliora l'exhorte: "subdue your self, as you have conquered me!" D'Elmont répond: "I cannot bear thy

⁴⁸ D'ailleurs formulée par le roué d'Espenay quelques pages plus tôt: "Women are taught by Custom to deny what most they covet" (p.113).

⁴⁹ Une étude des mots du corps permettrait d'enrichir cette analyse.

Tears, by Heaven they sink into my Soul, and quite unman me" (p.123).⁵⁰ L'association de "unman" à une sensibilité toute féminine qui prévaut dans les exemples de l'OED⁵¹ mène ici à une sublimation par l'inexprimable, bâtie sur l'adjectif qui les unit depuis le début de leur rencontre: "this Love, this charming --- something more than Softness". Mais cet indéfinissable n'est qu'une étape dans son discours: "but tell me (continued he, tenderly kissing her) couldst thou, with all this Love, this charming --- something more than Softness --- couldst thou, I say, consent to see me pale and dead, stretched at thy Feet, consumed with inward Burnings, rather than blest, than raised by Love and thee, to all a Deity in thy Embraces?" (p.124). Si l'héroïne ne peut formuler son désir que par le terme codé ("Have you no Charms --- or have not I a Heart?"), la narratrice file une métaphore aviaire pour exprimer l'exaltation de ses personnages en comparant ce cœur à un oiseau captif.⁵² Melantha arrive à point nommé pour empêcher d'Elmont de se ressaisir.

Une lettre adressée par d'Elmont à sa belle, mais interceptée par Aloisa, sert alors à réintroduire la jalousie dans l'histoire, tout en rappelant par le suffixe '-er' que l'action contenu dans le verbe n'est toujours pas réalisée: "to his Repenting Charmer... dying in my arms, my charmer lay!" (p.132). Elle va l'être de manière brutale par le truchement de Melantha, qui qualifie un stratagème pour détourner d'Elmont à son profit de "charming piece of Vengeance" (p.140). Quelques lignes plus tôt, le désir de

⁵⁰ Comme le souligne Toni Bowers, elle doit résister aussi bien à ses propres pulsions qu'à celles de son amant ("Collusive Resistance: Sexual Agency and Partisan Politics in *Love in Excess*" in *The Passionate Fictions of Eliza Haywood* 56.

⁵¹ Ce mot n'apparaît qu'une seule fois dans le corpus HAYWOOD. L'utilisation qu'en fait l'auteur s'inscrit exactement entre les deux citations que donne l'OED pour le dix-huitième siècle, toutes deux tirées de pièces de théâtre dans des périodes où Haywood était sur scène. D'une part, Addison, dans *The Drummer* (1715): "That dear woman! The sight of her unmans me". Et de l'autre Aaron Hill, dramaturge et gérant du Little Theatre de Fielding à Haymarket où Haywood était à la fois actrice et auteur (Blouch 541): "Tears! The first which ever yet unmann'd my eyes" (*Zara*, 1736, une adaptation de la *Zaïre* de Voltaire).

⁵² "A most susceptible and tender Heart? --- Yes, you may feel it throb, it beats against my Breast, like an imprisoned Bird, and fain would burst it's Cage! to fly to you, the Aim of all its Wishes! --- Oh, D'Elmont! --- With these Words she sunk wholly into his Arms, unable to speak more: Nor was he less

d'Elmont a été à nouveau éveillé: " New fires my Blood, and tingles in my Veins --- Imagination points out all her Charms" (p.139). Les occurrences qui suivent l'épisode du stratagème sont toutes négatives dans le second tome, au service de la jalousie d'Aloisa.

Ayant changé de chambre avec Melliora, Melantha se donne à d'Elmont, sauve l'honneur de celle qu'il croyait posséder, et permet à la voix narrative de dénoncer l'inégalité entre hommes et femmes par un parallèle avec son frère d'Espenay, tout aussi manipulateur: "Few Men, how amorous soever themselves, care that the Female Part of their Family should be so" (p.144). En niant le rapport charnel par un mensonge, le personnage sert aussi à inscrire dans le texte que cynisme et tête froide permettent de donner libre cours au désir féminin: "Melantha, who was not of a Humour to take any thing to Heart, was married in a short Time, and had the good Fortune not to be suspected by her Husband, though she brought him a Child in Seven Months after her Wedding" (p.159). C'est sans doute à cause de cette désinvolture libertaire et libertine qu'un rapprochement entre le désir de d'Elmont éveillé par Melliora et celui de Melantha assouvi par d'Elmont se fait par le même adjectif: aux "killing charms" de la première, déjà relevé, correspond "killing extacy," la jouissance de la seconde (p.142).⁵³

Une épithète unique se combine avec les 37 occurrences de "Melantha." Aloisa la prend pour sa rivale et la désigne comme "Curst! curst Melantha!" (p.128). Ce personnage sert principalement de double négatif à la blanche Melliora, comme le suggère la noirceur contenue dans son nom.⁵⁴ L'épouse délaissée a pris cette dernière comme confidente, et associe, sans le savoir, les amants de cœur par la répétition de termes forts. La narratrice lui fait employer l'adjectif utilisé à deux reprises pour la seule

dissolved in Rapture, both their Souls seemed to take Wing together, and left their Bodies motionless, as unworthy to bear a Part in their more elevated Bliss" (p.124).

⁵³ "Killing" est utilisé une troisième fois, dans un sens qui montre l'évolution du héros. Au troisième tome, d'Elmont, libéré d'Aloisa, épris de Melliora qui lui a échappé, opposera aux avances de Ciamara, trop entreprenante "only cold Civility, and the killing History of the Pre-engagement of his Heart."

