

Le Féminin en partage

Le voyage d'Anna Jameson
au Canada (1836-1837)



Anne-Florence Quaireau

Chapitre V. Vision et révisions : Anna Jameson et le paysage canadien

ISBN : 979-10-231-3801-6

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



Dans *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* (1838), Anna Jameson (1794-1860) entremêle le récit de son voyage et sa quête d'indépendance. Ce texte longtemps négligé se révèle par sa richesse et sa dimension politique. Parcourant l'immensité canadienne en traîneau, en charrette ou en canoë ombrelle à la main, Anna Jameson fait de son expédition une aventure littéraire et politique et se livre à une peinture-écriture de la nature

ainsi qu'à de nombreuses descriptions proto-ethnographiques. Entrepris au moment où elle souhaite se séparer de son mari, ce périple lui permet de traverser le jeune espace canadien et de partir à la rencontre des Premières Nations, en particulier des femmes anichinabées. C'est sous les traits d'une voyageuse attentive à leur condition de femmes autochtones qu'Anna Jameson apparaît dans ce récit épistolaire : l'amie à qui elle s'adresse et plus largement toutes ses lectrices verront en elle un modèle d'émancipation féminine.

En utilisant la littérature de mille façons pour s'élever, gagner son autonomie et promouvoir les droits des femmes, c'est la définition même du féminin qu'Anna Jameson redessine, et qui inspirera les premières féministes britanniques.

Préface de Robert Sayre

Professeure agrégée d'anglais à la faculté des Lettres de Sorbonne Université, Anne-Florence Quaireau est spécialiste du récit de voyage féminin britannique. Elle a remporté le prix de thèse de la Société d'étude de la littérature de voyage du monde anglophone en 2014. Également traductrice, elle a traduit en français plusieurs nouvelles de Virginia Woolf et de Francis Scott Fitzgerald.

LE FÉMININ EN PARTAGE



Mondes anglophones

Collection dirigée

par Marc Amfreville, Élisabeth Angel-Perez, Marie-Madeleine Martinet.

La Sorbonne a été, et demeure, pionnière dans les domaines de recherche liés aux pays anglophones. Riche de ses traditions, elle innove aussi en explorant des territoires littéraires et historiques peu ou mal connus, auxquels sont consacrées trois séries – « Americana », « Sillages critiques », « Britannia » –, regroupées sous la collection « Mondes anglophones ».

Série « Sillages critiques » dirigée par Élisabeth Angel-Perez

L'Air du temps de 1922.

Royaume-Uni et États-Unis aux rythmes d'une année

Élise Brault-Dreux (dir.)

*Contourner l'abîme. Les poètes-combattants britanniques
à l'épreuve de la Grande Guerre*

Sarah Montin

*Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature
et les arts visuels britanniques contemporains*

Catherine Bernard

« *We said objectivist* ».

Lire les poètes Lorine Niedecker, George Oppen,

Carl Rakosi, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky

Xavier Kalck

Spectres de Shakespeare dans l'œuvre d'Howard Barker

Vanasay Khamphommala

Jonathan Coe. Les politiques de l'intime

Laurent Mellet

« *The Importance of Being Earnest* » d'Oscar Wilde

Pascal Aquien et Xavier Giudicelli (dir.)

Anne-Florence Quaireau

Le Féminin en partage

**Le voyage d'Anna Jameson
au Canada (1836-1837)**

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Avec le concours de Sorbonne Université.

Sorbonne Université Presses est un service général de la faculté
des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2022
ISBN édition papier : 979-10-231-0735-7
Mise en page : Gaëlle Bachy

Version numérique : © Sorbonne Université Presses, 2024
Adaptation : Emmanuel Marc Dubois/3d2s
Important : les illustrations sont absentes de la version numérique

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

Tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

REMERCIEMENTS

Ce livre est l'aboutissement d'un travail commencé lors de mon doctorat, et, tout comme ma thèse, il a bénéficié de l'aide de nombreuses personnes que je remercie chaleureusement. Aux remerciements déjà exprimés dans ma thèse, je souhaite ainsi joindre les suivants qui concernent plus spécifiquement cet ouvrage.

Je suis particulièrement reconnaissante à Frédéric Regard, Catherine Lanone, Claire Omhovère et Jean Viviers pour leurs remarques qui ont nourri ma réflexion et mon travail ces dix dernières années ; à Robert Sayre, pour sa disponibilité bienveillante et ses conseils avisés lorsque j'ai entrepris de remanier ma thèse, et pour avoir accepté de préfacier cet ouvrage ; à mes collègues de l'UFR d'études anglophones de Sorbonne Université qui, par leur générosité, m'ont permis de dégager les heures nécessaires pour (ré)écrire ce livre (et en particulier à Franziska Heimbürger qui m'a guidée dans la bibliographie allemande), ainsi qu'à mes étudiantes et étudiants pour m'avoir insufflé l'envie de poursuivre le travail quand elle venait à manquer ; et aux membres de la Société d'étude de la littérature de voyage du monde anglophone (Selva) dont le dynamisme a été une boussole dans ce voyage au long cours.

Merci à Élisabeth Angel-Perez et à Sorbonne Université Presses, en particulier Delphine Renard et Benoît Selleron, de m'avoir accompagné et soutenue dans la production de cet ouvrage.

Ce livre n'existerait pas sans l'amitié indéfectible et les encouragements constants de Corinne Bigot et de Michaël Roy.

Je tiens enfin à remercier ma famille et mes amis, pour leur soutien et leur patience toutes ces années ; mes parents, qui m'ont transmis le goût du voyage et de la littérature, et le partage comme un sacerdoce ; et Gabriel et Suzanne, qui ont rejoint l'aventure en cours de route et accru la productivité de mes heures de travail.

Et bien sûr, Charles, tout à la fois roc et étoile polaire me permettant de garder le cap, qui a lu sans renâcler les mille versions de ce travail, avant d'accueillir avec toujours autant de curiosité la mille et unième, et dernière (*for now!*).

NOTE EXPLICATIVE

ABRÉVIATIONS

WSSR Anna Jameson, *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* [1838], Toronto, McClelland & Stewart, The New Canadian Library, 2008.

CORRESPONDANCE

LF *Anna Jameson: Letters and Friendships (1812-1860)*, éd. Beatrice Steuart Erskine, London, T. Fisher Unwin, 1915.

8 OVG *Letters of Anna Jameson to Ottilie von Goethe*, éd. George Henry Needler, London, Oxford University Press, 1939.

BIOGRAPHIES

VFL JOHNSTON, Judith, *Anna Jameson: Victorian, Feminist, Woman of Letters*, Aldershot, Scolar Press, 1997.

ML MACPHERSON, Gerardine, *Memoirs of the Life of Anna Jameson*, éd. Margaret Oliphant, London, Longmans, Green and Co., 1878.

LWE THOMAS, Clara, *Love and Work Enough: The Life of Anna Jameson*, Toronto, University of Toronto Press, 1967.

NOTE SUR LES TRADUCTIONS

Sauf mention contraire, nous traduisons. En ce qui concerne la traduction du pronom *you*, central en raison du dispositif épistolaire adopté dans le récit, nous avons choisi d'opter pour le tutoiement dans la correspondance d'Anna Jameson avec ses proches, en particulier avec Ottilie von Goethe, et pour le vouvoiement dans le récit publié, en raison de l'anonymisation de la narrataire (« a friend ») (voir chapitre II).

TROISIÈME PARTIE

**Le Canada
au féminin**

VISION ET RÉVISIONS :
ANNA JAMESON ET LE PAYSAGE CANADIEN

1837. 16 août. Un certain Mr. Nathan, voyageur anglais, aux manières discrètes et agréables, se présenta. Il avait été aux chutes de la rivière St. Marys, et à la magnifique entrée du lac Supérieur, dont il évoqua les beaux paysages en termes admiratifs. Il me semble que les Anglais et les Anglaises, car j'ai reçu de nombreuses visites des deux sexes récemment, regardent l'Amérique comme on observerait à travers une loupe des représentations de scènes étrangères, de ruines pittoresques de vieilles cités, et autres. [...] C'était clairement le cas avec Marryat, un observateur très superficiel ; avec Miss Martineau, qui était à la recherche de quelque chose d'exceptionnel et d'élémentaire, et même avec Mrs. Jameson, qui avait l'œil le plus précis et artistique de tous, mais qui, à l'exception de quelques moments dus à son cœur de femme, paraissait regarder nos vastes bois, nos étendues sauvages et nos lacs comme un magnifique panorama, une peinture à l'huile.

Henry Schoolcraft, 1851¹

1 « 1837. Aug. 16th. A Mr. Nathan, an English traveler, of quiet and pleasing manners, was introduced. He had been to St. Mary's Falls, and to the magnificent entrance into Lake Superior, of whose fine scenery he spoke in terms of admiration. It seems to me that Englishmen and Englishwomen, for I have had a good many of both sexes to visit me recently, look on America very much as one does when he peeps through a magnifying glass on pictures of foreign scenes, and the picturesque ruins of old cities, and the like. [...] It was clearly so with Marryat, a very superficial observer; Miss Martineau, who was in search of something ultra and elementary, and even Mrs. Jameson, who had the most accurate and artistic eye of all, but who, with the exception of some bits of womanly heart, appeared to regard our vast woods, and wilds, and lakes, as a magnificent panorama, a painting in oil » (Henry Schoolcraft, *Personal Memoirs of a Residence of Thirty Years with the Indian Tribes on the American Frontiers*, Philadelphia, Lippincott, Grambo and Co., 1851, p. 566).

Dans ses mémoires, Henry Schoolcraft remarque que les voyageurs européens observent le nouveau monde, non d'un œil neuf, mais à travers un filtre artistique qui convertit l'environnement en « images », dans la tradition du pittoresque, et qu'ils *imaginent*, littéralement, ce qui les entoure, plus qu'ils ne le voient. S'il distingue Anna Jameson des autres, en raison de ses dispositions artistiques et de « son cœur de femme », ce n'est qu'en partie seulement. Elle aussi aborde le Canada par le prisme des concepts esthétiques européens, à tel point que le lecteur ou la lectrice ne semble jamais tout à fait *dépaysé*. Les paysages canadiens lui sont peut-être inconnus, mais ils ne sont pas tout à fait inédits, étant « médiés » par la littérature et la peinture européennes, comme dans les récits des prédécesseurs de Jameson, produisant souvent un effet de déjà-vu et de déjà-lu².

Cependant, si la grille de lecture est connue et partagée, la résistance de la nature canadienne aux critères esthétiques européens ouvre un espace de jeu pour la voyageuse, qui, confrontée à l'étrangeté de ce paysage, saisit l'occasion de (ré)inventer certes le Canada, mais aussi les catégories esthétiques qu'elle utilise, notamment le beau et le sublime, et l'idéologie dont elles sont empreintes³. C'est aussi sa propre identité qu'elle redéfinit ainsi, le paysage ne pouvant se penser sans sujet percevant. Pour Anna Jameson, l'interaction dynamique avec l'environnement prend des allures de dialogue : si la voyageuse intervient sur l'environnement en le transformant en paysage, il ne se laisse pas toujours saisir, et participe ainsi à métamorphoser la voyageuse. La mise en scène de la frustration causée

2 Cet effet était par ailleurs recherché, afin d'asseoir l'autorité du récit – et de son auteur –, qui trouvait dans la répétition la confirmation de son authenticité.

3 Loin d'être neutre, le paysage est un construit culturel, qui relève en ce sens de l'idéologie (Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 3; Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, London, Thames & Hudson, 1987, p. 3). Voir également Gillian Rose, *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Cambridge, Polity Press, 1993, p. 87; James et Nancy Duncan, « (Re)reading the landscape », *Society and Space*, vol. 6, n° 2, juin 1988, p. 117-126, ici p. 123); Rita Monticelli, « The double and its limit: Passages and translations in the travel diary of Anna Jameson in Canada (1838) », dans Vita Fortunati, Rita Monticelli et Maurizio Ascari (dir.), *Travel Writing and the Female Imaginary*, Bologna, Pàtron Editore, 2001, p. 45-57.

par le paysage canadien, aux chutes du Niagara par exemple, est avant tout la mise en scène de la voyageuse elle-même. L'expérience mimétique « artialisée » de départ étant brouillée par le réel, Jameson exploite alors la portée politique de l'esthétique, livrant sa propre vision des catégories esthétiques et sa révision des normes genrées.

DU CONNU ET DE L'INCONNU : LE PITTORESQUE ET LE SUBLIME AU CANADA

Les catégories esthétiques auxquelles Jameson a recours étaient connues et accessibles aux femmes, qui dès le XVIII^e siècle pouvaient participer au discours esthétique par le biais des récits de voyage. Une production artistique était par ailleurs encouragée pour les femmes des classes aisées, et Jameson, dont le père était peintre miniaturiste, avait reçu une telle éducation. Leur formation impliquait la lecture d'Edmund Burke sur le sublime, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), et de William Gilpin sur le pittoresque⁴. Dès son arrivée, Anna Jameson observe l'espace nord-américain à travers le prisme des concepts esthétiques européens en dépit de la nouveauté qu'elle met en exergue :

Je fus surprise par un spectacle aussi beau qu'il m'était nouveau. Les montagnes Catskill que nous avions laissées derrière nous dans la nuit étaient encore visibles, mais se dérobaient à ma vue, drapées d'une lumière violette et brumeuse, pendant que notre magnifique bateau à vapeur – sa proue renforcée d'une gaine de fer tranchante à cette fin – nous frayait un chemin en *brisant* la glace complètement solide, épaisse de dix centimètres, qui semblait se refermer derrière nous en une masse adhésive, de sorte qu'à quelques mètres de la poupe on ne pouvait plus distinguer le sillon du vaisseau : cependant dans le chemin ainsi dégagé, et refermé en apparence seulement, nous suivaient à une courte distance une magnifique goélette et deux bateaux à vapeur plus petits. J'allais et venais de la proue à la poupe,

4 Elizabeth Bohls, *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716-1818*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 2.

rafraîchie par l'air givré et mordant, et l'excitation causée par différents effets pittoresques, sur la rivière immobilisée par la glace et les rives gelées, jusqu'à ce que nous atteignîmes l'Hudson⁵.

Bien que la voyageuse introduise la description en louant la nouveauté du paysage, elle recourt dans le même temps à une catégorie bien connue, celle du « beau », paradoxe d'autant plus fort que les deux appréciations sont reliées par un comparatif d'égalité. Dans les règles de l'art, la description souligne l'évanescence de la scène, la douceur des couleurs, la présence d'objets de petite taille, autant de caractéristiques du beau tel que défini par Edmund Burke⁶. Jameson fait également appel à la catégorie du pittoresque pour qualifier certains effets qu'elle relève sans donner plus de précision. Cette catégorie, qui fit son apparition à la fin du XVIII^e siècle, est définie de façon plutôt vague par William Gilpin dans « Essay on Picturesque Beauty ». Gilpin distingue un bel objet d'un objet pittoresque en ce que le premier séduit l'observateur dans son « état naturel », tandis que le second le séduit par son potentiel à être saisi en peinture⁷. Le terme *pittoresque* fut ensuite couramment utilisé à la fois pour qualifier un paysage et une peinture. Dans le premier cas, il s'agissait de souligner les qualités du paysage qui le rendaient propre à être représenté en peinture. Dans le second, c'était une façon de complimenter l'artiste qui avait dans

-
- 5 « I was surprised by a spectacle as beautiful as it was new to me. The Catskill mountains which we had left behind us in the night, were still visible, but just melting from the view, robed in a misty purple light, while our magnificent steamer—the prow armed with a sharp iron sheath for the purpose—was *crashing* its way through solid ice four inches thick, which seemed to close behind us into an adhesive mass, so that the wake of the vessel was not distinguished a few yards from the stern: yet in the path thus opened, and only seemingly closed, followed at some little distance a beautiful schooner and two smaller steam-vessels. I walked up and down, from the prow to the stern, refreshed by the keen frosty air, and the excitement caused by various picturesque effects, on the ice-bound river and the frozen shores, till we reached Hudson » (WSSR, p. 10-11).
 - 6 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], London, Routledge and Kegan Paul, 1958.
 - 7 William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, London, R. Blamire, 1792, p. 3.

sa représentation été fidèle au paysage naturel⁸. Jameson fait montre de ses talents d'autrice et d'artiste, lesquels se trouvent liés à sa liberté d'aller et venir⁹. La description du paysage suscite en effet la mention de ses allées et venues sur le pont, à la différence des autres passagères, comme le souligne Jameson un peu plus haut. L'appréciation esthétique du paysage permet ici à la voyageuse à la fois de s'extraire du groupe, comme elle se distingue des autres femmes, et de s'y inscrire, par les évocations impériales et masculines de la proue qui brise la glace et strie l'espace¹⁰.