Melliora lorsqu'elle évoque devant celle-ci les ardeurs passées de d'Elmont: "What Majesty then sat upon his Brow! --- What matchless Glories shone around him! --- Miriads of Cupids, shot resistless Darts in every Glance!" (p.128). Le rapprochement ne tient pas seulement à l'attraction de l'allitération "majesty/matchless/miriads"; il renforce le parallèle qui crée la complicité du lecteur. Quelques lignes plus tôt, Aloisa se plaint de la froideur de son époux, puis montre son aveuglement en appliquant le même qualificatif à son interlocutrice: "at night, colder than ice he receives my warm embraces ... Hadst thou e're seen him in those days of joy, even thou, cold, cloystered maid, must have adored him!" (p.127-28). "Cold" et les mots qui en dérivent sont en excédent dans *Love in Excess*, et se rapportent majoritairement à d'Elmont.⁵⁵ Haywood manie avec brio l'ironie dramatique.

Aloisa ne maîtrise pas son histoire, elle est éliminée du récit à la fin du second volume. Melliora, au contraire, disparaît volontairement. Une telle droiture prépare, bien sûr, son retour et rend possible un troisième tome. Lorsqu'elle réapparaît, la générosité prévaut: presque toutes les occurrences de "generous" et "generosity" se regroupent à la fin du texte. Violetta, éprise à son tour, transpose son amour en dévouement et sert d'Elmont sous le déguisement de Fidelio, mais en tombe malade. Melliora lui prête son futur époux comme objet transitionnel vers un dernier sommeil.⁵⁶ Les mariages attendus peuvent alors avoir lieu, et les six femmes attirées par le héros

⁵⁴ La portée symbolique de ce nom semble avoir échappé à Oakleaf, qui n'explique en note que "Aloisa," "Melliora" et "Amena."

⁵⁵ 31 occurrences de "cold", "colder", "coldly", "coldness" dans *Love in Excess* au lieu des 11 attendues selon l'hypothèse nulle appliquée dans la base HAYWOOD. *Love in Excess* présente aussi un excédent pour ces termes dans la base 1719, avec 31 des 56 occurrences au lieu des 16 attendues. Il s'agit donc bien d'une particularité de ce texte.

⁵⁶ "The generous Melliora (not in the least possess with any of those little Jealousies, which Women of narrow Souls harbour on such Occasions) came nearer to the Bed, and taking her kindly by the Hand, Live and be comforted, said she, a Love so innocent shall never give me a Disquiet. --- Live and enjoy the Friendship of my Lord; not to be ungrateful to so generous an Offer, for a few Moments I accept it, and like Children placing their darling Play-things on their Pillow, and then contented to go to Sleep, so I would keep your Lord, would view him still while I awake to Life, then drop insensibly into a Slumber of eternal Peace" (265).

laissent la place à trois couples méritants. L'harmonie finale repose largement sur l'équilibre du masculin et du féminin dans les mots employés.

Dans *Fantomina* au contraire, le féminin prédomine (Graphique 4) et une seule femme en contient en fait six.

6. *Fantomina*: un éventail de femmes

Fantomina, or Love in a Maze, considère l'amour comme un jeu, "a Frolick" (quatre des six occurrences de la base s'y trouvent), à la fin duquel l'héroïne est punie. Cette comédie légère s'appuie sur les mots des autres récits de l'auteur et n'a pour termes spécifiques (hors pronoms) que "surprised" et "supposed." Afin d'entretenir la flamme de son amant, l'héroïne se présente à lui sous la forme de quatre personnages successifs, après avoir testé ses charmes en adoptant l'allure d'une fausse "gentlewoman" tout en continuant à mener sa vie de jeune provinciale à la ville, "a young Lady of distinguished Birth, Beauty, Wit, and Spirit."

"Lovely," la première occurrence du lemme "love-", reflète la fausseté: "she was told by 'em all [a Crowd of Purchasers of all Degrees and Capacities] that she was the most lovely Woman in the World," ce qui s'oppose à son véritable statut, "*she is mighty like my fine lady Such-a-one*, — — naming her own Name." Mot codé dans une succession de situations codées, la seconde des cinq occurrences de l'adjectif désigne le personnage d'une fausse jeune veuve en mal de protection ("[he] doubted not, but, that before they parted, he should find a Way to dry the Tears of this lovely Mourner"), puis les trois autres appartiennent à des lettres.⁵⁷ C'est le verbe qui exprime le sérieux de l'amour: à l'adjectif employé légèrement par l'amant s'oppose "She loved Beauplaisir."

⁵⁷ Les deux premières sont écrites en même temps: "till then sweet lovely Mistress of the Soul and all the Faculties of ... [il s'agit de la jolie veuve] ... The other was in this Manner: To the lovely Fantomina". La dernière répond à celle d'"Incognita": "which gives too sweet an idea of their lovely Author to be resisted."

L'unique occurrence du participe passé en découle ("her belov'd Beauplaisir"), marquant l'amour établi plutôt que la possibilité de l'amour contenue dans "lovely." Le verbe, encore, exprime la fin du jeu, signalée par une grosseesse mais surtout, par le fait d'être mise à jour, de devoir nommer "the Man whom she so fatally had loved."

Comme le laisse pressentir le nom du personnage masculin, Beauplaisir, l'héroïne apprend à ses dépens que le plaisir féminin se paie cher. "Pleasure" lui est d'abord associé, montrant sa progression de la vanité à l'amour: "received no small Pleasure in hearing herself praised, tho' in the Person of another ... she found a vast deal of Pleasure in conversing with him in this free and unrestrained Manner." Sans surprise, le mot devient pluriel lorsqu'il passe au personnage masculin ("... his Pleasures"). Ce glissement s'est fait à travers un autre pluriel, dont la signification est évidemment plus multiple pour elle que pour lui: "he resolved not to part from her without the Gratification of those Desires she had inspired" d'une part, et de l'autre, "Strange and unaccountable were the Whimsies she was possessed of, — wild and incoherent her Desires, — unfixed and undetermined her Resolutions." La transposition de ce mot au singulier fait passer l'héroïne du jeu (presque) innocent à la manipulation. Afin de ne pas perdre la face, elle ne se dérobe pas au désir masculin ("the present burning Eagerness of Desire") et dépasse l'humiliation d'être payée pour transformer sa transgression en plaisir: "shocked ... at the Apprehension of really losing her Honour" devient "it was only he whose Solicitations could give her Pleasure." C'est pour garder ce plaisir entier qu'elle multiplie les métamorphoses. La dernière occurrence du terme en montre l'autre face, avec un clin d'œil au texte à succès: "yet believing she [Fantomina] lov'd him to an Excess, [he] would not entirely forsake her, though the Continuance of his Visits was now become rather Penance than a Pleasure." "Pleasure,"

le substantif le plus fréquent de *Memoirs of a Woman of Pleasure*, se distribue sans grandes variations dans la base HAYWOOD.⁵⁸

"Desire" au contraire présente un excédent seulement dans *Love in Excess* (aussi bien pour le substantif que pour le lemme). Une fois que le désir sensuel est attribué aux deux partis dans *Fantomina*, il peut exprimer la sexualité féminine, mais il change ensuite de sens pour se faire curiosité en redevenant masculin: "Incognita" ne refuse que son visage à Beauplaisir, mais celui-ci ne donne pas suite à leur relation parce qu'il n'accepte pas ... de ne pas la connaître. Le jeu a trouvé sa limite. Alors qu'elle envisage un nouveau déguisement, la fin du récit est annoncée par des termes polysémiques qui signalent sa métamorphose finale en mère: "had another Project in embryo," "but this Confinement was not the greatest Part of the Trouble of this now afflicted Lady."

Ce récit de l'illusion de la maîtrise féminine de l'amour débute dans un théâtre et s'achève lors d'un bal: comme le dénonçaient les critiques des bals masqués, la diffraction de l'identité détruit celle qui s'y risque.⁵⁹ Cependant cette fin ne signifie pas un châtement inhumain. Sa mère la place dans une communauté de femmes, qui l'avait sans doute accueillie elle-même: "sent her to a Monastery in France, the Abbess of which had been her particular Friend," ce qui revient en fait à un nouveau déguisement. L'héroïne est, en fin de compte, dépassée par le récit et se retrouve enchâssée dans un monde féminin, entre sa mère et la fille à laquelle elle vient de donner le jour, et parmi les pensionnaires du couvent. Ce que Catherine Craft-Fairchild voit comme une distance ironique de la protagoniste, capable de se transformer en six personnages à la fois, rejaillit sur le récit, qui affiche son caractère ludique exactement en son milieu par l'irruption de la voix narrative à la première personne, comme cela a déjà été souligné:

⁵⁸ Les occurrences de ce terme représentent 0,04% des occurrences totales de HAYWOOD (0,03% de celles de *Fantomina*), alors que ce taux se monte à 0,25% dans le texte de Cleland.

⁵⁹ Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth Century English Culture and Fiction* (Stanford: Stanford UP, 1996).

"I know there are Men who will swear it is an Impossibility ..." ⁶⁰ Cette voix clôt le récit en insistant sur son statut de divertissement: "And thus ended an Intreague, which, considering the Time it lasted, was as full of Variety as any, perhaps, that many Ages has produced [sic]." D'autres textes de Haywood exhibent aussi leur dimension métatextuelle, mais déploient rarement un tel éventail de possibilités.

7. *The British Recluse* : "Love me tender"

Dans ce court roman d'environ 40 000 mots, deux personnages féminins échangent leurs histoires, pour s'apercevoir en fin de récit que celui qui les a séduites et abandonnées est le même, et qu'il se prolonge sous le signe de la multiplicité. Contrairement à d'Elmont dans *Love in Excess*, il est le scélérat parfait. ⁶¹ Des sept femmes liées à lui, seules Cleomira et Belinda ont une présence véritable. En tant que Lysander, il détourne la première de la garde de sa mère, et la délaisse, enceinte, pour courtiser Melissa déjà mariée puis épouser Semanthe; après un suicide manqué, Cleomira devient la mystérieuse recluse anglaise du titre. Elle attire ainsi la curiosité de Belinda, pensionnaire dans la même maison, qui parvient à se faire admettre auprès d'elle. Par certains aspects le récit de Belinda reproduit le premier en l'atténuant. L'auteur introduit pourtant une variante en confrontant l'héroïne à deux personnages masculins au lieu d'un. ⁶² Leurs noms signalent au lecteur leurs valeurs respectives, tout autant que la naïveté de la jeune femme: elle rejette Worthly en faveur de Courtal, mais le premier la sauve des étreintes du second. Elle reconnaît ensuite son amant de cœur au théâtre, entre épouse et maîtresse, comme elle l'apprend de Miranda qui a su ne pas lui

⁶⁰ *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women* (University Park: Pennsylvania State UP, 1993) 64.

⁶¹ Il est celui en qui les contradictions se rejoignent, "he was [capable] to make even Contradictions join" (*The British Recluse* 216). Voir "De la contradiction chez quelques romanciers du XVIIIe siècle" *BSEAA* 53 (Novembre 2001) 187.

⁶² Haywood reprendra cette intrigue dans *Betsy Thoughtless*.

succomber. Lettres et larmes ponctuent ces deux récits passionnés à la première personne.

Plusieurs instruments vont permettre d'explorer *The British Recluse*: la base HAYWOOD (dont ce texte constitue 6%), divers décomptes, et une base constituée uniquement de ce texte, divisé en quatre parties, RECLUSE: l'introduction, le récit de Cleomira, celui de Belinda et la conclusion.⁶³ Il sera ainsi possible d'examiner ce qui rapproche et ce qui différencie les histoires des deux héroïnes, ainsi que ce qui caractérise l'ensemble du texte.