À plusieurs reprises, Jameson compare les États-Unis à un lieu européen en recourant à ces catégories esthétiques, s'inscrivant ainsi dans une mode à la fois populaire et élitiste. Les différents théoriciens du pittoresque, du beau et du sublime mettent en effet l'accent sur l'état d'esprit de l'observateur, plutôt que sur les objets observés¹¹. Cet accent mis sur « l'expérience de l'esprit qui perçoit les objets¹² » pour le sublime, par exemple, contribue à suggérer qu'il n'est pas donné à tout le monde de savoir apprécier le pittoresque¹³. Cette coloration idéologique est malgré tout contrebalancée par la popularité du mouvement artistique et,

8 Ann Bermingham, *Landscape and Ideology*, *op. cit.*, p. 57.

9 Henry Schoolcraft fait lui aussi explicitement le lien entre les qualités artistiques de Jameson et sa liberté de mouvement : « [Mrs. Jameson] est elle-même une peintre paysagiste accomplie, ou plutôt une dessinatrice au crayon, et elle avait toujours à la main son carton à dessin. Elle n'hésitait pas à s'aventurer librement sur les pointes saillantes, dont l'île regorge, pour achever ses croquis. Cette liberté sans restriction dans ses mouvements était un trait agréable chez une personne ayant ses goûts et aptitudes littéraires » (Henry Schoolcraft, *Personal Memoirs*, *op. cit.*, p. 561).

10 Sophie Anne Edwards analyse ainsi le positionnement de Jameson, ni tout à fait exploratrice, ni touriste, ni femme de colon, mais ce qu'elle appelle *gentle adventuress* (S. A. Edwards, « Carriage and Canoe : The Material Vessels of Anna Brownell Jameson's Voyage in Upper Canada », dans Sutapa Dutta (dir.), *British Women Travellers: Empire and Beyond, 1770-1870*, New York, Routledge, 2019, p. 220-238, ici p. 224).

11 Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque* [1794], London, J. Robson, 1796, p. 26-27.

12 Matthew C. Brennan, *Wordsworth, Turner and the Romantic Landscape: A Study of the Traditions of the Picturesque and the Sublime*, Columbia, Camden House, 1987, p. 22.

13 Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* [1805], London, T. Payne and J. White, 1806.

partant, par la démocratisation de l'appréciation esthétique¹⁴. À Détroit, le ciel est évalué de façon positive car il correspond aux canons du Vieux Continent : « La soirée était splendide ; le ciel parfaitement italien – un véritable ciel à la Claude Lorraine, cette belle et intense lumière ambrée montant jusqu'au zénith, tandis que la pureté et la beauté transparente des effets atmosphériques me ramenaient à l'Italie et à une époque révolue depuis longtemps¹⁵. » La référence à Claude Lorraine, dont les ciels étaient particulièrement appréciés, ancre à nouveau la description dans la tradition du pittoresque. L'expérience physique est remplacée par une esthétisation de l'environnement dont l'absurdité point dans le paradoxe soulevé par « a genuine Claude Lorraine [*sic*] sky » et « the sky perfectly Italian ». L'authenticité et l'identité parfaite conférées à ce paysage mènent à une aporie puisqu'il ne s'agit *pas* d'un tableau de Claude Lorraine et que Jameson ne se trouve *pas* en Italie. Il ne s'agit pas, de surcroît, d'une comparaison avec l'Italie, mais d'une comparaison avec l'Italie *peinte* par un artiste français. Cette contradiction s'explique par l'absence non du paysage italien, mais de l'espace américain, qui se trouve effacé, ou plutôt recouvert par le paysage italien surimprimé.

Également inspirées par la ville de Détroit, les remarques suivantes, qui soulignent l'inadéquation du paysage nord-américain selon Jameson, sont étendues à l'ensemble de son expérience outre-Atlantique, qu'elle compare à un séjour précédent en Autriche, sur les rives du Traunsee :

Si seulement je pouvais vous communiquer en mots intelligibles toute la différence qu'il y a entre *là-bas* et *ici* ! – entre *alors* et *maintenant* – entre cette solitude-*là* et cette solitude-*ci* ! Imaginez-moi là-bas, seule avec la nature et mon cœur ; je me baignais dans les torrents de montagne, et flottais des heures durant sur le sein de ce lac délicieux, ne pensant pas, n'observant pas, profitant et rêvant seulement ! Tout comme sur ce lac j'ai vu un oiseau planer, en équilibre sur des ailes presque immobiles, comme s'il contemplait

14 Ann Bermingham, *Landscape and Ideology*, *op. cit.*, p. 71, 85.

15 « The evening was glorious; the sky perfectly Italian—a genuine Claude Lorraine [*sic*] sky, that beautiful intense amber light reaching to the very zenith, while the purity and transparent loveliness of the atmospheric effects carried me back to Italy and times long past » (WSSR, p. 359).

la réflexion de sa propre forme, suspendu entre deux cieux, l'un au-dessus et l'un en-dessous ; de même mon esprit paraissait perdu à la terre et aux objets terrestres, et il ne contemplait que lui-même et le ciel ! Quel contraste entre cette solitude immobile et sublime, cette humeur vague, tendre, tranquille et bénie et l'excitation bruyante de cette existence agitée et cependant oisive, où l'attention est sans cesse épuisée et jamais satisfaite ! et les nerfs, défaits et indolents, sont privés de tout repos par mille tracas ! Quel contraste [...] entre le Traunstein coiffé de nuages et les glaciers étincelants, et ces rives marécageuses et plates ; entre cette petite coupelle d'eau-là qui ne faisait pas plus de trente kilomètres de circonférence, et ces océans intérieurs-ci qui couvrent des milliers de lieues !

Mais il est bon d'avoir connu et vu les deux. Rien ne disparaît si rapidement de l'esprit que le souvenir de l'inconfort physique et de la douleur ; rien n'est si permanent que l'image une fois gravée dans l'imagination ; et cette image-ci sera pour moi un plaisir et une possession inaliénables, comme celle du Traunsee, dès que cette langueur irritante de l'esprit en berne sera tout à fait oubliée et effacée¹⁶.

16 « O that I could convey to you in intelligible words all the difference between *there* and *here!*—between *then* and *now!*—between *that* solitude and *this* solitude! There I was alone with nature and my own heart, bathed in mountain torrents, and floated for hours together on the bosom of that delicious lake, not thinking, not observing, only enjoying and dreaming! As on that lake I have seen a bird hang hovering, poised on almost motionless wing, as if contemplating the reflection of its own form, suspended between two heavens, that above and that beneath it; so my mind seemed lost to earth and earth's objects, and beheld only itself and heaven! What a contrast between that still, sublime loneliness, that vague, tender, tranquil, blessed mood, and the noisy excitement of this restless yet idle existence, where attention is continually fatigued and never satisfied! and the nerves, unstrung and languid, are fretted out of all repose! What a contrast [...] between the cloud-capped Traunstein and gleaming glaciers, and these flat marshy shores—and *that* little cupful of water not twenty miles in circumference, and *these* inland oceans covering thousands of leagues! But it is well to have known and seen both. Nothing so soon passes away from the mind as the recollection of physical inconvenience and pain—nothing is so permanent as the picture once impressed on the fancy; and *this* picture will be to me a pleasure and an inalienable property, like that of the Traun-See, when this irksome languor of the sinking spirit will be quite forgotten and effaced » (*ibid.*, p. 381).

Ces deux expériences, l'une sur le continent américain et l'autre européenne, à travers le cas particulier de l'Autriche, sont mises en regard tout au long de ce paragraphe. Le rythme binaire qui traverse le texte est exacerbé par le jeu sur les paires de déictiques (*this* et *that*, *here* et *there*). Ce que Jameson reproche à l'espace américain, c'est sa résistance à être transformé en paysage. Contrairement à l'Autriche, il ne répond pas aux critères du sublime, ni à ceux du pittoresque : le terrain géologique est trop plat, et les étendues d'eau sont beaucoup trop grandes. Alors qu'en Autriche la voyageuse entrait en communion avec la nature, comme sa baignade et l'oiseau qui se reflète à la surface du lac le symbolisent, elle présente l'environnement américain comme éprouvant, voire agressif. Mais, en dépit de ses critiques, elle conclut cette comparaison favorablement, et attribue ses réticences à la défaillance de son corps (de femme ?). La gravure qui résulte de cette expérience prend forme à travers l'élaboration narrative de celle-ci dans les pages du récit, laquelle concourt à la rendre inaliénable. Ce qui restera, ce sera l'image imprimée sur son imagination. Or, comme Gaston Bachelard le rappelle, l'imagination, qui « est la faculté de produire des images », « dans ses vives actions, nous détache à fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir¹⁷ ». Parce que la découverte de nouvelles images nourrit l'imagination, la découverte de nouveaux espaces ouvre de nouvelles perspectives à Jameson.

UNE PAGE BLANCHE À NOIRCIR

Tout en semblant connu, en raison des critères esthétiques européens sans cesse convoqués, le paysage canadien s'avère inédit, peut-être même pour cette raison. Les voyageurs ont en effet tous tendance à projeter l'espace européen sur l'espace nord-américain, à tel point que ce dernier demeure finalement peu connu. Lors de sa première excursion hors de Toronto, Jameson met en avant le caractère inédit du paysage canadien, et la nécessité du voyage pour en faire l'expérience :

17 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1992, p. 16.

Je pense que sans ce voyage je n'aurais jamais pu imaginer la désolation sublime d'un hiver septentrional et il m'a laissé une forte impression. [...] La terre tout entière était un désert blanc : la route, sur laquelle la piste du traîneau était à peine perceptible, courait sur des kilomètres en ligne droite ; de chaque côté s'élevait la forêt de pins sombre et mélancolique, qui sommeillait d'un air morne dans l'air brumeux. Il y avait entre nous et l'orée de la forêt de fréquents espaces de terre défrichée ou à moitié défrichée, ponctués de souches noires calcinées et de troncs foudroyés d'arbres autrefois superbes, qui saillaient des congères. Ces derniers, qui sont des objets qui reviennent perpétuellement dans un paysage canadien, ont une apparence extrêmement mélancolique¹⁸.

Seul le voyage permet à l'Européenne d'« imaginer la désolation sublime d'un hiver septentrional ». D'une certaine manière, il pourrait sembler paradoxal qu'il faille faire l'expérience du réel pour imaginer quelque chose. Le rapport de Jameson au paysage canadien prend la forme d'un conflit entre « idéalisme romantique et paysage récalcitrant, entre image et mot, entre art et nature¹⁹ ». Autre paradoxe, la recherche de l'étendue sublime (*expanse*) s'accompagne de motifs récurrents de contours (*enclosure*), et c'est la forêt, toujours effrayante et monotone, qui joue souvent ce rôle de cadre²⁰. Si la forêt peut paraître oppressante, se dressant ainsi de toutes parts autour de la voyageuse, ce qui frappe, c'est la perception artistique de Jameson, qui ordonne l'espace en plans et le transforme en paysage. L'emploi du verbe *spot over* pour parler de la disposition des souches suggère l'intervention d'un artiste qui aurait

18 « I think that but for this journey I never could have imagined the sublime desolation of a northern winter and it has impressed me strongly. [...] The whole earth was a white waste: the road, on which the sleigh-track was only just perceptible, ran for miles in a straight line; on each side rose the dark, melancholy, pine-forest, slumbering drearily in the hazy air. Between us and the edge of the forest were frequent spaces of cleared or half-cleared land, spotted over with the black charred stumps and blasted trunks of once magnificent trees, projecting from the snow-drift. These, which are perpetually recurring objects in a Canadian landscape, have a most melancholy appearance » (WSSR, p. 44).

19 Lorraine York, « "Sublime Desolation": European Art and Jameson's Perceptions of Canada », *Mosaic*, vol. 19, n° 2, printemps 1986, p. 43-56, ici p. 43.

20 *Ibid.*, p. 48.

disposé ici et là des souches, lesquelles sont identifiées comme des objets artistiques (« perpetually recurring objects in a Canadian landscape »). L'emploi du terme *landscape* est lui-même éloquent²¹, en ce qu'il suggère par essence une esthétisation du lieu dans sa conception. Jameson aborde ainsi les étendues canadiennes armée de son œil artistique et de sa plume-pinceau, circonscrivant l'espace pour mieux le maîtriser, l'observer et le faire admirer à son lectorat.

278

Dans une lettre à Otilie von Goethe, Jameson met davantage l'accent sur son expérience du sublime lors de ce déplacement en traîneau : « Alors que nous glissons sur la surface lisse, l'obscurité, la solitude, l'idée de l'abîme d'eaux qui se cachait en dessous de nous, le craquement et le sifflement de la glace, la sensation de danger provoquèrent en moi un sentiment d'excitation plus sublime encore que les chutes du Niagara²². » Cette énumération reprend précisément tous les éléments propres au sublime (l'obscurité, la solitude, la profondeur, le bruit, le danger²³), et le mot lui-même est d'ailleurs employé par Jameson. La narratrice essaie de communiquer son expérience à sa correspondante par l'intermédiaire de l'allitération en /s/ qui reproduit le sifflement du traîneau sur la glace, et de celle en /k/ (*darkness, recollection, cracking*) pour le craquement de la glace. Dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Edmund Burke met l'accent sur une approche psychologique et émotionnelle du paysage et met en avant la réaction individuelle plutôt qu'une norme esthétique. Ainsi, même si Burke dresse la liste des caractéristiques des paysages susceptibles de susciter le sublime ou le beau, c'est sur les sentiments qu'ils provoquent qu'il insiste. Le sublime, associé à des objets monumentaux, suscite l'admiration ; tandis que le beau, inspiré par des objets de petite taille, de l'amour²⁴. Ces deux émotions, qu'il oppose l'une à l'autre, sont au cœur de sa théorie esthétique et comptent davantage que l'objet qui les produit. C'est dans la correspondance de Jameson que figurent les premiers indices de l'effet

21 Susan Glickman, *The Picturesque and the Sublime: A Poetics of the Canadian Landscape*, Buffalo, McGill-Queen's University Press, 1998, p. ix.

22 OVG, p. 79.

23 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, op. cit., p. 124.

24 *Ibid.*, p. 112-113.

produit par le paysage canadien sur la voyageuse. Celle-ci évolue dans un « espace lisse », « haptique », occupé par « les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores ». Au contraire, dans le récit, elle parcourt un « espace strié », « optique », avec l'accent mis sur les effets clôturant ou territorialisant²⁵. Si le récit du voyage tend à strier l'espace canadien pour le lectorat britannique, la voyageuse fait néanmoins l'expérience d'un espace lisse, où elle se sent bien vivante et libre.

12. *Journey to Niagara Along the Shores of Lake Ontario, January 1837*

Cette expérience très individuelle du paysage canadien est également mise en avant dans les illustrations de Jameson, et dans leur évolution. Dans le dessin *Journey to Niagara Along the Shores of Lake Ontario, January 1837*, qui figure un traîneau tiré par deux chevaux progressant dans un paysage canadien enneigé, un crayon rouge a été utilisé pour rehausser les vêtements du conducteur et ceux du passager, ou de la passagère, qui sort la tête de la capote pour regarder le spectateur. Ce dessin, comme *The Canoe on Lake Huron*,

25 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit, 1980, p. 598.

illustre le fait que Jameson ne se contente pas de produire une représentation des paysages qu'elle observe. En s'incluant dans l'image à plusieurs reprises, elle ne représente pas seulement ce qu'elle voit, mais ce qu'elle *vit*, c'est-à-dire son expérience²⁶, et se met en scène en train de la vivre. Elle met ainsi au premier plan l'interaction entre le paysage et elle-même. *Forest Road to Niagara, January 25*, qui représente un traîneau tiré par un cheval dont les deux passagers sont aperçus de trois quarts dos, dans un décor naturel hivernal, invite le regard du spectateur à s'engouffrer à leur suite dans la diagonale, et à prolonger ainsi l'expérience de Jameson. Mais ces deux dessins, qui portent tous deux sur le trajet vers les chutes du Niagara, emblème de l'expérience sublime par excellence, n'ont pas été dessinés sur le vif; le fait que Jameson se représente dans l'illustration rappelle que l'image recrée l'expérience.

13. *Forest Road to Niagara, January 25*

La matérialité de ces dessins, réalisés au crayon à papier et au crayon blanc sur du papier gris, attire par ailleurs l'attention sur la valeur symbolique

26 Wendy Roy, « "Here is the Picture as Well as I Can Paint it": Anna Jameson's Illustrations for *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », *Canadian Literature*, n° 177, été 2003, p. 97-119, ici p. 100.

du blanc de la neige, et partant du paysage canadien. Le blanc, qui évoque d'ordinaire la page blanche, ce qui est encore vierge, sert ici à représenter *quelque chose* (la neige), et par conséquent un produit fini du dessin (et non son inachèvement). Mais ce qui est achevé est ici encore une page à noircir. Le Canada apparaît dans ces dessins et dans la description de Jameson comme une image vierge sur laquelle l'imagination peut se projeter²⁷.

NOURRIR L'IMAGINATION : UNE DIALECTIQUE DE L'IMAGE

La nature canadienne ne se laisse cependant pas toujours si facilement saisir. Hostile à ceux qui la parcourent, elle se dérobe également à leur observation, refusant d'être embrassée d'un regard et convertie en œuvre d'art. Cette résistance à l'esthétisation est notable dans le récit de Jameson. Lors d'un trajet en forêt, son écriture se mesure à la nature canadienne récalcitrante :

Tournant à nouveau les chevaux vers l'ouest, nous plongeâmes aussitôt dans la forêt profonde, où il n'y avait absolument aucune route, aucun chemin, à l'exception de ce que l'on appelle un chemin d'encoches, où les arbres marqués de chaque côté sont les seules directions données au voyageur. Comme tout était primitivement, solennellement sauvage ! Le feuillage au-dessus de nos têtes était si épais qu'il éclipsait non seulement le soleil, mais également la lumière du jour ; et nous continuâmes à voyager dans une obscurité perpétuelle de branches voûtées et d'ombres entremêlées. Il n'y avait ici aucune fleur – aucun herbage. La terre sous nos pieds était un terreau noir et riche, dans lequel les roues de la charrette s'enfonçaient de trente centimètres ; une herbe touffue ressemblant à des roseaux poussait autour des racines des arbres, et abritait des serpents à sonnette et des reptiles. [...] ici et là la foudre avait frappé et fracassé l'un des plus grands de ces arbres, fendant le grand tronc en deux, et le projetant horizontalement sur ses compagnons. Il reposait ainsi, d'une manière étrangement pittoresque, attrapant avec ses énormes branches leurs bras tendus comme s'il cherchait un soutien²⁸.