Comme cela a déjà été relevé, La première personne du singulier apparaît en tête de la liste des spécificités de *The British Recluse* dans la base HAYWOOD. Cleomira utilise "I", "me" et "my" légèrement plus que Belinda: ils représentent respectivement 8% et 6% de chaque récit (comme permet de le mesurer la base RECLUSE). Au contraire, si l'ensemble du texte comprend autant d'occurrences de la seconde personne que le reste de HAYWOOD (1,4% des occurrences de l'ensemble du texte pour une moyenne de 1,5%), les deux personnages ne l'utilisent pas dans la même proportion. Cleomira y a recours deux fois plus souvent que Belinda (respectivement 1,7% et 0,8% des occurrences), sans doute à cause des lettres beaucoup plus nombreuses dans le premier récit. Cleomira et Lysander en échantent quatorze alors que seulement quatre circulent entre Belinda et Courtal. Il faudrait affiner les mesures pour s'assurer de la corrélation entre la deuxième personne et les lettres, en extrayant celles-ci du texte pour les analyser à part, ce qui ne peut se faire que manuellement.

En bonne logique, le surplus de pronoms de première personne va de pair avec un déficit de la troisième personne du féminin (Graphique 4): les femmes parlent en leur

⁶³ L'introduction constitue 9% du texte, le récit de Cleomira 55%, celui de Belinda 33% et la conclusion 2%. Pour comparer la quantité des termes sélectionnés dans les deux récits, il faudra tenir compte du fait que le second récit est plus court d'un tiers que le premier; la plupart des mesures sont

propre nom, on ne parle pas d'elles. Les deux récits diffèrent dans la répartition entre masculin et féminin, comme le montre le Tableau 7 qui cumule noms et pronoms. Dans l'histoire de Cleomira, hommes et femmes font jeu quasiment égal: 2,8% des occurrences de cette partie du texte désignent les premiers et 2,4% les secondes. Dans celle de Belinda au contraire, il y a plus de deux fois plus d'hommes que de femmes (respectivement 5,4 % et 2%). Cela n'est pas dû au fait qu'elle doit choisir entre deux partenaires, puisque les noms des deux personnages principaux rassemblés n'apparaissent pas plus que celui de Lysander (41 occurrences de "Courtal" et 41 de "Worthy" pour 85 "Lysander"). La présence masculine plus forte se manifeste par des nombres d'occurrences presque égaux pour les noms propres et pour "man," alors que la différence d'étendue des récits en laisserait attendre un tiers en moins. S'ajoutent deux frères, un père deux fois plus présent (moins cependant que la mère de Cleomira dont il est le pendant), quelques personnages mineurs et trois références au récit précédent. En tout, quelques 65 mentions d'hommes en plus, qui se combinent au surplus de pronoms (319 attendus, 561 observés) pour produire un récit beaucoup ouvert au masculin: 75% d'occurrences en plus que dans le récit de Cleomira. En revanche, la palette des personnages féminins est restreinte, surtout dans leur désignation par des noms, propres ou communs (89 occurrences là où 107 seraient nécessaires pour obtenir la même proportion que dans le premier récit):

données sous forme de fréquences relatives, en pourcentages du nombre d'occurrences, ce qui neutralise la différence de longueur.

Tableau 7

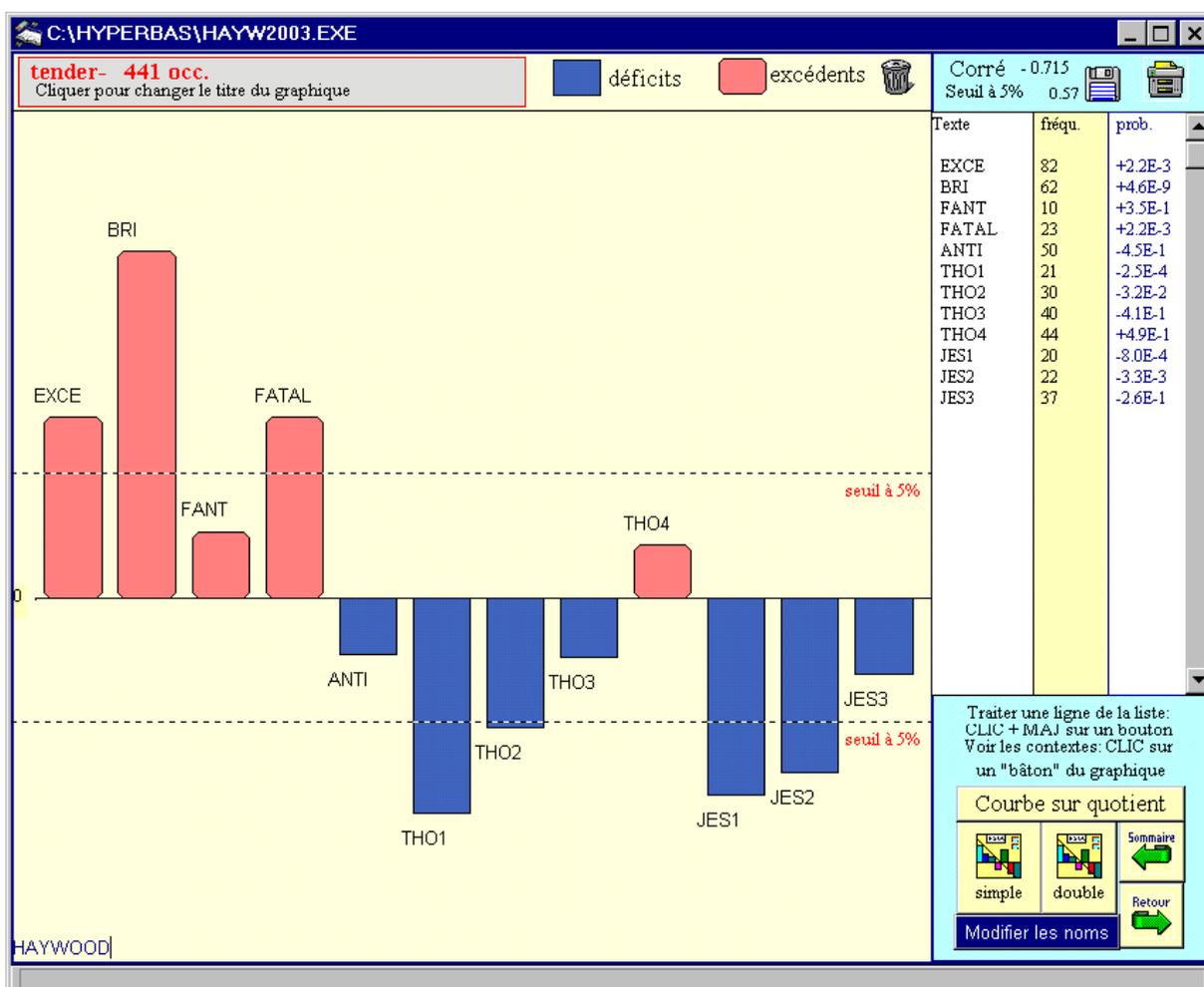
British Recluse							
Cleomira (22547 Occ)				Belinda (13499 occ)			
MASC		FEM		MASC		FEM	
Lysander	85	Mother	29	Courtal	41	lady	19
Man	24	Cleomira	28	Worthy	41	Belinda	14
Marvir	12	Woman	20	Man	22	sister	13
FATHER	6	Lady	15	Father	13	woman	12
Husband	6	Nurse	12	Gentleman	10	madam	10
Gentleman	5	Belinda	9	Master	9	wife	5
FREQ1	5	Madam	9	Brother	6	mistress	4
Lord	3	Wife	8	Husband	5	recluse	4
Master	3	Mrs Marvir	6	Coachman	4	Miranda	3
	149	Mistress	5	FREQ1	4	FREQ1	3
		Semanthe	5	Lord	3	Cleomira	2
		FREQ1	5	Lysander	3		89
		Melissa	4	Baronet	2		
		Recluse	4	sir (sans nom)	2		
			159		165		
Pronoms	476	Pronoms	383	Pronoms	561	Pronoms	176
Pr/occ	2,1%	Pr/occ	1,7%	pr/occ	4,2%	pr/occ	1,3%
Total MASC	625	Total FEM	542	total MASC	726	total FEM	265
% occ	2,8%	% occ	2,4%	% occ	5,4%	% occ	2,0%