27 Lorraine York, « "Sublime Desolation" », art. cit., p. 43.

28 « Turning the horses' heads again westward, we plunged at once into the deep forest, where there was absolutely no road, no path, except that which

La description met l'accent sur la profondeur et l'obscurité qui baigne la forêt aux allures de matrice. L'absence de chemin, sur laquelle Jameson insiste, fournit l'occasion d'une définition ambivalente de la forêt, à l'image de l'oxymore *solemnly wild*. La nature ne se laisse pas saisir, aussi bien en ce qui concerne sa transformation physique que sa transformation scripturale, mais force l'admiration. L'absence de route signifie l'absence de ligne tracée par l'homme et, en d'autres termes, métaphoriquement, d'écriture. Seules quelques marques tracées sur les arbres indiquent le *blazed path* (traduit par « un chemin d'encoches »). À plusieurs reprises, Jameson souligne qu'elle se trouve au cœur de la nature sauvage, et que la culture ne peut s'y immiscer. L'obscurité, la noirceur même, sur laquelle Jameson insiste, empêche l'esthétisation de cet espace, l'absence de lumière entraînant l'absence de jeux de couleurs, et l'impossibilité de *dépeindre* la forêt. Cette noirceur qui envahit tout, jusqu'à la surface du sol, explique l'impossibilité d'écrire cette nature indomptable. La page, noire au lieu d'être immaculée, se refuse à l'inscription.

Néanmoins, persistant dans ses efforts, Jameson parvient par sa vision artistique à transformer en cathédrale la forêt, cliché répandu dans la littérature, dans un passage qui n'est pas sans évoquer le roman gothique. Les enchevêtrements de végétaux deviennent une architecture élaborée, qui fait des cimes des voûtes d'église, tandis que la lumière perce irrégulièrement comme au travers de vitraux. Cette métaphore de la cathédrale peut s'expliquer par le recueillement que la forêt impose, et par le rappel qu'elle constitue, du fait des dangers qu'elle recèle, de la mortalité

is called a *blazed path*, where the trees marked on either side are the only direction to the traveller. How savagely, how solemnly wild it was! So thick was the overhanging foliage, that it not only shut out the sunshine, but almost the daylight; and we travelled on through a perpetual gloom of vaulted boughs and intermingled shade. There was no flowers here—no herbage. The earth beneath us was a black, rich vegetable mould, into which the cart-wheels sank a foot deep; a rank, reedy grass grew round the roots of the trees, and sheltered rattlesnakes and reptiles. [...] here and there the lightning had struck and shivered one of the loftiest of these trees, riving the great trunk in two, and flinging it horizontally upon its companions. There it lay, in strangely picturesque fashion, clasping with its huge boughs their outstretched arms as if for support » (WSSR, p. 318-319).

des hommes²⁹. Mais le bosquet d'arbres, tout comme la cathédrale, est aussi promesse de régénérescence et de renaissance. C'est par le biais d'un arbre touché par la foudre que Jameson parvient à la fin du paragraphe à transformer son environnement en tableau. Cet arbre, ainsi coupé de la nature sauvage et isolé, peut alors être esthétisé. Modelable, il peut être sculpté et personnifié. L'arbre devient alors propre à être représenté : il est pittoresque. D'ailleurs, à mesure que Jameson s'approche de l'orée du bois, son écriture se modifie :

Alors que nous approchions des limites de la forêt, de nouvelles clairières brisèrent la monotonie solennelle et crépusculaire de notre chemin : leur aspect était presque uniforme, présentant une ouverture d'arbres abattus d'à peu près une acre ou deux ; l'ébauche d'une maison de rondins ; un coin de terre ceint d'une clôture en zigzag, qui entourait la première récolte de blé, et peut-être un peu de maïs ; de grands tas de bois et de broussailles disposés ensemble et en train de brûler ; deux bœufs, tirant derrière eux un autre tronc énorme pour l'ajouter à la pile. Telles étaient les caractéristiques principales de ce tableau, encadré, pour ainsi dire, par les bois sombres et mystérieux³⁰.

Tandis que Jameson émerge de la forêt, il lui devient possible de convertir son environnement en art. Cette évolution reflète la colonisation matérielle de l'espace : les encadrements physiques (« ceint d'une clôture », « de grands tas de bois [...] disposés ensemble »...) s'accompagnent d'un cadrage artistique qui prend la forme d'une succession de vignettes, lesquelles étaient encouragées dans le courant pittoresque. Comme Jameson elle-même le souligne, ces aperçus brisent la monotonie propre à l'immensité

29 Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York, Alfred A. Knopf, 1995, p. 14-15.

30 « As we neared the limits of the forest, some new clearings broke in upon the solemn twilight monotony of our path: the aspect of these was almost uniform, presenting an opening of felled trees of about an acre or two; the commencement of a log-house; a patch of ground surrounded by a snake-fence, enclosing the first crop of wheat, and perhaps a little Indian corn; great heaps of timber-trees and brushwood laid together and burning; a couple of oxen, dragging along another enormous trunk to add to the pile. These were the general features of the picture, framed in, as it were, by the dark mysterious woods » (WSSR, p. 319).

14. *Log House — Entrance of the Pine Forest*

de la forêt. Si la nature canadienne se soustrait à l'écriture, c'est parce qu'elle est immensurable. Pour pouvoir la saisir, il faut la découper, comme avec l'arbre tombé sous la foudre ou avec le terrain défriché, lui-même défini par les limites qu'il impose, qui peut alors être saisi en vignettes mimétiques. Ces espaces dégagés par les colons sont autant de pages blanches où il devient possible d'écrire et de dessiner, car la civilisation a été inscrite, imposée sur la nature canadienne. Il devient alors possible de *reproduire*. La forêt est toujours présente, mais à travers le bois récolté, qui est coupé et délimité. Le processus de colonisation est capturé par Jameson alors même qu'il s'accomplit, et à mesure qu'elle dompte l'espace à travers ses vignettes. La forêt peut alors être écrite et esthétisée, puisqu'elle sert à présent de cadre à l'illustration de Jameson. Les termes *features, picture, framed* ne laissent aucun doute quant à la nature de la description de Jameson : c'est bien une description picturale³¹, signe qu'elle est parvenue à peindre un paysage canadien. La description reste néanmoins assez négative, en raison de son caractère monotone et

31 Liliane Louvel, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 90.

répétitif, souligné dans le cas de la forêt. C'est seulement lorsque le paysage canadien est beau et/ou sublime, lorsqu'il nourrit l'imagination de Jameson en offrant une série d'images, lui ouvrant ainsi de nouvelles visions, qu'il est décrit positivement.

Mais il n'est pas aisé de parvenir à voir le paysage canadien sous les multiples intertextes qui le recouvrent. Plus loin dans le récit, alors qu'elle voyage à nouveau en forêt, Jameson livre un autre exemple de l'imbrication du regard européen et de l'environnement canadien :

J'aurais pu m'exclamer avec Eichendorff,

“O Welt! Du Schöne welt, Du!

Mann sieht Dich vor Blumen kaum³² !”

car ainsi par endroits un riche linceul brodé de fleurs *cachait* littéralement la terre. Là, ces belles plantes, que nous cultivons avec tant de soin dans nos jardins, azalées, rhododendrons, toute la magnifique famille des lobélies, s'épanouissaient en une sauvage luxuriance³³.

Manifeste avec la citation d'Eichendorff (1788-1857), poète et romancier allemand romantique, l'influence de l'intertextualité sur la perception de l'environnement canadien par Jameson est telle que les deux textes s'imbriquent jusqu'à recouvrir l'espace canadien, disparu sous l'évocation européenne, comme le soulignement de « cachait » le suggère par ailleurs³⁴. Cette intertextualité est la trace de l'entre-deux où Jameson

32 Le texte correct est « Man siecht dich vor Blüten kaum ». Cette citation extraite du poème « Frühlingsgrub » est traduite « Ô monde tout fleuri / Sous les fleurs je te vois » par Philippe Marty (Joseph von Eichendorff, *Poèmes de l'étrange départ*, trad. Philippe Marty, Montpellier, Éditions Grèges, 2013, p. 64-65). Cette proposition semble cependant faire l'économie d'une traduction de *kaum*.

33 « I might have exclaimed with Eichendorff,

“O Welt! Du Schöne welt, Du!

Mann sieht Dich vor Blumen kaum!”

for thus in some places did a rich embroidered pall of flowers literally *hide* the earth. There those beautiful plants, which we cultivate with such care in our gardens, azalias, rhododendrons, all the gorgeous family of the lobelia, were flourishing in wild luxuriance » (WSSR, p. 253-254).

34 Rappelons que Jameson parcourt la région munie de Shakespeare, Wordsworth et Schiller (*ibid.*, p. 218).

persiste, entre Europe remémorée et Canada imaginé. Les efforts de domestication esthétique et linguistique de la nature sauvage pointent dans le vocabulaire employé par Jameson :

Des guirlandes de fleurs grimpanes et parasites pendaient de branche en branche. L'iris violet et écarlate, le pied-d'alouette bleu, et l'élégante ancolie canadienne avec ses vives fleurs roses ; la lychnis écarlate, une espèce d'orchidée de la couleur d'un géranium des plus éblouissantes, et le cypripedium blanc, jaune et violet bordaient le chemin, et un millier d'autres teintes des plus resplendissantes, pour lesquelles je n'avais pas de noms³⁵.

286

« Festoons of creeping and parasitical plants » est presque un oxymore : là où la visée décorative de *festoons* suggère une intervention humaine, *parasitical* indique une nature dangereuse qui ne peut être contrôlée. La longue énumération des différentes variétés de fleurs poursuit cette hybridation entre connu et inconnu, comme l'illustre « the elegant Canadian columbine », où l'adjectif *Canadian* hybride l'ancolie. La démarche est double : elle tend d'une part vers la précision scientifique du relevé botanique de l'explorateur, avec, dans un effort de classification, l'emploi des noms d'origine latine des variétés plutôt que des fleurs (*lychnis*, *orchis* au lieu d'*orchid* par exemple, *cypripedium* un peu plus loin), qui est aussi un effort de colonisation ; et, d'autre part, une description par touches de couleurs, plus proche de l'aquarelle³⁶. Cette description

35 « Festoons of creeping and parasitical plants hung from branch to branch. The purple and scarlet iris, blue lark-spur, and the elegant Canadian columbine with its bright pink flowers; the scarlet lychnis, a species of orchis of the most dazzling geranium-colour, and the white and yellow and purple cypripedium, bordered the path, and a thousand others of most resplendent hues, for which I knew no names » (*ibid.*, p. 254).

36 On peut comparer la démarche de Jameson à celle de Catharine Parr Traill qui, passionnée de botanique, prête un intérêt particulier à la flore dans *The Backwoods of Canada*. Si elle utilise également les noms latins pour identifier les plantes, notamment à l'aide de l'ouvrage du botaniste Frederick Pursh, elle leur préfère de plus en plus à partir du chapitre xiv les noms locaux, parfois même indiens, des plantes. Corinne Bigot trace ainsi l'évolution d'une perception du Canada comme terre vierge en terre déjà habitée (C. Bigot, "Did They Go Native? Representations of First Encounters and Personal Interrelations with First Nations Canadians in

au croisement du scientifique et de l'artistique se conclut par un aveu d'impuissance épistémologique (elle n'a pas de noms pour toutes les couleurs qu'elle voit), dont Jameson se saisit bien volontiers pour affirmer ainsi la possibilité offerte d'inventer, et partant la puissance créatrice qui lui est ainsi conférée, avec ces nouvelles couleurs qui viennent enrichir sa palette et son imagination.

La description révèle l'ambivalence de la forêt canadienne, et de la posture de Jameson :

Je ne pus rester indifférente en passant à côté d'elles, et mon chauffeur yankee descendit et me cueillit un superbe bouquet à la lisière marécageuse de la forêt. Je parvins à attacher mes fleurs en une couronne sur le devant de la charrette afin de pouvoir profiter à loisir de leur nouveauté et de leur beauté. Comme la Nature est généreuse et d'une prodigalité nonchalante dans son ouvrage ! À l'intérieur du cypripedium, que j'ouvris en le déchirant, il y avait une telle variété de configuration et de couleur, et une telle richesse ornementale, rappelant des pierres précieuses, que l'on aurait pu créer vingt fleurs différentes ; et pour la petite mouche, dans une cuirasse de bijoux, que je trouvai couchée dans ses recoins, quel palais ! Celui d'Aladin n'aurait pu être plus splendide !

Mais je vous épargne ces spéculations et réflexions fantasques, et beaucoup d'autres qui vinrent frapper mon imagination. J'ai bien peur que, toute vieille que je sois, ma jeunesse n'ait été harnachée avec mes années et que je ne sois encore qu'une enfant dans certains domaines³⁷.

Susanna Moodie and Catharine Parr Traill", *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 49, n° 1, mars 2014, p. 99-111, ici p. 104-105).

37 « I could not pass them with forbearance, and my Yankee driver, alighting, gathered for me a superb bouquet from the swampy margin of the forest. I contrived to fasten my flowers in a wreath along the front of the wagon, that I might enjoy at leisure their novelty and beauty. How lavish, how carelessly profuse, is Nature in her handiwork! In the interior of the cypripedium, which I tore open, there was variety of configuration and colour, and gem-like richness of ornament, enough to fashion twenty different flowers; and for the little fly, in jewelled cuirass, which I found couched within its recesses, what a palace! that of Aladdin could not have been more splendid!

Le contraste entre le bouquet offert à Jameson, rappelant son identité de femme européenne, et l'environnement « marécageux » d'où il est extrait suggère métonymiquement la fertilité artistique potentielle de cet espace canadien. Mais la forêt demeure ambivalente : cette offrande, qui fait de Jameson une gentille damoiselle courtisée, est ensuite appelée *wreath*, couronne de fleurs (parfois mortuaire), dont les connotations macabres semblent confirmées par celles de *pall* (linceul) au début de l'extrait. Le réseau métaphorique du récit est ainsi réinvesti dans le paysage même, et plus particulièrement ici dans la forêt, à la fois lieu de mort et de régénérescence. C'est en effet à la fois le lieu où les plantes meurent et renaissent sans être cultivées et où Jameson, « toute vieille » qu'elle soit, se sent encore telle « une enfant ». La découverte de nouvelles images s'avère régénératrice pour l'autrice.

Lorsque Jameson ouvre une fleur en la déchirant, le rôle de la jeune femme courtisée est contrebalancé par celui de l'explorateur qui déflore la terre inconnue. Cette violence et la description de l'intérieur de la fleur évoquent les richesses recherchées lors des explorations impériales, sans compter la référence à Aladin, qui convoque le fantasme de l'Orient. Jameson revêt ainsi le costume de l'explorateur masculin, ce qui lui est permis par la *wilderness*. Mais ce qu'elle trouve au cœur de cette fleur, et qu'elle valorise tant, ce sont des couleurs et une « variété de configuration », en d'autres termes, une nouvelle palette et de nouvelles formes pour créer. La nature se prête ainsi au jeu de la culture et nourrit l'imagination de la voyageuse en lui fournissant de nouvelles matières pour concevoir ses images.

L'effet produit par l'environnement sur l'imagination de la narratrice est à nouveau exacerbé lorsque Jameson traverse la forêt entre Brantford et Blandford :

Quiconque est doué d'une once d'imagination ne peut voyager sur ces routes forestières du Canada sans être fortement impressionné et exalté. La ligne

But I spare you these fantastic speculations and cogitations, and many more that came flitting across my fancy. I am afraid that, old as I am, my youth has been yokefellow with my years, and that I am yet a child in some things » (WSSR, p. 254).

d'arbres apparemment interminable devant soi ; l'étendue sauvage sans limite autour de soi ; les mystérieuses profondeurs parmi le feuillage foisonnant, où le pied de l'homme n'a jamais pénétré, et que des rayons partiels du soleil de midi, tantôt vu, tantôt perdu, éclairent d'une beauté magique et changeante ; la merveilleuse splendeur et nouveauté des fleurs ; le silence, que rien ne perturbe si ce n'est le cri grave d'un oiseau, ou le bourdonnement d'un insecte, ou le clapotis ou le croassement de quelque grosse grenouille ; la solitude dans laquelle nous procédâmes kilomètre après kilomètre, sans un être humain, sans une habitation humaine en vue ; tout cela exalte l'imagination ou accable l'esprit, selon l'humeur dans laquelle on se trouve. Quant à leur effet sur moi, je peux difficilement le mettre en mots³⁸.