Les rapports entre les personnages s'expriment dans ce texte par le mot "tenderness." Hors pronoms et noms propres, il s'agit du terme le plus caractéristique de *The British Recluse*: la liste des spécificités le donne comme deuxième nom commun après "soul," qui présente le même taux que dans *Love in Excess*. 42 des 201 occurrences de "tenderness" contenues dans HAYWOOD appartiennent à *The British Recluse*, alors que l'hypothèse d'équirépartition en laisse prévoir douze, soit trois fois et demi moins (Graphique 11).⁶⁴ Un examen de la répartition de ce mot dans la base RECLUSE montre qu'il ne se concentre pas de manière forte dans une des quatre parties du texte mais se répartit dans l'ensemble (le seuil significatif d'un écart de plus de 5%

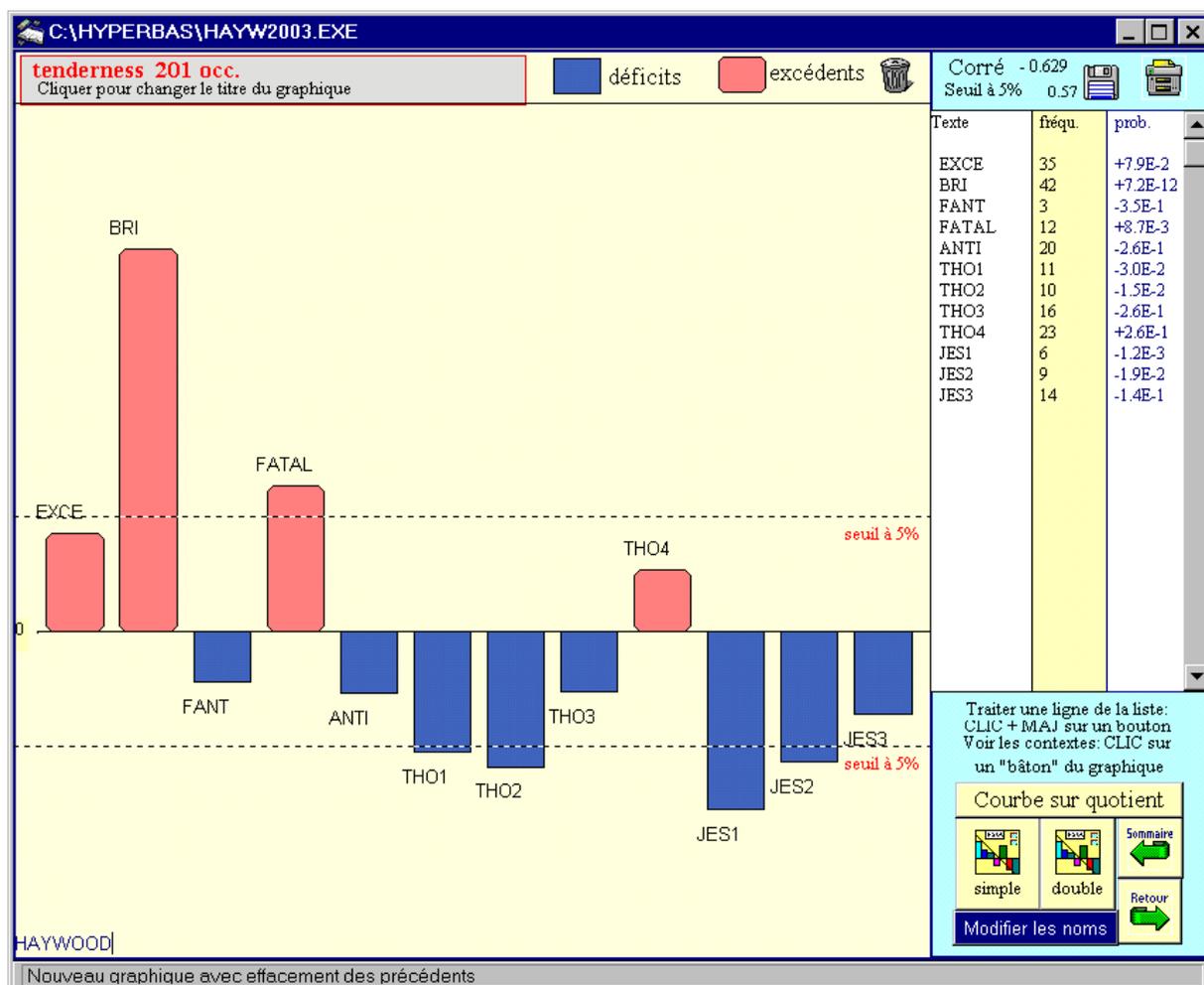
⁶⁴ C'est aussi le premier mot hors noms propres dans la liste des spécificités externes; sa quatrième place y compense le manque d'adéquation entre le corpus de référence (BNC) et le texte étudié .