L'effet du cadre canadien sur la voyageuse est mis en relief par l'emploi de la voix passive : c'est le cadre qui agit sur elle et non plus l'inverse. Au début et à la fin du paragraphe, la narratrice met l'accent sur les changements subis par tout voyageur au Canada, notamment avec la menace de l'aphasie. Cependant, le cœur du paragraphe fait mentir cette déclaration, puisque la description par touches de la forêt est éloquente. Une fois de plus, les caractéristiques relevées par Jameson comme étant les plus significatives correspondent aux critères du sublime selon Edmund Burke. Celui-ci remarque que toutes les privations, telles que le vide, l'obscurité, la solitude et le silence, sont terribles, et donc liées au sublime³⁹. Si les bornes du paragraphe mettent l'accent sur l'influence du cadre sur Jameson, c'est la projection de la voyageuse sur l'espace devenu paysage qui est donnée à

38 « No one who has a single atom of imagination, can travel through these forest roads of Canada without being strongly impressed and excited. The seemingly interminable line of trees before you; the boundless wilderness around; the mysterious depths amid the multitudinous foliage, where foot of man hath never penetrated,—and which partial gleams of the noontide sun, now seen, now lost, lit up with a changeful magical beauty—the wondrous splendour and novelty of the flowers,—the silence, unbroken but by the low cry of a bird, or hum of insect, or the splash and croak of some huge bullfrog,—the solitude in which we proceeded mile after mile, no human being, no human dwelling within sight,—are all either exciting to the fancy, or oppressive to the spirits, according to the mood one may be in. Their effect on myself I can hardly describe in words » (*ibid.*, p. 252-253).

39 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry, op. cit.*, p. 71.

lire en son centre. L'imagination de la voyageuse, modelée par sa formation esthétique, influe sur sa perception du cadre naturel, ainsi transformé en image. Celle-ci fait alors retour sur l'imagination de sa créatrice, la nourrissant. La remarque selon laquelle le sol n'a jamais été foulé auparavant suggère que ces terres restent à mettre en images. La conclusion de Jameson met d'ailleurs l'accent sur son individualité; d'une généralité elle passe à un cas bien particulier, le sien.

Cette interaction entre Jameson et le paysage canadien, son imagination et les images culmine dans la découverte de Mackinac, une vision dont Jameson fait un tournant identitaire. Ce paysage est de nouveau présenté comme jamais encore imaginé. Un matin, alors qu'elle voyage en bateau depuis Détroit, Jameson s'éveille au bruit d'une certaine agitation sur le pont. On lui indique alors que le bateau est arrivé à Mackinac et qu'elle n'a qu'une demi-heure pour rassembler ses affaires et débarquer avant qu'il ne reparte et poursuive sa route. Jameson s'arrête néanmoins pour admirer la vision du lac Huron et de l'île. En dépit de la réitération du poncif de l'incommunicabilité de l'expérience, Jameson se livre alors à une « description picturale⁴⁰ », qui découpe le paysage en plusieurs plans, et le terme *picturesque*, employé à deux reprises, rappelle l'engagement initial de dépeindre une image avec des mots. C'est ce que fait Jameson, comme le montrent la personnification de l'île, avec les termes *robed* et *crowned*, qui suggèrent une figure royale, et son recours au stéréotype verbal (*dusky* et *picturesque*) pour caractériser les Premières Nations qu'elle aperçoit⁴¹. Mais encore une fois, partant de poncifs et de stéréotypes, Jameson met ses talents de peintre du paysage au service de son identité, mettant en scène son arrivée en terre indienne et les potentialités identitaires de cette aventure :

Je m'habillai en toute hâte et courus sur le pont, où une scène surgit immédiatement devant mes yeux enchantés, telle que je n'en avais jamais imaginé, telle que je souhaiterais pouvoir vous la présenter en mots; mais je désespère d'y arriver, puisque les mots ne sont faits de lumière, de teintes

40 Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 90.

41 Wendy Roy, « "Here is the Picture as Well as I Can Paint it" », art. cit., p. 105.

chatoyantes, et de souffles de musique. Cependant, voici le tableau tel que je puis le peindre. Nous reposons dans une baie minuscule, en forme de croissant, dont les deux cornes ou extrémités étaient formées par de longs et étroits promontoires surplombant le lac. À l'est, le ciel tout entier rougeoyait d'une profonde lueur ambrée, mouchetée de tons plus doux de rose – la même splendeur intense se reflétait dans le lac ; et à l'extrémité de la pointe, entre la gloire du dessus et la gloire du dessous, se tenait la petite église missionnaire, sa flèche et son clocher élégants se découpant sur le ciel. À l'opposé des cieux était suspendue la lune, pâlisant de plus en plus, et disparaissant, semblait-il, devant la splendeur du jour naissant. Directement devant s'élevaient les éminences abruptes et pittoresques de l'île, parées du feuillage le plus foisonnant, et couronnées par les lignes de la petite forteresse, blanche comme neige, étincelante dans la lumière du matin. Au pied de ces falaises, tout le long de la rive, immédiatement au bord du lac qui, transparent et étale, réfléchissait toute forme comme un miroir, un campement de wigwams s'étendait à perte de vue de chaque côté. Alors même que je regardais la scène, ses habitants commençaient à s'affairer, et nous vîmes des silhouettes sombres émerger de leurs dortoirs pittoresques, et nous contempler les bras croisés, ou s'occuper de leurs canoës, dont des centaines reposaient le long de la plage.

Il n'y avait pas un souffle d'air ; et, pendant que les cieux et la terre rayonnaient de lumière, de couleurs et de vie, et de quiétude élyséenne, une sérénité délicieuse et douce enveloppait et imprégnait l'ensemble. Ô, quelle beauté éphémère ! Ô, quelles étrangeté et splendeur merveilleuses ! Je ne peux vous dire combien de temps je me tins ainsi, perdue, complètement perdue, et effrayée de cligner des yeux, de peur que le charme ne fût rompu, et que tout ne s'évanouît comme une fantaisie tissée d'air, comme un rêve sorti d'un monde magique, lorsque le bon évêque du Michigan vint me voir, et souriant avec bienveillance me sortit de ma transe extatique ; et me rappelant qu'il ne me restait que deux minutes, attrapa certains de mes bagages lui-même, et me pressa vers la petite jetée de bois juste à temps⁴².

42 « I dressed in all haste and ran up to the deck, and there a scene burst at once on my enchanted gaze, such I never had imagined, such as I wish I could place before you in words,—but I despair, unless words were of light,

L'image fait irruption. Ce n'est pas la voyageuse qui embrasse le paysage, mais le paysage qui surgit et s'impose à elle. Jameson se livre en fait à une *ekphrasis*, au travers de laquelle elle évolue « au cœur du monde de la représentation et non plus dans un système de plans orthonormés où le plan de la représentation entre encore en intersection avec le plan de la réalité. Il ne s'agit plus du rapport signifiant/signifié, mais signifiant/signifiant/signifié⁴³ ». En effet, la phrase « here is the picture as well as I can paint it » inscrit sans conteste ce passage dans la tradition de l'*ut pictura poesis*. Pour décrire la réalité, Jameson fait appel à un signifiant intermédiaire, celui de l'image.

292

and lustrous hues, and breathing music. However, here is the picture as well as I can paint it. We were lying in a tiny bay, crescent-shaped, of which the two horns or extremities were formed by long narrow promontories projecting onto the lake. On the east, the whole sky was flushed with a deep amber glow, fleckered with softest shades of rose-colour—the same intense splendour being reflected in the lake; and upon the extremity of the point, between the glory above and the glory below, stood the little Missionary church, its light spire and belfry defined against the sky. On the opposite side of the heavens hung the moon, waxing paler and paler, and melting away, as it seemed, before the splendour of the rising day. Immediately in front rose the abrupt and picturesque heights of the island, robed in richest foliage, and crowned by the lines of the little fortress, snow-white, and gleaming in the morning light. At the base of these cliffs, all along the shore, immediately on the edge of the lake, which, transparent and unruffled, reflected every form as in a mirror, an encampment of Indian wigwams extended as far as my eye could reach on either side. Even while I looked, the inmates were beginning to bestir themselves, and dusky figures were seen emerging into sight from their picturesque dormitories, and stood gazing on us with folded arms, or were busied about their canoes, of which some hundreds lay along the beach. There was not a breath of air; and while heaven and earth were glowing with light, and colour, and life, and elysian stillness—a delicious balmy serenity, wrapt and interfused the whole. O how passing lovely it was! how wondrously beautiful and strange! I cannot tell you how long I may have stood, lost—absolutely lost, and fearing even to wink my eyes, lest the spell should dissolve, and all should vanish away like some air-wrought phantasy, some dream out of fairy land,—when the good Bishop of Michigan came up to me, and with a smiling benevolence waked me out of my ecstatic trance; and reminding me that I had but two minutes left, seized upon some of my packages himself, and hurried me on to the little wooden pier just in time » (WSSR, p. 398-400).

43 Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 85.

15. *Island of Mackinaw*

La précipitation véhiculée par la narration tranche avec la pause narrative que constitue la description ; le fait que cette scène soit narrée au prétérit suggère par ailleurs une écriture rétrospective. Jameson s'évertue à transmettre le choc de la première impression, mais cette description peut-elle être autre chose qu'une reconstruction *a posteriori* ? Cette *ekphrasis*, « description riche et détaillée d'un objet d'art (peinture ou sculpture), semblant ainsi lui donner vie⁴⁴ », semble porter sur *Island of Mackinaw*. Ce dessin non daté correspond à la description élaborée dans le texte et semble avoir été réalisé du même point de vue. On y retrouve les différents plans découpés dans le texte, à l'exception de la barque au premier plan, qui n'est pas mentionnée mais qui permet de créer une illusion de profondeur. Cette *ekphrasis* permet à Jameson de faire montre de son double talent d'artiste et d'autrice, et de signaler par le biais de ce procédé littéraire classique un moment très important du récit et de son voyage.

La posture du voyageur européen « monarque de tout ce que son regard embrasse » (« monarch-of-all-I-survey⁴⁵ ») semble inopérante ici, non par

44 *Ibid.*, p. 72. Voir également Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 7.

45 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London/New York, Routledge, 1992, p. 201.

la résistance du paysage canadien, mais par son dépassement. L'esthétisation du paysage ne mène pas à sa domination par Jameson. Au contraire, c'est elle qui en ressort métamorphosée. Les astres, avec la disparition de la lune et le lever du soleil, symbolisent le début d'un nouveau cycle, et charrient l'idée d'une renaissance, particulièrement prégnante dans tout le récit. La métaphore filée du lac comme miroir rappelle, en outre, la description du lac Traunsee, en Autriche, que Jameson opposait à son expérience à Détroit⁴⁶. Arrivée en terre indienne, Jameson parvient à établir une relation au paysage canadien similaire à celle éprouvée en Autriche, où il ne s'agit plus d'un sentiment d'étrangeté, mais d'une union harmonieuse, dont elle ressort transformée. En plus de l'image du miroir, la description de Mackinac rappelle celle du lac autrichien par l'effet produit sur l'observatrice. À la perte de repères de Jameson à Traunsee répond celle de repères temporels au Canada, où elle n'a plus conscience du temps et se dit dans « un rêve », « une fantaisie », « une transe », qui marque sa communication avec l'au-delà. La référence au rêve suggère que Jameson dépasse l'image qu'elle a sous les yeux et entre dans un domaine inconnu et encore inimaginé. Si l'autrice prétend être incapable d'indiquer combien de temps elle a passé ainsi, à observer Mackinac, l'analyse du texte permet de répondre très exactement : vingt-huit minutes ! Jameson précise d'abord qu'elle n'a qu'une demi-heure pour débarquer puis, à la fin de sa description, qu'il lui reste seulement deux minutes. La reproduction verbale de l'image n'ouvre pas un espace mimétique, mais un espace de l'imagination, qui dépasse celui de Mackinac.

La portée de cette description est d'ailleurs annoncée par sa position au début d'une nouvelle section du récit, où elle est précédée d'un blanc sur la page, qui lui sert de cadre⁴⁷. Elle marque un jalon dans l'évolution de Jameson, qui se trouve à un moment clé de son voyage, puisque ce débarquement signale son entrée physique en territoire indien et le début de la partie la plus dépaysante et enrichissante de son vagabondage, avec l'éclosion d'une nouvelle identité. Le paysage se fait autoportrait. L'image ne fixe pas, bien au contraire, elle invite l'identité à être réimaginée, comme l'expérience aux chutes du Niagara le préfigurait déjà.

46 WSSR, p. 381.

47 Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 99.

VOIR LES CHUTES DU NIAGARA ET MOURIR

Paysage emblématique du sublime⁴⁸, les chutes du Niagara firent l'objet de deux visites de la part de Jameson durant son séjour au Canada, l'une en hiver, l'autre au printemps. Dans *Winter Studies and Summer Rambles*, elles sont ainsi abordées à deux reprises, différemment. Si la narration de la première visite met l'accent sur la déception de Jameson et un sentiment de perte et d'impuissance, la seconde donne lieu à une réévaluation des chutes et à une nouvelle interprétation de l'environnement et de la voyageuse, cette fois en situation de puissance et en communion avec le cadre naturel.

Il ne semble plus possible à la fin de la première moitié du XIX^e siècle de voir pour la première fois les chutes du Niagara. Nathaniel Hawthorne, lors de sa visite en 1835, s'exclama « Si seulement j'avais pu ne jamais entendre parler des chutes du Niagara avant de les contempler⁴⁹ ! », tandis que Margaret Fuller, lorsqu'elle visita la région des Grands Lacs en 1843, se lamenta : « Heureux étaient les premiers qui découvrirent les chutes, qui pouvaient apercevoir par hasard cette vue et dont les sentiments étaient alors entièrement les leurs⁵⁰. » Un certain nombre de voyageurs et voyageuses, notamment Elizabeth Simcoe (1792), Frances Trollope (1830) et Harriet Martineau (1834, 1836), ont précédé Jameson et l'ont amenée à anticiper cette vision⁵¹. Comme la plupart d'entre eux,

- 48 Kevin Hutchings, « Romantic Niagara: Environmental Aesthetics, Indigenous Culture, and Transatlantic Tourism, 1794-1850 », dans Kevin Hutchings et Julia M. Wright (dir.), *Transatlantic Literary Exchanges, 1790-1870: Gender, Race, and Nation*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 153-168, ici p. 154-155.
- 49 Nathaniel Hawthorne, « My Visit to Niagara » [1835], dans *Tales and Sketches*, New York, Literary Classics of the United States (Library of America), 1982, p. 244-250, ici p. 246.
- 50 Margaret Fuller, *Summer on the Lakes, in 1843* [1844], Nieukwoop, B. De Graaf, 1972, p. 13.
- 51 Frances Trollope, *Domestic Manners of the Americans* (1832); Nathaniel Hawthorne, « My Visit to Niagara » (1835). Harriet Martineau effectua deux séjours aux chutes du Niagara, l'un d'une semaine en octobre 1834 et l'autre de trois jours en juin 1836, qui donnèrent lieu à deux publications : *Society in America* (1837) et *Retrospect of Western Travel* (1838). Pour un panorama des descriptions des chutes par les voyageurs ayant précédé et suivi Jameson, voir : VFL, p. 109-110; Christopher Mulvey, « The Falls of Niagara: A Dangerous Subject », dans *Anglo-American Landscapes. A*

Jameson se trouve face aux chutes du Niagara partagée entre déception et exultation⁵². Sa découverte des chutes est marquée par la mise en scène de sa déconvenue dans un passage célèbre où elle regrette de les avoir vues et souhaiterait qu'elles « soient encore une chose non contemplée, une chose à imaginer, espérer et anticiper, une chose pour laquelle vivre⁵³ ». C'est la perte des chutes rêvées et imaginées que Jameson met en avant, à tel point qu'elle souhaiterait si cela était possible oublier cette vision. Elle reconnaît implicitement l'influence des récits de ses prédécesseurs lorsqu'elle refuse de les mettre en doute et s'attribue la responsabilité de sa déception : « Ce doit être ma propre faute. [...] Oh je pourrais me gifler ! et il n'y a plus rien à faire à présent ! le premier instant, la première impression est passée – est *perdue* ; même si je devais vivre un millier d'années, aussi longtemps que le Niagara se déversera, je ne pourrai plus jamais le voir pour la première fois. Quelque chose a disparu qui ne peut être retrouvé⁵⁴. » La perte de l'image fantasmée prédomine et mène à l'aliénation, puisque Jameson ne se reconnaît plus⁵⁵. N'étant pas, selon elle, à la hauteur de l'environnement, elle en ressort certes transformée, mais par perte plutôt que par gain : « Qu'arrive-t-il à mon âme et à mes sens ? Je ne suis plus Anna. Je suis métamorphosée. Je suis transfigurée. Je suis une tête d'âne, une motte de terre, une cuillère de bois, une herbe grasse poussant sur les

Study of Nineteenth-Century Anglo-American Travel Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 187-208.