par rapport à l'équité n'est pas dépassé). Il caractérise donc bien ce récit dans son ensemble. Si tous les mots constituant le lemme "tender-" sont pris en compte, les deux phénomènes se retrouvent: une diffusion dans les quatre parties sans écart statistique significatif, et un fort excédent de *Recluse* dans la base HAYWOOD, même s'il est moins net que pour le seul substantif (Graphique 12): 62 des 441 occurrences, soit un peu plus de la moitié des 26 attendues. Les occurrences de l'adjectif, en nombre sensiblement égal à celles du nom (196), se répartissent aussi de manière équilibrée.

Graphique 11



Graphique 12



La concordance de "tender", "tenderly", "tenderness" met en évidence les significations changeantes de ces termes. La première occurrence concerne les deux jeunes femmes, qui se rencontrent malgré les obstacles que met celle dont la réclusion volontaire donne son titre au récit; "tenderness" désigne donc d'abord la sympathie féminine: "and each began to conceive for the other a real Tenderness, which has ever since remain'd unshaken" (p.160).⁶⁵ Puisque la fin est annoncée dans ce prélude, on s'attend à retrouver une expression équivalente dans les dernières lignes. L'adjectif reste mais le substantif change: "where they still live in a perfect Tranquility, happy in the

⁶⁵ *The British Recluse, in Popular Fiction by Women, 1660-1730: an Anthology*, ed. Paula R. Backscheider and John J. Richetti (Oxford: Clarendon, 1996) 160. Les autres références seront données entre parenthèses dans le texte.

real Friendship of each other, despising the uncertain Pleasures, and free from all the Hurries and Disquiets which attend the Gaieties of the Town" (p.224). "Tenderness" a subi trop de métamorphoses pour désigner l'amitié féminine à la fin du récit. "Friendship" devient au contraire un terme positif, alors que son utilisation avant le premier "tenderness" servait à dénoncer les désillusions affectives de manière générale ("the little Confidence there was to be put in the Protestations of Friendship" [p.159]).

Dans les deux récits, l'amitié désigne principalement une relation entre les sexes inférieure à l'amour: Lysander se débarrasse de Cleomira en l'assurant par lettre de l'amitié qu'elle lui demandait comme pis aller ("if not your Love: Bless me with your Friendship" [p.181], "tho' you lose a Lover, you shall always find a Friend in Lysander" [p.193]), Belinda tranche entre ses deux soupirants par "I have since found there is an Infinity of Distance between Love and Friendship" (p.201). Courtal se prétend évidemment l'ami de son rival (trois occurrences). *The British Recluse* présente un déficit d'amitié, avec moitié moins d'occurrences du lemme "friend-" qu'attendu dans la base HAYWOOD (20 au lieu de 42). En revanche, la fréquence du substantif correspond à celle prévue par le calcul statistique, avec neuf occurrences; trois d'entre elles appartiennent à la conclusion du récit et désignent l'amitié entre les deux jeunes femmes, non dénuée d'ambiguïté: "There grew so entire a Friendship between these Ladies, that they were scarce a Moment asunder: Belinda quitted her Chamber, being desir'd by the Recluse to take Part of her Bed" (p.223).

"Love" et les mots qui en dérivent ne se distinguent pas dans ce texte (avec de écarts inférieurs aux 5% significatifs), "passion" présente deux fois plus d'occurrences qu'attendu, mais c'est aussi le cas dans *Love in Excess*. "Tenderness" est bien le mot qui se détache dans *The British Recluse*.

Toutes les étapes de l'histoire de Cleomira, la recluse volontaire, font intervenir des occurrences de "tender-". Il s'agit d'abord de manifestations de la tendresse maternelle (cinq occurrences), entre lesquelles s'immisce celle du soupirant ("resumed he, tenderly pressing my unresisting hand"). Le caractère trompeur de ce dernier est signalé au lecteur par la transposition d'un sexe à l'autre de ses sentiments décrits dans une lettre : "Then soften into more than Female Tenderness, and weep for you and for myself!" (p.173). Douze des seize occurrences de "tender-" qui émanent du personnage masculin sont associées à la fausseté, une fois la belle possédée. L'adjectif ne commence à désigner des sentiments féminins seulement lorsque la séduction est imminente:

– What could I do! Surpris'd in this unguarded Moment! – Full of Desires and tender Languishments before, his glowing Touch now dissolv'd my very Soul, and melted every Thought to soft Compliance! – In short, I suffer'd, – or, rather let me say, I could not resist his proceeding from one Freedom to another, till there was nothing left for him to ask, or me to grant. (p.178)

Les dix autres occurrences de tendresse féminine suivent cet épisode central; toujours accompagnées d'indications négatives (qui se situent parfois en dehors des limites de la concordance), elles marquent l'évolution des sentiments du personnage, passant de "a Heart, so truly tender as mine" (p.179) à "departing Tenderness and growing Hate", qui lui permet de vivre après son suicide manqué: "Now I will live and love alone shall die!" (p.199). Toutes étapes de la passion malheureuse attirent ce lemme: aussi bien le produit de ces amours, "the tender pledge of our once mutual love" (p.185), que le discours annonçant la disparition de la mère de l'héroïne, "told in so tender and moving manner" (p.188). Seulement quelques lignes séparent la mort de la (grand-)mère et celle de l'enfant, rapprochées en outre par un mot caractéristique du seul récit de Cleomira: "the Grief-killed infant ... my Grief for so great and irrecoverable a loss" (p.188).⁶⁶ Le

⁶⁶ 14 des 19 occurrences s'y trouvent, le plus souvent liées à la mort, que ce soit celle des parents, de l'amour, de l'enfant ou celle de l'héroïne, qui n'a finalement pas lieu.

sexe masculin de cet enfant mort-né sert sans doute à faire de lui ce que l'héroïne ne peut pas être: elle ne parvient pas à mourir de douleur et elle a prouvé à sa mère qu'elle n'est plus une enfant. Lorsque l'histoire de Cleomira approche de son paroxysme, la voix narrative rappelle le cadre du récit en s'appuyant sur l'adjectif pour désigner l'auditrice : "the Influence she [Cleomira] perceived her Afflictions had over the tender Disposition of the other" (p.193). Manière de rappeler qu'un récit comparable suit et que l'histoire en train d'être racontée n'est pas unique, malgré son intensité. Celle-ci se manifeste dans les dernières occurrences, par un superlatif ("to love to the highest degree of Tenderness what I ought to have abhorred" [p.193]), un adjectif qui exprime la démesure ("my exalted Tenderness"), précédé d'un souhait dans ce qu'elle croit être une lettre d'adieu éternel, "A tender Sigh sometimes, not even my Rival would deny" (p.195).

L'examen des occurrences de "tender-", combiné à une réflexion sur la structure, montre que l'aventure de Belinda est une pâle réplique de celle de Cleomira: elle est sauvée du déshonneur par l'arrivée à point nommé de son soupirant respectable et de sa sœur (ils seront récompensés par leur mariage, comme l'indique le dernier "tender" de la concordance). Là où Cleomira met son désir en mots ("full of Desires and tender Languishments before") et succombe dans sa chambre, Belinda transpose le sien à la nature:

Never was a Night more delectable, more aiding to a Lover's Wishes! the arching Trees form'd a Canopy over our Heads, while through the gently shaking Boughs soft Breezes play'd in lulling Murmurings, and fann'd us with delicious Gales! a thousand Nightingales sung amorous Ditties, and the billing Doves coo'd out their tender Transports! --- Every Thing was soothing, --- every Thing inspiring! The very Soul of Love seem'd to inform the Place ... methought, we sat with all the Sweets of Nature blooming round us, like the first happy Pair while bless'd with Innocence, they knew not Shame, nor Fear. But he, alas! had other Notions ... (p.211)

L'auteur ne se prive pas de contrebalancer la mièvrerie de cette scène par un symbolisme appuyé. Worthly et Courtal engagent un combat sous les yeux de celle qui vient d'échapper à sa ruine: "I had certainly run between their Swords, and receiv'd those Wounds each design'd for the other, but Shame and Horror struck me motionless" (p.212). Belinda subit, alors que Cleomira n'était que trop active. Même les lettres que Belinda adresse à chacun de ses deux prétendants pour tenter d'empêcher la reprise de leur duel arrivent trop tard. Elles servent cependant à situer de nouveau chaque homme par une variante sur la distinction initiale entre "love" et "friendship," précédemment citée (p.201). La différence d'intensité s'exprime cette fois par l'opposition entre "passion" dans la lettre à Courtal et "tenderness" dans celle adressée à Worthly. Belinda fait appel à la grandeur d'âme de ce dernier et s'appuie sur l'unique occurrence de "tender-" qui se rapporte à lui ("looking tenderly on me"): "conjur'd him by the Memory of that Tenderness he once had for me, not to publish my Weakness to the World" (p.213).

La scène de séduction se situe un peu plus tôt dans le premier récit que dans le second.⁶⁷ Ce déplacement du centre de gravité est accentué par la répartition des occurrences de "tender-": celles de l'histoire de Cleomira se regroupent majoritairement après la séduction, exprimant surtout la passion malheureuse (seulement dix des 42 occurrences la précèdent, dont cinq expriment la tendresse maternelle et aucune celle de la jeune femme). Dans l'histoire de Belinda au contraire, quasiment le même nombre de "tender-" se distribuent de part et d'autre de cette scène; parmi les 10 qui la précèdent, une seule occurrence désigne la tendresse paternelle, mais trois se rapportent à l'héroïne, qui séduit autant qu'elle est séduite et ne devient passive qu'ensuite. Dans la seconde moitié, cinq des neuf "tender-" appartiennent à une autre histoire, où Lysander-Courtal

se fait Bellamy pour détruire un couple; il y parvient mais n'obtient pas sa proie. Ce court épisode (2109 mots) sert à rassembler les différentes identités du roué, et par une mise en abyme, suggérer que les femmes sont à la merci d'un libertin, quelles que soient les circonstances et leur comportement.