- 52 Linda L. Revie, *The Niagara Companion: Explorers, Artists, and Writers at the Falls, from Discovery through the Twentieth Century*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2003, p. 86.
- 53 « I wish they were still a thing unbeheld—a thing to be imagined, hoped, and anticipated—something to live for » (WSSR, p. 53).
- 54 « It must be my own fault. [...] O I could beat myself! and now there is no help!—the first moment, the first impression is over—is *lost*; though I should live a thousand years, long as Niagara itself shall roll, I can never see it again for the first time. Something is gone that cannot be restored » (*ibid.*, p. 53-54).
- 55 À l'inverse de Frances Trollope, qui raconte qu'elle ne put s'empêcher de pleurer à l'entrée de *Behind the Sheet*, ou d'Anna Jameson, qui se montre ici complètement prostrée, Harriet Martineau refusa de se montrer soumise aux effets écrasants du sublime (Linda L. Revie, « On Being "Anti-Sublimed": Early Tales of Fear and Glory at Niagara Falls », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n° 39-40, « Culture – Natures in Canada / Culture — natures au Canada », 2009, p. 109-127, ici p. 120).

rives du Léthé, une souche, une pierre, une pétrification, car n'ai-je pas vu les chutes du Niagara, la merveille des merveilles et ressenti... les mots manquent pour exprimer quelle déception⁵⁶ ! » Non seulement le poncif de la déception aux chutes est le fruit d'une riche tradition littéraire⁵⁷, à tel point que Jameson s'adonne en fait à une relecture et une réécriture plutôt qu'au choc de la découverte, mais Jameson l'exprime ici par l'intermédiaire du texte shakespearien, puisque l'expression *I am translated* et la référence à la tête d'âne reprennent l'acte III, scène 1, du *Songe d'une nuit d'été*, dans lequel la métamorphose de Bottom suscite chez ses compagnons les commentaires « thou art changed » et « thou art translated », et que les éléments de l'énumération rappellent par ailleurs *Hamlet* (I, V, 32) ou *Othello* (IV, I, 180). La réécriture n'est pas dénuée d'humour, et la posture quelque peu parodique que Jameson adopte suggère qu'elle parvient à prendre un peu de distance avec l'expérience qu'elle vit⁵⁸.

Transformée d'un être sensible en un être inanimé, Jameson présente néanmoins l'expérience négativement, comme le souligne l'énumération qui égrène des éléments dénués d'intelligence et de sensibilité. C'est sa propre réification, et partant son immobilisation, soulignée par le champ lexical de la pierre, que Jameson dit. En outre, l'expression « une herbe grasse poussant sur les rives du Léthé » implique à la fois l'oubli, par la référence au Léthé, dont la plante qu'elle est devenue se nourrit, et par

56 « What has come over my soul and senses?—I am no longer Anna—I am metamorphosed—I am translated—I am an ass's head, a clod, a wooden spoon, a fat weed growing on Lethe's bank, a stock, a stone, a petrification,—for have I not seen Niagara, the wonder of wonders; and felt—no words can tell *what* disappointment! » (WSSR, p. 54-55). La fameuse citation « I am translated » est supprimée de l'édition de 1852. On la retrouve dans les suivantes. En raison de cette formulation, de nombreuses lectures critiques du passage articulent la métaphore de la traduction avec la pratique littérale à laquelle Jameson s'adonne durant la première partie de son séjour (voir chapitre II).

57 Une partie de la littérature antérieure a construit une représentation extatique des chutes, et donc des attentes auxquelles il semble impossible de répondre. Une autre partie de la littérature a, quant à elle, incorporé le motif de la déception à l'expérience des chutes du Niagara (Shirley Foster, *Across New Worlds: Nineteenth-Century Women Travellers and their Writings*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 98).

58 Linda Revie, *The Niagara Companion*, op. cit., p. 87.

cette même référence au fleuve des Enfers, la mort. La mort symbolique aux chutes du Niagara est d'ailleurs elle aussi un topos de la littérature, les chutes offrant une scène parfaite sur laquelle interpréter le face-à-face avec la mort, en raison des dangers inhérents à cette nature sublime⁵⁹.

Ce passage, marqué par un style hyperbolique, relève d'une théâtralisation qui a pour effet de mettre en scène le sujet : dans son autoflagellation, Jameson détourne l'attention des chutes vers elle-même. La proclamation de la perte d'identité, « je ne suis plus Anna. Je suis métamorphosée. Je suis transfigurée » s'interprète néanmoins, non pas comme un dénouement, mais comme un commencement. Dans son étude des récits de voyage écrits par des femmes, Bénédicte Monicat note l'impossibilité pour les voyageuses de continuer à se définir selon les normes sociétales qui concernent le féminin dans le voyage, mais aussi, en tant que « sujet soumis, passif et insignifiant (objet plus que sujet) », l'impossibilité de reproduire l'expérience masculine du voyage, ce qui donne lieu à « l'émergence d'un sujet féminin nouveau », visible lors de ces moments où les voyageuses « semblent ne plus être sûres de l'identité qu'elles sont censées assumer⁶⁰ ». L'expérience des chutes s'affirme comme un moment charnière du voyage et du récit de Jameson, en tant que lieu de la métamorphose, de l'évolution d'une situation de passivité à un état actif, qui dépend de la prise de conscience de l'inadéquation à l'identité masculine, ainsi qu'à l'identité féminine domestique. La perte à laquelle Jameson est confrontée n'est pas celle de son identité, mais celle de l'identité féminine stéréotypée. Son expérience de l'étranger, ici des chutes du Niagara, permet à Jameson de réaliser que son identité-*idem* n'est pas toute son identité⁶¹. Elle va alors pouvoir se mettre en quête de son ipséité, à travers la mise en récit de son identité. L'identité de la voyageuse n'est pas à « retrouver », mais à réécrire. Cet événement et la mort symbolique qui l'accompagne préfigurent l'émergence d'un nouveau sujet, et non le retour au sujet perdu.

59 McGreevy, Patrick, « Reading the Texts of Niagara Falls: The Metaphor of Death », dans Trevor J. Barnes et James S. Duncan (dir.), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape* [1992], London/New York, Routledge, 2001, p. 50-72.

60 Bénédicte Monicat, *Itinéraires de l'écriture au féminin. Voyageuses du 19^e siècle*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996, p. 126.

61 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Dans une lettre à sa famille, Jameson exprime la même déception que dans son récit : « Je dois avouer que le premier coup d'œil me déçut, car on les voit d'abord depuis le sommet d'une colline élevée, et ce point de vue les rapetisse et leur fait perdre une partie de leur hauteur ; mais, après les avoir regardées pendant quelques heures et depuis différents points de vue, mon esprit commença à s'ouvrir à leur immensité et à leur caractère sublime⁶². » Jameson attribue sa déception à une mauvaise perspective, qu'elle détaille dans le récit publié :

L'immense hauteur des chutes avait fait une telle impression sur mon imagination que je regardais constamment vers le haut, lorsque nous arrivâmes au sommet d'une colline, mon compagnon arrêta soudain les chevaux et s'exclama « Les chutes ! »

Je n'eus pas, l'espace d'un instant, conscience de leur présence ; nous étions encore à une certaine distance, et les regardions *d'en haut* ; et je vis d'un coup d'œil une vaste plaine ; le soleil ayant retiré ses rayons un instant, il n'y avait ni lumière, ni ombre, ni couleur. Au milieu étaient visibles les deux grandes cataractes, mais seulement comme une caractéristique parmi d'autres de ce large paysage. Le son n'était en aucun cas assourdissant, et les nuages de gouttelettes, que Fanny Butler appela si joliment l'« encens éternel des eaux », condensés par le froid extrême avant de s'élever, retombaient à la base des cataractes en plis floconneux, dissimulant tout juste cette furieuse étreinte des eaux du dessus et des eaux du dessous. Toutes les associations que j'avais en imagination liées à la scène, sa terreur effroyable, sa beauté subjuguant l'âme, sa puissance et sa hauteur, et sa rapidité et son immensité, toutes furent diminuées en réalité, ou complètement perdues⁶³.

62 LF, p. 147.

63 « My imagination had been so impressed by the vast height of the Falls, that I was constantly looking in an upward direction, when we came to the brow of a hill, my companion suddenly checked the horses, and exclaimed, "The Falls!"

I was not, for an instant, aware of their presence; we were yet at a distance, looking *down* upon them; and I saw at one glance a flat extensive plain; the sun having withdrawn its beams for a moment, there was neither light, nor shade, nor colour. In the midst were seen the two great cataracts, but merely as a feature in the wide landscape. The sound was by no means overpowering, and the clouds of spray, which Fanny Butler called so beautifully the "everlasting

La rencontre manquée avec les chutes du Niagara s'explique de façon pragmatique par une perspective inadéquate, que Jameson souligne à deux reprises ; par un cadre, également fautif, qui ne focalise pas suffisamment les chutes, et par une absence généralisée de lumière, ombre, ou couleur dignes d'un tableau, comme l'indique la terminologie artistique employée. L'emploi de la voix passive, soulignée par la postposition du sujet, dans « in the midst were seen the two great cataracts » indique que Jameson se désengage du processus de vision. Ce paysage ne correspondant pas à un tableau, elle refuse d'être l'agent de sa vision. Ainsi, au « refus obstiné du paysage d'être composé, façonné en art⁶⁴ » répond le refus de la voyageuse de se lier à lui et de le voir. La phrase de conclusion met en exergue tous les critères du sublime qui ne sont pas réunis ici, auxquels les chutes imaginées de Jameson répondaient. La correspondance avec sa famille relevant d'un contrat d'écriture différent, sa déception pourrait ne pas être tout à fait affectée, mais la mention du temps d'observation et de l'importance du point de vue est en fait conforme elle aussi à une pratique littéraire convenue aux chutes du Niagara.

Le sublime émane de son pouvoir à terrifier⁶⁵, que les voyageurs peuvent accentuer devant les chutes en prenant des risques. Ce n'est que lorsque Jameson se chausse de crampons et qu'elle observe les chutes depuis Table Rock qu'elle parvient à les apprécier : « Comme nous approchions Table Rock, la scène tout entière s'empreignit d'une magnificence sauvage et merveilleuse ; les eaux vert foncé s'abîmaient dans le vide, précipitant avec elles par-dessus le bord du précipice d'énormes blocs de glace charriés du lac Érié⁶⁶. » Les chutes sont plus intéressantes en présence du danger, accentué

incense of the waters”, now condensed ere they rose by the excessive cold, fell round the base of the cataracts in fleecy folds, just concealing that furious embrace of the waters above and the waters below. All the associations which in imagination I had gathered round the scene, its appalling terrors, its soul-subduing beauty, power and height, and velocity and immensity, were all diminished in effect, or wholly lost » (WSSR, p. 55).

64 Lorraine York, « “Sublime Desolation” », art. cit., p. 54. Voir également Thomas M. F. Gerry, « “I Am Translated” : Anna Jameson’s Sketches and *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », *Journal of Canadian Studies*, vol. 25, n° 4, hiver 1990-1991, p. 34-49, ici p. 40.

65 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, op. cit., p. 39.

66 « As we approached the Table Rock, the whole scene assumed a wild and wonderful magnificence; down came the dark-green waters, hurrying with

par la vélocité des eaux, la taille imposante des blocs de glace, et la mention de la limite, qui de physique devient vitale, son franchissement signifiant la mort :

C'était très effrayant, et pourtant je ne pouvais m'arracher à ce spectacle, et restai sur Table Rock, au plus près même du bord, jusqu'à ce qu'une sorte de fascination rêveuse s'emparât de moi ; le fracas continu et la puissance et le mouvement des eaux qui s'abîmaient tenaient tout mon esprit vital en leur pouvoir comme par magie. Puis, comme je me tournais enfin, le soleil couchant perça, et un iris dont une extrémité reposait sur un tas de neige apparut sous les chutes américaines ; et immobile il se tenait ainsi au milieu de terreurs impétueuses, ses teintes belles, mais plutôt pâles contrastant avec les objets sans vie ni couleur qui l'entouraient ; cela me rappela le faible sourire éthéré d'un martyr mourant⁶⁷.

La rectification de Jameson quant à son appréciation des chutes du Niagara survient lorsqu'elle change de point de vue. Ce changement de perspective donne lieu à une nouvelle vision, une révision du tableau initial et d'elle-même. C'est au cœur du danger qu'elle peut se décrire en femme intrépide. Captivée par cette expérience, Jameson semble suspendue dans le temps et transformée par cette vision, comme plus tard à Mackinac.

Outre la tension entre mort et renaissance, déjà analysée à plusieurs reprises dans le récit, la figure du martyr, qui renvoie étymologiquement au rôle de témoin, souligne celui tenu ici par Jameson, qui témoigne de son expérience fantastique aux chutes et répand ensuite la bonne parole avec son récit. Cette fleur renvoie analogiquement à Jameson, qui se trouve elle aussi « au milieu de terreurs impétueuses », vulnérable et belle comme elle. La mention du martyr charrie un sous-texte religieux

them over the edge of the precipice enormous blocks of ice brought down from Lake Erie » (WSSR, p. 57).

67 « It was very fearful, and yet I could not tear myself away, but remained on the Table Rock, even on the very edge of it, till a kind of dreamy fascination came over me; the continuous thunder, and might and movement of the lapsing waters, held all my vital spirits bound up as by a spell. Then, as at last I turned away, descending sun broke out, and an Iris appeared below the American Fall, one extremity resting on a snow mound; and motionless there it hung in the midst of restless terrors, its beautiful but rather pale hues contrasting with the death-like colourless objects around; it reminded me of the faint ethereal smile of a dying martyr » (*ibid.*, p. 58).

qui suggère que Jameson fait là l'expérience du divin⁶⁸. Des éléments similaires à la « fascination rêveuse » qui s'empare de Jameson se trouvent dans la narration de la seconde visite aux chutes du Niagara, lors d'une observation nocturne durant laquelle elles sont

magnifiquement mystérieuses, pour moitié lumière argentée, et pour moitié ombre obscure, mêlées aux plis floconneux des gouttelettes, sur lesquels flottait un doux rayon somnolent ; et au milieu de ces terribles vélocité de mouvement et éternité de son, il y avait un repos profond, très profond, comme dans un rêve. Cela me frappa sur le moment comme quelque chose de surnaturel⁶⁹.

302

La référence au rêve, puis au surnaturel, indique la transformation de la voyageuse qui s'extrait de la réalité. L'image laisse ainsi place à l'imagination, laissant son empreinte sur la voyageuse qui l'a conçue. Cette image, telle une porte vers l'imaginaire, diffusée par le biais de l'impression, ouvrira de nouveaux horizons aux lectrices de Jameson. En effet, sa transformation identitaire au contact du paysage canadien, par sa traduction en image, devient alors communicable et reproductible.

REVOIR LES CHUTES DU NIAGARA : L'ALLIANCE DU BEAU ET DU SUBLIME

La seconde visite de Jameson aux chutes du Niagara se déroule très différemment. À peine arrivée, elle se précipite à Table Rock pour admirer les chutes, qui reçoivent une appréciation positive. Cette fois-ci,

68 « Niagara Falls est au milieu du XIX^e siècle un lieu de pèlerinage, et le vecteur populaire d'une transposition paysagère de la mystique du passage vers l'au-delà, c'est-à-dire d'un motif sotériologique » (François Brunet, « Traduire le paysage absolu. À propos des cartes postales de Niagara », *Revue française d'études américaines*, n° 80, « Traduire l'Amérique », mars 1999, p. 33-55, ici p. 36) ; Patrick McGreevy, « Niagara as Jerusalem », *Landscape*, vol. 28, n° 2, 1985, p. 26-32.

69 « by the light of the full moon, beneath which the Falls looked magnificently mysterious, part glancing silver light, and part dark shadow, mingled with fleecy folds of spray, over which floated a soft, sleepy gleam; and in the midst of this tremendous velocity of motion and eternity of sound, there was deep, deep repose, as in a dream. It impressed me for the time like something supernatural » (WSSR, p. 215-216).

les couleurs et la lumière permettent de voir les chutes en peinture. De fait, Jameson dépeint un clair-obscur, puisque le tableau se divise en deux parties, l'une d'une lumière éclatante, l'autre plongée dans l'obscurité :

De fines gouttelettes s'élevaient, avant de retomber en averses drues, et, derrière ces rouleaux de vapeur, les dernières lueurs de la lumière vespérale brillaient d'un éclat flamboyant, parmi les nuages ambre et écarlates ; de l'autre côté, la nuit tombait rapidement, et tout était noir, d'une obscurité impénétrable, et d'une « infinie contiguïté de pénombre⁷⁰ ». C'était très, très beau, et étrangement terrible aussi ! Car il était tard à présent, et, alors que je me tenais là, perdue dans un millier de rêveries, il n'y avait aucun être humain à proximité, aucune lumière exceptée celle qui se reflétait dans l'écume bondissante et tourbillonnante ; et en dépit du fracas grave et continu de la cataracte, le calme était tel que j'entendais mon cœur battre – ou confondis-je ouïe et sensation ? –, alors je me mis à errer vers chez moi, ou, devrais-je dire, vers la maison où je logeais, sur les chemins obscurs et feuillus – trempée par les gouttelettes, et plutôt exténuée⁷¹.

Même si elle n'utilise pas le terme ici, cette description s'inscrit dans la veine du sublime, comme le suggère l'emploi de l'adjectif *awful* associé à une appréciation positive (« beautiful », qui pourrait aussi renvoyer à la catégorie esthétique du beau). La citation de William Cowper montre que

70 Cette citation est extraite d'un poème de William Cowper, *The Task*, livre II, « The Timepiece », l. 1. « Oh for a lodge in some vast wilderness, / Some boundless contiguity of shade, / Where rumour of oppression and deceit, / Of unsuccessful war, / Might never reach me more. »

71 « The spray rose, densely falling again in thick showers, and behind those rolling volumes of vapour the last gleams of the evening light shone in lurid brightness, amid amber and crimson clouds; on the other side, night was rapidly coming on, and all was black, impenetrable gloom, and 'boundless contiguity of shade'. It was very, very beautiful, and strangely awful too! For now it was late, and as I stood there, lost in a thousand reveries, there was no human being near, no light but that reflected from the leaping, whirling foam; and in spite of the deep-voiced continuous thunder of the cataract, there was such a stillness that I could hear my own heart's pulse throb—or did I mistake feeling for hearing?—so I strayed homewards, or housewards I should say, through the leafy, gloomy, pathways—wet with the spray, and fairly tired out » (WSSR, p. 214-215).

la perception de Jameson n'est pas seulement influencée par une tradition picturale, mais également par une tradition littéraire, comme la référence à Fanny Butler plus haut le suggérait aussi. La voyageuse est troublée par les chutes, comme l'indiquent les interruptions dans sa narration (marquées par les tirets), et assaillie par le doute quant à la nature de son expérience : entend-elle ou bien ressent-elle ? Pour Thomas Gerry, c'est le premier signe de la transformation de Jameson et de l'affirmation de sa puissance féminine⁷².