Belinda n'a pas été possédée et aime encore son galant indigne qu'elle a suivi à Londres. Cleomira, au contraire, est allée jusqu'au bout et se retire du monde dans un pays où les couvents n'existent pas. Belinda, fascinée par son intensité, se laisse happer par elle. Son récit subit le même sort. En deuxième position dans ce texte gigogne, il est englouti par le titre du premier, *The British Recluse : or the Secret History of Cleomira, Suppos'd Dead*.

8. Conclusion ?

Toujours la même histoire, toujours les mêmes mots: la romancière en modifie le dosage et les connotations de texte en texte. La dernière phrase de *Jessy and Jemmy Jessamy* rassemble de nombreux éléments examinés ici:

It would be needless to repeat the satisfaction which this happy catastrophe gave to every one who took any interest in the welfare of our accomplish'd lovers, or the sincere congratulations the new united pair receiv'd upon it; --- I shall therefore leave them, after the hurry of feasting and visiting was over, to enjoy, in calm retirement, the more pure and lasting sweets of a well govern'd and perfect tenderness.

L'homogénéité du vocabulaire et de la thématique n'empêche pas Haywood de varier les scènes et les perspectives. Sa manière d'impliquer le lecteur par l'intermédiaire des narrataires, ou celle dont son écriture évolue restent à examiner plus en détail. De nouvelles bases synchroniques comprenant des textes de Richardson, de Fielding, de

⁶⁷ Dans l'histoire de Cleomira, la séduction se situe après 9611 mots, soit 43% de l'ensemble des occurrences. Dans celle de Belinda, elle se trouve presque exactement au milieu, précédée de 6988 mots, soit 52% du texte.

Cleland notamment, permettront d'explorer la manière dont ceux de Haywood se distinguent de leur environnement littéraire ou s'y fondent. Je rejoindrai ainsi la démarche anglo-saxonne qui prend des textes extérieurs à l'œuvre de l'auteur étudié pour établir des critères de cohérence à l'intérieur de celle-ci (les "controls").⁶⁸

Cependant, mon optique ne sera pas l'attribution de textes, mais plutôt l'élargissement et l'approfondissement du double mouvement de contextualisation et d'intertextualisation. Un texte sur ordinateur donne accès à une lecture non linéaire : "dans l'espace multidimensionnel du texte numérique, tout passage peut être mis en relation avec tout autre, que cela soit ou non préétabli par des liens hypertextuels," comme le souligne François Rastier.⁶⁹ A l'interrogation du texte correspond l'interrogation du chercheur, interpellé par les données fournies par la machine. "Par une lecture différente (hypertextuelle plutôt que linéaire, ... paradigmatique plutôt que syntagmatique, quantitative plutôt que qualitative), l'ordinateur voit autre chose pour déranger nos certitudes et élargir l'horizon étroit de nos *modes* (aux deux sens du terme) d'interrogation."⁷⁰ George Landow établit le lien entre l'hypertexte informatique et le concept de "réseau" inhérent à la critique structuraliste, la "galaxie des signifiants" de Barthes⁷¹. Bien sûr, le risque existe d'une lecture qui glisse en surface, qui "surfe" ou

⁶⁸ Louis T. Milic, *A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift* (The Hague : Mouton, 1967); Stieg Hargevik, *The Disputed Assignment of Memoirs of an English Officer to Daniel Defoe* (Stockholm: Almqvist & Wiskell, 1974); Michael G. Farrington and Jill Farrington "A Stylometric Analysis" in Martin Battestin ed., *New Essays by Henry Fielding : his Contributions to the Craftsman (1734-1739) and Other Early Journalism* (Charlottesville : UP of Virginia, 1989). On peut y ajouter de nombreux articles dans les revues spécialisées, *Literary and Linguistic Computing* et *Computers and the Humanities*.

⁶⁹ *Arts et sciences du texte* (Paris : Puf, 2001) 93.

⁷⁰ Damon Mayaffre, "L'Herméneutique numérique" *L'Astrolabe*, 2002. 22/02/03.
www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe

⁷¹ "Text composed of blocks of words (or images) linked electronically by multiple paths, chains, or trails in an open-ended, perpetually unfinished textuality described by the terms link, node, network, web, and path" *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (John Hopkins UP, 1992) 3. Le premier chapitre est disponible en ligne à www.victorianweb.org/cpace/ht/jhup. Roland Barthes *S/Z* (Paris : Seuil, 1970) 12.

"zappe," qui produit "un texte très éclectique, ... atomisé." ⁷² Etienne Brunet aborde ce reproche de front par le titre même d'un article déjà ancien, "On a compté trois millions de mots chez Zola, et alors?" Il y distingue les décomptes qui permettent d'appréhender des faits de structure de ceux qui donnent la possibilité "d'évaluer l'importance relative des mots, le relief thématique d'un texte et la signification profonde d'une œuvre." ⁷³ Les premiers considèrent le texte comme un ensemble, une population au sens statistique, et permettent d'appréhender des notions telles que la richesse lexicale, la distance entre les différentes parties d'un corpus. Les seconds amènent au cœur du texte, en faisant ressortir les mots ou expressions saillants. La concordance devient alors l'instrument souverain, qui donne la possibilité de suivre l'emploi d'un mot ou d'une combinaison de mots dans un texte, un corpus, et enrichit la perception d'une œuvre par celle de sa texture.

Anne BANDRY-SCUBBI, ILLE
Université de Haute-Alsace, Mulhouse.
Janvier 2004.

⁷² Sophie Marcotte "George Landow et la théorie de l'hypertexte" *L'Astrolabe*, 2002. 22/02/03. www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe

⁷³ *L'ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques : Actes de la XIe Conférence Internationale, Louvain, Avril 1984*, Jaqueline Hamesse et Antonio Zampolli, eds. (Genève : Slatkine, Paris : Champion, 1985) 85.