304

Jameson s'empare de cette seconde visite pour une fois de plus passer du lieu commun et de la description conventionnelle à une discussion de la place des femmes et de la force du féminin. Ainsi, dans une critique convenue de l'intervention de l'homme dans ce cadre naturel⁷³, décrivant la rive américaine des chutes, « défigurée » par des moulins et des bâtiments, elle s'attarde sur une tour érigée non loin :

J'espère sincèrement que la majesté violée de la nature prendra les choses en main et qu'elle l'engloutira ou la précipitera au fond de l'abîme un de ces jours, même si un baril de poudre serait un moyen plus rapide, sinon plus sûr. Ne pouvez-vous pas nous envoyer quelque Guy Faux, prêt à devenir une victime héroïque pour la grande cause de la nature insultée, et de l'art, qui n'est pas moins insulté ? Mais pour ne pas vous lasser avec des descriptions de précipices, de grottes, de rochers, de bois et de rapides, que je peux acheter toutes faites ici pour six sous, je vous dirai seulement que notre groupe était très agréable⁷⁴.

La remontrance, aux allures de projet terroriste, s'exprime en réaction au viol de la nature personnifiée. La polysémie de *violated* suggère un sous-texte sexuel dans lequel la nature, violée par l'homme, comme l'indique la forme

72 Thomas Gerry, « "I Am Translated" », art. cit., p. 41.

73 Christopher Mulvey, *Anglo-American Landscapes*, op. cit., p. 188.

74 « I do hope the violated majesty of nature will take the matter in hand and overwhelm or cast it down the precipice one of these fine days, though indeed a barrel of gunpowder were a shorter if not a surer method. Can you not send us out some Guy Faux, heroically ready to be victimised in the great cause of insulted nature, and no less insulted art?—But not to tire you with descriptions of precipices, caves, rocks, woods, and rushing waters, which I can buy here ready made for sixpence, I will only tell you that our party was very pleasant » (WSSR, p. 223).

phallique de la tour incriminée, serait défendue par les femmes. La narratrice fait en effet explicitement appel à la participation de la narrataire, par l'entremise d'une question directe et par son inclusion dans la conspiration. La référence à la Conspiration des poudres, avec la mention de Guy Fawkes, souligne la portée humoristique du passage et dédramatise le propos.

L'énumération prête à l'emploi des caractéristiques géographiques et géologiques des chutes constitue l'équivalent littéraire de la tour qui défigure le paysage sublime : le prosaïsme de cette description dans un sujet habituellement poétique est comparable à l'intrusion de l'architecture commerciale dans la nature. Néanmoins, Jameson use à nouveau d'une prétérition, puisqu'elle décrit un paragraphe plus loin ces fameux « précipices, grottes, rochers, bois, et eaux fuyantes » avec force détails. Elle fait ainsi référence d'une part à l'incommunicabilité de l'expérience des chutes et d'autre part à la masse littéraire déjà constituée autour d'elles. Les considérations écologiques font cependant place à des préoccupations artistiques. L'art apparaît en effet comme la véritable victime de cette tour. Ce lien entre l'art et la nature passe principalement par les catégories du sublime et du beau, comme l'illustre la remarque de Jameson dans une lettre à son père, envoyée avant sa deuxième visite, en avril 1837 : « Ma prochaine lettre sera datée des chutes du Niagara où je vais passer quinze jours, et j'espère alors pouvoir vous envoyer quelque chose d'absolument *sublime* et *beau*⁷⁵. » La volonté exprimée d'*envoyer* quelque chose de sublime et de beau révèle l'anticipation de l'appropriation matérielle des chutes, et la grille de lecture qui préexiste à leur vision.

Cette alliance du beau et du sublime est caractéristique de Jameson. Plus précisément, lors de la seconde visite, le beau éclipse peu à peu le sublime, comme une lettre à Ottilie von Goethe datée du 1^{er} juin 1837 le suggère : « Leur beauté me frappe plus que leur grandeur, et pour les ressentir et les comprendre, il est nécessaire de rester près d'elles quelques jours. Comme pour tous les objets gigantesques, l'esprit doit s'agrandir pour les saisir⁷⁶. » La même idée sous-tend une lettre à son père, datée du 21 juin 1837 : « Lorsque je les vis pour la première fois en hiver, je fus

75 LF, p. 150.

76 OVG, p. 90.

plutôt déçue ; en fait l'esprit ne peut pas les embrasser au premier regard. Cela fait maintenant trois ou quatre jours que je suis ici, et je commence seulement à comprendre toute leur grandeur et toute leur beauté⁷⁷. » De nombreux voyageurs, dans la tradition wordsworthienne, insistent sur la nécessité de passer du temps aux chutes pour pouvoir les apprécier⁷⁸. On peut lire cette affirmation parallèlement à l'appréciation donnée dans le récit lors de la première visite : « Alors que j'observais la scène qui semblait s'agrandir sous l'effet de mon regard⁷⁹... » Dans le récit, et lors de la première visite, l'observatrice influe sur la nature qu'elle modifie en la regardant, la transformant en « scène » ou en paysage. Dans sa correspondance personnelle, cependant, puis lors de la seconde visite, Jameson narre sa propre transformation face aux chutes. Non seulement le sujet observateur devient objet, mais son esprit s'adapte aux chutes, évoluant dans le processus d'observation.

Dans la lettre à son père, Jameson précise avoir été « davantage frappée par les rapides au-dessus des chutes que par les chutes elles-mêmes », ajoutant qu'« aucune description ne leur a jamais rendu justice [qu'] aucune ne le pourra jamais ». Elle s'y essaie néanmoins : « L'océan déchaîné en brisants, se frayant un chemin à travers les îles boisées, le feuillage et l'écume des vagues bondissantes et entremêlées, et la splendeur de la couleur et de la lumière sur l'ensemble en font une des scènes les plus merveilleuses que j'aie jamais contemplées⁸⁰. » Si la réaction de Jameson partage certaines caractéristiques avec celles d'autres voyageurs, son appréciation se distingue par l'accent qu'elle met d'une part sur le beau plutôt que sur le sublime, et d'autre part sur les rapides plutôt que sur les chutes. La même préférence est exprimée dans le récit :

Les bonnes gens, les voyageurs, les descripteurs, les poètes et autres, qui semblent avoir fait la chasse aux mots dans le dictionnaire pour décrire ces cataractes dans le moindre détail, n'en ont jamais dit assez sur les rapides

77 LF, p. 152.

78 Christopher Mulvey, *Anglo-American Landscapes, op. cit.*, p. 203.

79 « As I stood gazing on the scene which seemed to enlarge upon my vision... » (WSSR, p. 56).

80 LF, p. 152.

au-dessus – peut-être est-ce pour cette raison qu'ils m'ont d'autant plus frappée ; mais aucun mot d'aucune langue n'aurait pu me préparer à ce que je ressens à présent face à cette scène merveilleuse⁸¹.

Jameson se détache ainsi des autres voyageurs, dont le grand nombre est matérialisé physiquement sur la page par l'énumération. Le poncif de l'indicible des chutes du Niagara prend la forme d'une chasse aux mots, qu'elle prétend vouée à l'échec dans le cas des rapides. C'est justement parce qu'ils n'ont pas été décrits, parce qu'elle ne les a pas imaginés que Jameson peut les voir et les admirer : « Ils laissèrent dans mon imagination deux impressions qui se rencontrent rarement, celle du sublime et du terrible, et celle de l'élégant et du gracieux – comme un tigre qui joue. Je ne pouvais détourner le regard ; j'étais comme ensorcelée⁸². » Non seulement Jameson se distingue par sa préférence pour les rapides, mais, en outre, elle observe la fusion du beau et du sublime⁸³. Or, selon Burke, le beau et le sublime sont deux catégories irrémédiablement opposées qui ne peuvent coexister : le beau ne peut résister au sublime⁸⁴. Le sublime, associé à la terreur, suscite « stupéfaction », tandis que le beau, reposant sur le plaisir, suscite de l'amour⁸⁵, et ces deux émotions sont présentées comme incompatibles.

Or, plusieurs théoriciens, parmi lesquels Emmanuel Kant dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), considèrent

81 « The good people, travellers, describers, poets and others, who seem to have hunted through the dictionary for words in which to depict these cataracts under every aspect, have never said enough of the rapids above—even for which reason, perhaps, they have struck me the more; not that any words in any language would have prepared me for what I now feel in this wondrous scene » (WSSR, p. 216).

82 « They left in my fancy two impressions which seldom meet together—that of the sublime and terrible, and that of the elegant and graceful—like a tiger at play. I could not withdraw my eyes; it was like a fascination » (*ibid.*).

83 Margaret Fuller, elle aussi, accorde sa préférence aux rapides. Elle attribue cette préférence à leur caractère inédit, expliquant que ses lectures avaient influencé sa perception des chutes. Cependant, Fuller avait lu Jameson attentivement, comme le montrent les nombreuses références, implicites et explicites, à son récit, et elle ne pouvait ignorer la place que Jameson leur avait conférée. (M. Fuller, *Summer on the Lakes, in 1843*, *op. cit.*, p. 12)

84 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, *op. cit.*, p. 157.

85 *Ibid.*, p. 160.

le sublime comme masculin et le beau comme le propre du féminin⁸⁶. Jameson, en affirmant sa préférence pour les rapides et en soulignant qu’ils allient le beau et le sublime, sans que le second ne domine le premier, subvertit le mode de pensée binaire et déconstruit la supériorité attribuée au sublime et aux hommes⁸⁷. En effet, la description des rapides se poursuit en explicitant les projections sexuelles de Jameson :

... ainsi [l’eau] surgit, elle tourbillonne, bouillonne, danse, étincelle, pleine d’impatience espiègle, plutôt que de fureur écrasante, se réjouit comme si elle avait brisé ses chaînes, plutôt qu’elle n’éclate de puissance rageuse : sauvagement, magnifiquement belle ! L’idée du danger immédiat également, la conscience que tout ce qui est pris dans leur courant est inévitablement précipité vers une preste destination, avalé, annihilé, fait bouillir le sang ; l’immensité du tableau, qui s’étend sur au moins un kilomètre et demi de chaque côté, encadré par les forêts sans fin, ajoute au sentiment de grandeur ; tandis que le mouvement vertigineux et infini des eaux impétueuses, qui dansent et bondissent, et se réjouissent et rugissent dans leur joie folle, me donna une sensation de terreur et de ravissement, et enfin me causa une tension des nerfs dans la tête, qui m’obligea à me détourner.

Le grand océan, quand il est ainsi agité par des vents contraires ou qu’il rencontre des rochers, est une chose plus terrible, mais il n’est que cela, terrible : il nous rappelle nos prières ; tandis que, pendant que je regardais ces rapides, beauté et terreur, et puissance et joie se fondaient ensemble, et cela si totalement qu’alors même que je tremblais et admirais, j’aurais pu partir d’un rire sauvage, et rejoindre les tourbillons dansants dans leur joie effroyable et magnifique –

Sautant comme les bacchantes de pierre en pierre,

Jetant haut leur thyrses frénétique et fou !

86 Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Roger Kempf, Paris, Vrin, 1953, p. 38 ; Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, op. cit., p. 54-55. Voir également W. J. Thomas Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, London, The University of Chicago Press, 1986, p. 129.

87 Charity Matthews, « Romantic Aesthetics, Gender and Transatlantic Travel in Anna Jameson’s *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », dans Kevin Hutchings et Julia Wright (dir.), *Transatlantic Literary Exchanges 1790-1870*, op. cit., p. 39-59, ici p. 55.

Jamais ne verrai-je ou ne ressentirai-je cela à nouveau, jamais ! Je ne pensais pas qu'il existât un objet dans la nature, animé ou inanimé, qui pût me bouleverser ainsi *maintenant*⁸⁸ !

Jameson développe ici l'image du tigre qui joue, en décrivant les aspects des rapides qui relèvent du beau. Au lieu de *fury* et *might*, les rapides suggèrent du jeu et de la joie, et leur mouvement physique s'accompagne d'une activité émotionnelle, puisque *boil* pourrait renvoyer au bouillonnement des sentiments de cette eau personnifiée. Cette figure tient du féminin, comme son association avec le beau le suggère, d'autant que la comparaison « as if escaped from bondage » peut se lire comme un appel à la libération des femmes des contraintes imposées par la société. Si la première partie de la description met en avant le beau, le sublime n'est pas en reste, comme l'insistance sur le danger et l'immensité, dans un deuxième temps, le montre. Cependant, c'est une nouvelle image qui émerge, dans laquelle le beau et le sublime sont alliés et où la dualité remplace la binarité.

310

88 « ... so [the water] rushes on, whirling, boiling, dancing, sparkling along, with a playful impatience, rather than overwhelming fury, rejoicing as if escaped from bondage, rather than raging in angry might—wildly, magnificently beautiful! The idea, too, of the immediate danger, the consciousness that anything caught within their verge is inevitably hurried to a swift destination, swallowed up, annihilated, thrills the blood; the immensity of the picture, spreading a mile at least each way, and framed in by the interminable forests, adds to the feeling of grandeur: while the giddy, infinite motion of the headlong waters, dancing and leaping, and revelling and roaring, in their mad glee, gave me a sensation of rapturous terror, and at last caused a tension of the nerves in my head, which obliged me to turn away.

The great ocean, when thus agitated by conflicting winds or opposing rocks, is a more tremendous thing, but it is merely tremendous—it makes us think of our prayers; whereas, while I was looking on these rapids, beauty and terror, and power and joy, were blended, and so thoroughly, that even while I trembled and admired, I could have burst into a wild laugh, and joined the dancing billows in their glorious, fearful mirth—

Leaping like Bacchanals from rock to rock,

Flinging the frantic Thyrsus wild and high!

I shall never see again, or feel again, aught like it—never! I did not think there was an object in nature, animate or inanimate, that could thus upset me *now!* » (WSSR, p. 216-217.)

L'expression *rapturous terror* (traduite par « une sensation de terreur et de ravissement ») suggère que la voyageuse, touchée par cette dualité et à la fois par le beau et le sublime, acquiert par son observation la puissance des rapides. Alors que « je tremblais » relève du sentiment suscité par le sublime, « j'admirais » fait partie de la réaction consacrée au beau, comme le suggère le rythme binaire des éléments de l'énumération. *Rapturous* est l'adjectif que Hawthorne emploie lui aussi⁸⁹, qui « connote certes l'extase mystique ; mais il est presque impossible de ne pas lire aussi dans ce moment de possession privée [...] une extase sexuelle qui semble devoir être spécifiée comme masculine, par contagion de la virilité que met en scène l'iconographie des chutes⁹⁰ ». François Brunet développe cette lecture des chutes comme symbole viril, voyant dans leur verticalité, souvent accentuée dans les représentations picturales, et dans leur écume d'un « blanc verdâtre » « spermatique » « une titanesque et éternelle éjaculation, déversant son flot sur le bateau-mouche *Maid of the Mist*⁹¹ ».

17. *On the Rapids*

89 Nathaniel Hawthorne, « My Visit to Niagara », art. cit., p. 250.

90 François Brunet, « Traduire le paysage absolu », art. cit., p. 39.

91 *Ibid.*, p. 54, note 12.

18. *American Fall*

Dans son dessin *On the Rapids*, entièrement consacré, comme son titre l'indique, aux rapides, Jameson met l'accent sur un mouvement horizontal, et refuse ainsi une verticalité qui peut s'interpréter à la fois comme hiérarchie et comme présence phallique. Par ailleurs, deux personnages sont représentés à côté des rapides, contre seulement un dans *Table Rock* et dans *American Fall*, par exemple. Ils servent à fournir l'échelle de la représentation, mais, là où un seul aurait suffi, Jameson choisit d'en dessiner deux, précisément dans le cas des rapides qu'elle associe à une dualité harmonieuse. Ce duo figure ainsi l'association du beau et du sublime, du masculin et du féminin, à l'inverse de la verticalité hiérarchique qui soumet le beau (la femme) au sublime (l'homme). Shirley Foster a également montré la richesse évocatrice, pour les femmes, de l'eau bouillonnante, symbole de liberté et d'énergie sans bornes, qui réveillait en elles des émotions, parfois sexuelles, jusque-là enfouies⁹². L'identification au paysage s'accompagne de l'émergence d'un nouveau moi⁹³.

92 Shirley Foster, *Across New Worlds*, op. cit., p. 99-100.

93 Vita Fortunati, Rita Monticelli et Maurizio Ascari, introduction à V. Fortunati, R. Monticelli et M. Ascari (dir.), *Travel Writing and the Female Imaginary*, op. cit., p. 5-16, ici p. 12.

Citant (approximativement) Wordsworth⁹⁴, la narratrice se présente gagnée par la folie des rapides et sur le point de se transformer en bacchante, armée d'un thyrses, symbole phallique. Féminisés, les rapides deviennent une variation du *vagina dentata*, fantasme exprimant la peur de l'organe sexuel féminin qui menace, comme les rapides, d'emporter, d'avalier (*swallowed up*), de réduire à néant (*annihilated*) le sexe masculin⁹⁵. Au contact de cette nature canadienne, la voyageuse est indubitablement métamorphosée, cette fois de manière positive : « Jamais ne verrai-je ou ne ressentirai-je cela à nouveau, jamais ! ». Là où la première visite, liée à la déception, mettait en avant l'absence de sensation, la seconde accentue la sensibilité de la narratrice. Jameson est désormais à la fois objet et sujet du changement⁹⁶. Après avoir décrit les rapides, elle revient sur les chutes elles-mêmes et peut alors apprécier leur *beauté*, jusque-là négligée par les voyageurs selon elle : « Les gens qui ont parlé des chutes du Niagara ou écrit sur elles n'ont jamais rendu justice à leur charme, à leur inexprimable, inconcevable beauté. Le sentiment de leur beauté est devenu chez moi un sentiment plus profond que celui de leur sublimité⁹⁷. » Ce passage est suivi d'une hypotypose qui fait apparaître devant les yeux de la lectrice cette vision bouleversante, dont Jameson conclut que « Non, rien ne fut jamais aussi transcendentement beau⁹⁸ ! ».

Cette glorification du beau, qui intervient en parallèle de la transformation de la voyageuse, est réitérée au terme de son voyage. À quinze pages de la fin du récit, Jameson aborde le paysage canadien bien différemment qu'à son arrivée, soulignant ainsi le chemin parcouru. Ce

94 Jameson cite de façon légèrement erronée le poème de William Wordsworth « The Plain of Donnerdale » : « Dance, like a Bacchanal, from rock to rock, / Tossing her frantic thyrsus wide and high ! »

95 Sur le symbolisme sexuel de l'environnement naturel, voir Jay Appleton, *The Experience of Landscape* [1974], Chichester, John Wiley & Sons, 1996, p. 75-76.

96 Thomas Gerry, « "I Am Translated" », art. cit., p. 42.

97 « The people who have spoken or written of these Falls of Niagara, have surely never done justice to their loveliness, their inexpressible, inconceivable beauty. The feeling of their beauty has become with me a deeper feeling than that of their sublimity » (WSSR, p. 225).

98 « No, nothing was ever so transcendently lovely ! » (*ibid*).

n'est plus son inadéquation aux critères européens qu'elle souligne, mais sa beauté et son pouvoir transcendantal. La force de l'effet produit par la vision du paysage canadien se perçoit dans sa prétendue incommunicabilité. Prétendue seulement, car la description à laquelle l'autrice se livre illustre sa maîtrise du langage et son autorité :

J'aimerais pouvoir vous donner ne serait-ce qu'une petite idée de la beauté de cette soirée ; mais alors que j'essaie de mettre en mots ce qui se trouvait sous mes yeux, sa joliesse ineffable me submerge *à nouveau*, tout comme elle le fit alors. Le soleil s'était couché dans cette splendeur sans nuage et ce mélange particulier de lumière rose et ambre qui n'appartient qu'à ces cieux et à l'Italie ; le lac bouillonnait sous le ciel du couchant comme un bain d'or en fusion ; les îles rocheuses qui en ornaient la surface étaient d'un violet intense, à l'exception de leurs contours, qui semblaient ourlés de feu. Elles prenaient, pour l'œil visionnaire, des formes étranges ; certaines ressemblaient à des capricornes, d'autres à des tortues, d'autres à des crocodiles, et d'autres encore à des baleines endormies, et à des poissons ailés ; les feuillages à leur surface ressemblaient à des ailerons dorsaux, et parfois à des touffes de plumes. Puis, alors que les ombres violettes arrivaient depuis le levant, de plus en plus sombres, la jeune lune se montra, jetant une pâle splendeur sur l'eau. Je me rappelle être restée sur la berge, « mes esprits tous enchaînés comme dans un rêve », submergée par un sentiment si intense du *beau* – une telle adoration pour le pouvoir qui l'avait créé. J'eusse suffoqué si...

Mais pourquoi vous dire cela à vous⁹⁹ ?

99 « I wish I could give you the least idea of the beauty of this evening; but while I try to put in words what was before me, the sense of its ineffable loveliness overpowers me *now*, even as it did then. The sun had set in that cloudless splendour, and that peculiar blending of rose and amber light that belongs only to these climes and Italy; the lake lay weltering under the western sky like a bath of molten gold; the rocky islands which studded its surface were of a dense purple, except where their edges seemed fringed with fire. They assumed, to the visionary eye, strange forms; some were like great horned beetles, and some like turtles, and some like crocodiles, and some like sleeping whales, and winged fishes: the foliage upon them resembled dorsal fins, and sometimes tufts of feathers. Then, as the purple shadows came darkening from the east, the young crescent moon showed herself, flinging a paly splendour over the water. I remember standing on

En dépit de cette prétériorité habituelle, Jameson livre une description picturale marquée par son usage de la couleur (*rose, amber, gold, purple, paly*), de la matière (*molten, dense*), et de la lumière (« *rose and amber light* », « *purple shadows* », « *a paly splendour over the water* »). Cette écriture poétique et picturale, qui s'inscrit dans la tradition pittoresque, avec notamment la référence aux cieux italiens, étalon esthétique par excellence, proclame le triomphe ultime du beau, mentionné à plusieurs reprises en différents termes (« *the beauty of this evening* », « *loveliness* », « *splendour* »), qui submerge Jameson : « *overcome by such an intense feeling of the beautiful* ». Le soulignement de *beautiful* attire l'attention sur le fait qu'il s'agit bien du concept, et non d'un emploi affaibli du terme. L'italique signifie surtout qu'il s'agit du beau par opposition au sublime, élément implicitement présent, puisque c'est lui que les verbes *overpower* et *overcome* annoncent habituellement (*overcome* véhiculant une nuance de violence et de domination). Jameson valorise le beau et lui accorde une puissance habituellement réservée au sublime. Le beau permet ici la transcendance (« *such a deep adoration for the power that had created it* »), et dote la narratrice d'un pouvoir visionnaire. Lorsqu'elle écrit « *to the visionary eye* », c'est de son regard qu'elle parle puisqu'elle décrit un paysage peuplé d'animaux invisibles à l'œil commun. Transformée par son vagabondage, la voyageuse peut à présent voir sous le voile des apparences communes et, qui plus est, partager sa vision avec sa lectrice. De la perte des sens aux chutes du Niagara, de l'impuissance révélée par le sublime, Jameson aboutit à la fin de son périple à l'affirmation d'une pleine puissance artistique et éthique, avec la proclamation de l'avènement du beau.

Le caractère rétrospectif de la narration, indiqué par les marqueurs temporels – l'adverbe *now*, le plus-que-parfait (« *had set* ») et l'adverbe *then* (« *as it did then* ») –, met en relief la puissance de cette expérience

the shore, "my spirits as in a dream were all bound up", overcome by such an intense feeling of *the beautiful*—such a deep adoration for the power that had created it,—I must have suffocated if—
But why tell *you* this? » (WSSR, p. 571). Pour la citation de *La Tempête* (« *my spirits as in a dream were all bound up* »), nous utilisons la traduction de François-Victor Hugo (William Shakespeare, *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1865).

qui perdure à travers le temps et l'espace. D'une part, l'émotion de la narratrice est intacte, alors même qu'elle rédige ces lignes *a posteriori*, et, d'autre part, elle la partage avec son lectorat. Jameson n'est pas seulement en communion avec son créateur, mais aussi avec sa lectrice. La question qui interrompt la réminiscence, « But why tell *you* this? », met une fois de plus l'accent sur le dialogisme de son récit et de son expérience. Ce que ce *you* souligné signifie, c'est « vous qui savez déjà tout cela ». Ce *you* renvoie à Ottilie, mais aussi, par le contrat de lecture établi en préface, plus génériquement aux lectrices qui accompagnent la voyageuse et vivent, elles aussi, par procuration les mêmes transformations que la voyageuse. Il est donc inutile, semble dire Jameson, d'explicitier et de poursuivre le propos, puisque sa lectrice sait déjà tout cela. Elle le fait néanmoins, attirant avec cette prétérition l'attention sur le dispositif narratif féminocentrique. Les mots sont tout autant susceptibles, voire plus, que les paysages ou les représentations picturales de susciter les sentiments du beau et du sublime¹⁰⁰. Ainsi, toutes les transformations vécues par Jameson le sont aussi dans une certaine mesure par ses lectrices, pour qui elle décrit et combine ses impressions.

316

100 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, op. cit., p. 163, p. 173-174.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- « Law for Ladies », *The Saturday Review* (24 mai 1856), p. 77-78, cité en introduction à Anna JAMESON, *Shakespeare's Heroines*, éd. Cheri L. Larsen Hoeckley, Peterborough, Broadview Press, 2005, p. 9-37.
- « Loves of the Poets by Mrs. Jameson », *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol. XXVI, 1829.
- « Mrs. Jameson in Canada », *The Monthly Review*, vol. 148, 1839, p. 65-79.
- « Mrs. Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », *The Spectator*, vol. 11, 1838, p. 1166-1168.
- « Mrs. Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles* », *British and Foreign Review or European Quarterly Journal*, vol. 8, n° 15, 1839, p. 134-153.
- « *The Diary of an Ennuyée* », *The Monthly Review*, vol. I, 1826, p. 414-426, cité dans LWE, p. 36.
- Anna Jameson: Letters and Friendships (1812-1860)*, éd. Beatrice Steuart ERSKINE, London, T. Fisher Unwin, 1915.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], London, Routledge and Kegan Paul, 1958.
- COOPER, James Fenimore, *The Last of the Mohicans; A Narrative of 1757* [1826], Oxford, Oxford University Press, 2008.
- ECKERMANN, Johann Peter, *Conversations with Goethe in the Last Years of His Life*, trad. Margaret Fuller, Boston, Hilliard, Gray, and Company, 1839.
- EICHENDORFF, Joseph von, *Poèmes de l'étrange départ*, trad. Philippe Marty, Montpellier, Éditions Grèges, 2013.
- FULLER, Margaret, *Summer on the Lakes, in 1843* [1844], Nieuwkoop, B. de Graaf, 1972.
- , *Woman in the Nineteenth Century*, New York, Greeley & McElrath, 1845.

- GILPIN, William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, London, R. Blamire, 1792.
- GOETHE, Johann Wolfgang von et ARMIN, Bettina von, *Goethe et Bettina. Correspondance inédite de Goethe et de M^{me} Bettina d'Arnim*, trad. Seb Albin, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1843.
- HALE, Sarah, *Woman's Record: Or, Sketches of All Distinguished Women, From "the Beginning" Till A.D. 1850, Arranged in Four Eras, With Selections From Female Writers of Every Age*, New York, Harper & Brothers, 1853.
- HAWTHORNE, Nathaniel, « My Visit to Niagara » [1835], dans *Tales and Sketches*, New York, Literary Classics of the United States (Library of America), 1982, p. 244-250.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], trad. Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 2006.
- JAMESON, Anna, Lettre à Bessie Parkes, 14 juillet 1857, Cambridge, Girton College, Girton College Library, Personal Papers of Bessie Rayner Parkes, GBR/0271/GCPP Parkes.
- JAMESON, Anna, *The Diary of an Ennuyée*, London, Henry Colburn, 1826.
- , *The Loves of the Poets*, London, 1829.
- , *Characteristics of Women. Moral, Poetical and Historical* [1832], New York, Saunders and Otley, 1837.
- , *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* [1838], Toronto, McClelland & Stewart, The New Canadian Library, 2008.
- , *Album of Sketches*, M.S. Coll. 966-64, Special Collections Centre, Toronto Public Library.
- , « "Woman's Mission" and Woman's Position », *Memoirs and Essays: Illustrative of Art, Literature and Social Morals*, New York, Wiley and Putnam, 1846, p. 129-154.
- , *Sisters of Charity, and the Communion of Labour: Two Lectures on the Social Employments of Women*, London, Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1859.
- KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1790], trad. Roger Kempf, Paris, Vrin, 1953.
- KNIGHT, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* [1805], London, T. Payne and J. White, 1806.

- MACPHERSON, Gerardine, *Memoirs of the Life of Anna Jameson*, éd. Margaret Oliphant, London, Longmans, Green and Co., 1878.
- MARRYAT, Frederick, *Diary in America, with Remarks on its Institutions*, New York, Wm. H. Colyer, 1839.
- MARTINEAU, Harriet, *Biographical Sketches, 1852-1875*, London, Macmillan and Co, 1876.
- , *Harriet Martineau's Autobiography* [1877], éd. Maria Weston Chapman, Boston, Houghton, Osgood and Company, 1879.
- MOODIE, Susanna, *Life in the Clearings versus the Bush* [1853], Toronto, McClelland & Stewart, 1989.
- NEEDLER, George Henry (dir.), *Letters of Anna Jameson to Ottilie von Goethe*, London, Oxford University Press, 1939.
- PARKES, Bessie, *Vignettes: Twelve Biographical Sketches*, London, Alexander Strahan, 1866.
- PRICE, Uvedale, *An Essay on the Picturesque* [1794], London, J. Robson, 1796.
- SAINT-ELME, Ida, *La Contemporaine en Égypte, pour faire suite aux Souvenirs d'une femme : sur les principaux personnages de la République, du Consulat, de l'Empire et de la Restauration*, 6 vol., Paris, Ladvocat, 1831.
- SCADDING, Henry, « Mrs. Jameson on Shakespeare and the Collier Emendations », *The Week*, 1892.
- SCHOOLCRAFT, Henry Rowe, *Personal Memoirs of a Residence of Thirty Years with the Indian Tribes on the American Frontiers: with brief Notices of Passing Events, Facts, and Opinions, A.D. 1812 to A.D. 1842*, Philadelphia, Lippincott, Grambo and Co., 1851.
- SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1865-1872.
- SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, trad. François-Victor Hugo, t. IV, *Les Jaloux I*, Paris, Pagnerre, 1859.
- SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, trad. François-Victor Hugo, t. VIII, *Comme il vous plaira*, Paris, Pagnerre, 1872.
- SHAKESPEARE, William, *The Winter's Tale* [1610], London, Methuen, 2010, coll. « The Arden Shakespeare Third Series ».
- The Victoria Regia: A Volume of Original Contributions in Poetry and Prose*, éd. Adelaide A. Procter, London, Emily Faithfull and Co., Victoria Press, 1861.

- TRAILL, Catharine Parr, *The Backwoods of Canada: Selections* [1836], Toronto, McClelland & Stewart, 1966.
- TROLLOPE, Anthony, *Travelling Sketches*, London, Chapman and Hall, 1866.
- VICTORIA (Queen), *Journals*, <http://www.queenvictoriasjournals.org>.
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *Lettres de Scandinavie. Lettres écrites durant un court séjour en Suède, en Norvège et au Danemark* [1796], trad. Nathalie Bernard et Stéphanie Gourdon, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013.
- WOOLF, Virginia, *Orlando* [1928], London, World's Classics, 1992.

SOURCES SECONDAIRES

Anna Jameson

- ANTOR, Heinz, « Anna Brownell Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* [1838]: A European Woman's View of the New World », dans Heinz ANTOR, Gordon BÖLLING, Annette KERN-STÄHLER, Klaus STIERSTORFER (dir.), *Refractions of Canada in European Literature and Culture*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2005, p. 29-53.
- BENTLEY, D. M. R., « Chapter 3: Anna Jameson on the Thames, Upper Canada: The Emergent Structures of British North America », dans *Canadian Architexts: Essays on Literature and Architecture in Canada: 1759-2006*, London (Ontario), Canadian Poetry Press, 2009, <http://canadianpoetry.org/canadianArchitexts/essays/jameson.html>, consulté le 5 avril 2020.
- BOOTH, Alison, « The Lessons of the Medusa: Anna Jameson and Collective Biographies of Women », *Victorian Studies*, vol. 42, n° 2, 1999, p. 257-288.
- BREHM, Victoria, « Inventing Iconography on the Accessible Frontier: Harriet Martineau, Anna Jameson, and Margaret Fuller on the Great Lakes », *Prospects*, n° 24, octobre 1999, p. 67-98.
- BUSS, Helen M., « Anna Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* as Epistolary Dijournal », dans Marlene KADAR, (dir.), *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*, Toronto, University of Toronto Press, 1992, p. 42-60.
- CLARKE, Norma, « Anna Jameson: "The Idol of Thousands of Young Ladies" », dans Mary HILTON et Pam HIRSCH (dir.), *Practical Visionaries:*

- Women, Education and Social Progress 1790-1930*, Harlow, Pearson Education, 2000, p. 69-83.
- EDWARDS, Sophie Anne, « Carriage and Canoe: The Material Vessels of Anna Brownell Jameson's Voyage in Upper Canada », dans Sutapa DUTTA (dir.), *British Women Travellers: Empire and Beyond, 1770-1870*, New York, Routledge, 2019, p. 220-238.
- ERNSTROM, Adele M., « The Afterlife of Mary Wollstonecraft and Anna Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », *Women's Writing*, vol. 4, n° 2, 1997, p. 277-297.
- FRIEDWALD, Bina, « "Femininely Speaking": Anna Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », dans Shirley NEUMAN et Smaro KAMBOURELI (dir.), *A Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*, Edmonton, Longspoon, 1986, p. 62-73.
- GERRY, Thomas M. F., « "I Am Translated": Anna Jameson's Sketches and *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », *Journal of Canadian Studies*, vol. 25, n° 4, hiver 1990-1991, p. 34-49.
- HUTCHINGS, Kevin et BOUCHARD, Blake, « The Grave-Robber and the Paternalist: Anna Jameson and Sir Francis Bond Head among the Anishinaabe Indians », *Romanticism*, vol. 18, n° 2, 2012, p. 165-181.
- JOHNS, Alessa, *Bluestocking Feminism and British-German Cultural Transfer, 1750-1837*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.
- JOHNSTON, Judith, *Anna Jameson: Victorian, Feminist, Woman of Letters*, Aldershot, Scolar Press, 1997.
- LARSEN HOECKLEY, Cheri L. (dir.), introduction à Anna JAMESON, *Shakespeare's Heroines: Characteristics of Women: Moral, Poetical and Historical*, Peterborough, Broadview Press, 2005, p. 9-37.
- MATTHEWS, Charity, « Romantic Aesthetics, Gender and Transatlantic Travel in Anna Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », dans Kevin HUTCHINGS et Julia WRIGHT (dir.), *Transatlantic Literary Exchanges 1790-1870: Gender, Race, and Nation*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 39-59.
- MOINE, Fabienne, « *The Diary of an Ennuyée*: Anna Jameson's Sentimental Journey to Italy or the Exile of a Fragmented Heart », dans Barbara SCHAFF (dir.), *Exiles, Emigrés and Intermediaries. Anglo-Italian Cultural Transactions*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 289-300.

- MONKMAN, Leslie, « Primitivism and a Parasol: Anna Jameson's Indians », *Essays on Canadian Writing*, n° 29, 1984, p. 85-95.
- MONTICELLI, Rita, « The double and its Limit: Passages and Translations in the Travel Diary of Anna Jameson in Canada [1838] », dans Vita FORTUNATI, Rita MONTICELLI et Maurizio ASCARI (dir.), *Travel Writing and the Female Imaginary*, Bologna, Pàtron Editore, 2001, p. 45-57.
- QUAIREAU, Anne-Florence, *L'Irlandaise et le Peau-Rouge. Le jeu des identités dans la production canadienne d'Anna Jameson*, thèse sous la dir. de Frédéric Regard, université Paris-Sorbonne, 2013.
- , « Dislocation, Remembering and Reforming in Anna Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles* [1838] », dans Catherine DELMAS et André DODEMAN (dir.), *Re/membering Place*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 63-77.
- , « De femme à femme : la "refiguration" de la lectrice dans *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* [1838] d'Anna Jameson », *L'Atelier*, vol. 6, n° 2, 2014, p. 24-44.
- , « "I am a woman" : la reconfiguration des genres dans *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* [1838] », dans Vincent BROQUA et Isabelle ALFANDARY (dir.), *Genres/Genre dans la littérature anglaise et américaine*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2015, t. I, p. 122-135.
- , « (Per)forming the Self through the Other: Gender, Transgression, Writing in Anna Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles* [1838] », dans Vanessa ALAYRAC-FIELDING & Claire DUBOIS (dir.), *The Foreignness of Foreigners: Cultural Representations of the Other in the British Isles (17th-20th Centuries)*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 90-103.
- , « Problèmes de définition : le récit canadien d'Anna Jameson », *Représentations dans le monde anglophone*, numéro spécial : « Appellation(s) : Naming, Labelling, Addressing », juin 2015, p. 27-43.
- , « Reading and Rewriting Herself: Anna Jameson's Literary Exploration of Canada », dans Valérie BAISNÉE-KEAY, Corinne BIGOT, Nicoleta ALEXOAE-ZAGNI et Claire BAZIN (dir.), *Women's Life Writing and the Practice of Reading: She Reads to Write Herself*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018, p. 67-81.
- ROY, Wendy, « "Here is the Picture as Well as I Can Paint it": Anna Jameson's Illustrations for *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », *Canadian Literature*, n° 177, été 2003, p. 97-119.

—, *Maps of Difference: Canada, Women, and Travel*, Montreal & Kingston/London/Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2005.

SCOTT, Jennifer, « Shifting Perspectives: Visual Representation and the Imperial "I" in Anna Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* (1838) », dans Frédéric REGARD (dir.), *British Narratives of Exploration: Case Studies on the Self and Other*, London, Pickering and Chatto, 2009, p. 153-165.

THOMAS, Clara, *Love and Work Enough: The Life of Anna Jameson*, Toronto, University of Toronto Press, 1967.

—, postface (« afterword ») [1990] à *Winter Studies and Summer Rambles in Canada*, Toronto, McClelland & Stewart, 2008, p. 589-596.

YORK, Lorraine, « "Sublime Desolation": European Art and Jameson's Perceptions of Canada », *Mosaic*, vol. 19 n° 2, printemps 1986, p. 43-56.

ZELLER THOMAS, Christa, « "I Shall Take to Translating": Transformation, Translation and Transgression in Anna Jameson's *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* », dans Gillian E. DOW (dir.), *Translators, Interpreters, Mediators: Women Writers 1700-1900*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 175-190.

Le récit de voyage

ADAMS, Percy G., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1983.

ANTOINE, Philippe, préface à Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2015, p. 9-15.

BATTEN, Charles L. Jr, *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1978.

BASSNETT, Susan, « Travel Writing and Gender », dans Peter HULME et Tim YOUNGS (dir.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 223-241.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

BIRD, Dúnlaith, *Travelling in Different Skins. Gender Identity in European Women's Oriental Travelogues, 1850-1950*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

- , « Travel Writing and Gender », dans Carl THOMPSON (dir.), *Routledge Companion to Travel Writing*, London/New York, Routledge, 2016, p. 35-45.
- BOHLS, Elizabeth A., *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716-1818*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- BORM, Jan, « Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology », dans Glenn HOOPER et Tim YOUNGS (dir.), *Perspectives on Travel Writing*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 13-26.
- BRAHIMI, Denise « Femmes voyageuses au XIX^e siècle : la possibilité d'un classement ? », dans Frank ESTELMANN, Sarga MOUSSA et Friedrich WOLFZETTEL (dir.), *Voyageuses Européennes au XIX^e siècle. Identités, genres, codes*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 257-274.
- BUZARD, James « The Grand Tour and After (1660-1840) », dans Peter HULME et Tim YOUNGS (dir.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 37-52.
- CHAUDHURI, Nupur et STROBEL, Margaret (dir.), *Western Women and Imperialism: Complicity and Resistance*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- DUFIEF, Pierre-Jean, présentation à Pierre-Jean DUFIEF (dir.), *La Lettre de voyage. Actes du colloque de Brest, novembre 2004*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 5-10.
- FORTUNATI, Vita, MONTICELLI, Rita et ASCARI, Maurizio, introduction à Vita FORTUNATI, Rita MONTICELLI et Maurizio ASCARI (dir.), *Travel Writing and the Female Imaginary*, Bologna, Pàtron Editore, 2001, p. 5-16.
- FOSTER, Shirley, *Across New Worlds: Nineteenth-Century Women Travellers and their Writings*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- et MILLS, Sara, *An Anthology of Women's Travel Writing*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- GHOSE, Indira, *Women Travellers in Colonial India: The Power of the Female Gaze*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire, « Le langage littéraire des femmes enquêtrices », dans Stéphane MICHAUD (dir.), *Un Fabuleux destin. Flora Tristan*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1985, p. 95-106.
- JOHNSTON, Judith, *Victorian Women and the Economies of Travel, Translation and Culture, 1830-1870*, Farnham, Ashgate, 2013.

- KEIGHREN, Innes M., WITHERS, Charles W. J. et BELL, Bill, *Travels into Print: Exploration, Writing, and Publishing with John Murray, 1773-1859*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2015.
- KINSLEY, Zoë, « Travelogues, Diaries, Letters », dans Nandini DAS et Tim YOUNGS (dir.), *The Cambridge History of Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 408-422.
- KORTE, Barbara, *English Travel Writing: From Pilgrimages to Postcolonial Explorations* [1996], trad. Catherine Matthias, New York, St Martin's Press/Palgrave, 2000.
- KIRKPATRICK, F. A., « The Literature of Travel, 1700-1900 », dans Adolphus William WARD et Alfred Rayney WALLER (dir.), *The Cambridge History of English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1916, vol. XIV, p. 240-256.
- LE HUENEN, Roland, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », dans *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2015, p. 23-36.
- LAWRENCE, Karen, *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1994.
- MAGRI-MOURGUES, Véronique, *Le Voyage à pas comptés. Pour une poétique du récit de voyage au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- MILLS, Sara, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London/New York, Routledge, 1991.
- , *Gender and Colonial Space*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- MONICAT, Bénédicte, *Itinéraires de l'écriture au féminin. Voyageuses du 19^e siècle*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.
- PASQUALI, Adrien, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994.
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London/New York, Routledge, 1992.
- PICKFORD, Susan, « The Page as Private/Public Space in Mariana Starke's *Travel Writings on Italy* », dans Julia KUEHN et Paul SMETHURST (dir.), *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*, London/New York, Routledge, 2009, p. 64-79.

- , *Le Voyage excentrique. Jeux textuels et paratextuels dans l'anti-récit de voyage, 1760-1850*, Lyon, ENS éditions, 2018.
- SAUNDERS, Clare Broome (dir.), *Women, Travel Writing, and Truth*, New York/Abingdon, Routledge, 2014.
- SMETHURST, Paul, introduction à Julia KUEHN et Paul SMETHURST (dir.), *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*, London/New York, Routledge, 2009, p. 1-18.
- THOMPSON, Carl, *Travel Writing*, London/New York, Routledge, 2011.
- , « Journeys to Authority: Reassessing Women's Early Travel Writing, 1763-1862 », *Women's Writing*, vol. 24, n° 2, 2017, p. 131-150.
- , « Nineteenth-Century Travel Writing », dans Nandini DAS et Tim YOUNGS (dir.), *The Cambridge History of Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 108-124.
- TURNER, Katherine, *British Travel Writers in Europe 1750-1800: Authorship, Gender and National Identity*, Aldershot, Ashgate, 2001.
- URBAIN, Jean-Didier, *Secrets de voyage : Menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles*, Paris, Payot & Rivages, 1998.
- VANFASSE, Nathalie, *La Plume et la Route. Charles Dickens écrivain-voyageur*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017.
- VIVIÈS, Jean, *Le Récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle. De l'inventaire à l'invention*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.
- WATSON, Alex, « The Garden of Forking Paths: Paratexts in Travel Literature », dans Julia KUEHN et Paul SMETHURST (dir.), *New Directions in Travel Writing Studies*, London/New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 54-68.
- WOLFZETTEL, Friedrich, « Ouverture : Récit de voyage et écriture féminine », dans Frank ESTELMANN, Sarga MOUSSA et Friedrich WOLFZETTEL (dir.), *Voyageuses européennes au XIX^e siècle. Identités, genres, codes*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 19-36.

Genres autobiographique et épistolaire

- ANDERSON, Linda, « At the Threshold of Self: Women and Autobiography », dans Moira MONTEITH (dir.), *Women's Writing: A Challenge to Theory*, Brighton, Harvester, 1987, p. 54-71.

- BRANT, Clare, « Varieties of Women's Writing », dans Vivien JONES (dir.), *Women and Literature in Britain 1700-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 285-305.
- DIAZ, Brigitte, *L'Épistolaire ou la Pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002.
- et SIESS, Jürgen, avant-propos à Brigitte DIAZ et Jürgen SIESS (dir.), *L'Épistolaire au féminin. Correspondances de femmes (XVIII^e-XX^e siècle)*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.
- DOSSENA, Marina et TIEKEN-BOON VAN OSTADE, Ingrid, introduction à *Studies in Late Modern English Correspondence. Methodology and Data*, Bern, Peter Lang, 2008.
- FAVRET, Mary, *Romantic Correspondence: Women, Politics, and the Fiction of Letters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HOW, James, *Epistolary Spaces. English Letter Writing from the Foundation of the Post Office to Richardson's Clarissa*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- et BOGAERT, Catherine, *Un Journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Éditions Textuel, 2003.
- MYERS, Mitzi, « Mary Wollstonecraft's *Letters Written... in Sweden*: Toward Romantic Autobiography », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 8, 1979, p. 165-185.
- PLANTÉ, Christine, introduction à Christine PLANTÉ (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 11-24.
- SIMON-MARTIN, Meritxell, *Barbara Bodichon's Bildung: Education, Feminism and Agency in Epistolary Narratives*, thèse sous la dir. de Stephanie Spencer et Joyce Goodman, University of Winchester, 2012.
- SMITH, Sidonie, « Performativity, Autobiographical Practice, Resistance », *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 10, n° 1, 1995, p. 17-33.
- VIOLI, Patrizia, « Letters », dans Teun A. van DIJK (dir.), *Discourse and Literature: New Approaches to the Analyses of Literary Genres*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1985, p. 149-167.

WHITLOCK, Gillian, *The Intimate Empire: Reading Women's Autobiography*, London/New York, Cassell, 2000.

Contexte victorien

BEER, Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction* [1983], Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

BRANTLINGER, Patrick, *Taming Cannibals: Race and the Victorians*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2011.

DAVIE, Neil, *L'Évolution de la condition féminine en Grande-Bretagne à travers les textes juridiques fondamentaux de 1830 à 1975*, Lyon, ENS Éditions, 2011.

382

KILLHAM, John, « The Feminist Controversy in England prior to "The Princess"—I », dans *Tennyson and the Princess: Reflections of an Age*, London, The Athlone Press, 1958, p. 86-119.

LOW, Sampson (éd.), *The English Catalogue of Books from 1835 to 1863*, London, Sampson Low, son, and Marston, 1864.

MIDGLEY, Clare, *Feminism and Empire: Women Activists in Imperial Britain, 1790-1865*, London/New York, Routledge, 2007.

MILLER, Kerby, *Emigrants and Exiles: Ireland and the Irish Exodus to North America*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1985.

MONACELLI, Martine, « Introduction : Des hommes "féministes" ? », dans Martine MONACELLI et Michel PRUM (dir.), *Ces hommes qui épousèrent la cause des femmes. Dix pionniers britanniques*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/ Les Éditions ouvrières, 2010.

RENDALL, Jane, « The Condition of Women, Women's Writing and the Empire in Nineteenth-Century Britain », dans Catherine HALL et Sonya O. ROSE, *At Home with the Empire: Metropolitan Culture and the Imperial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 101-121.

RICHARDSON, Sarah, *The Political Worlds of Women: Gender and Politics in Nineteenth Century Britain*, London/New York, Routledge, 2013.

RUIZ, Marie, *British Female Emigration Societies and the New World, 1860-1914*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017.

VICKERY, Amanda, « Golden Age to Separate Spheres? A Review of the Categories and Chronology of English Women's History », *The Historical Journal*, vol. 36, n° 2, 1993, p. 383-414.

WELCH, Robert (dir.), *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Littérature et culture allemandes

ASSMANN, Aleida, *Construction de la mémoire nationale. Une brève histoire de l'idée allemande de Bildung* [1993], trad. Françoise Laroche, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

FURST, Lilian R., *Romanticism in Perspective: A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany*, London, MacMillan, 1969.

GOUZÉ, Marjanne E., introduction à *Challenging Separate Spheres: Female Bildung in Eighteenth- and Nineteenth-Century Germany*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 11-30.

HEIN, Karsten, *Ottolie von Goethe (1796-1872), Biographie und literarische Beziehungen der Schwiegertochter Goethes*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001.

SCHULTZ, Arthur, « Margaret Fuller: Transcendentalist Interpreter of German Literature », dans Joel MYERSON (dir.), *Critical Essays on Margaret Fuller*, Boston, G. K. Hall, 1980, p. 199-208.

SCHÖPP, Joseph C., « Playing the Eclectic: Margaret Fuller's Creative Appropriation of Goethe », dans Charles CAPPER et Cristina GIORCELLI (dir.), *Margaret Fuller: Transatlantic Crossings in a Revolutionary Age*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, p. 27-44.

Écriture de l'environnement, de la nature et du paysage

APPLETON, Jay, *The Experience of Landscape* [1974], Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

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

BERMINGHAM, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, London, Thames & Hudson, 1987.

BRENNAN, Matthew C., *Wordsworth, Turner and the Romantic Landscape: A Study of the Traditions of the Picturesque and the Sublime*, Columbia, Camden House, 1987.

- BRUNET, François, « Traduire le paysage absolu. À propos des cartes postales de Niagara », *Revue française d'études américaines*, n° 80, « Traduire l'Amérique », mars 1999, p. 33-55.
- BUELL, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- DUNCAN, James et Nancy, « (Re)reading the landscape », *Society and Space*, vol. 6, n° 2, juin 1988, p. 117-126.
- EAGLETON, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.
- HUTCHINGS, Kevin, *Romantic Ecologies and Colonial Cultures in the British Atlantic World, 1770-1850*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2009.
- , « Romantic Niagara: Environmental Aesthetics, Indigenous Culture, and Transatlantic Tourism, 1794-1850 », dans Kevin HUTCHINGS et Julia M. WRIGHT (dir.), *Transatlantic Literary Exchanges, 1790-1870: Gender, Race, and Nation*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 153-168.
- KOLODNY, Annette, *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1975.
- , *The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630-1830*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1984.
- MCGREEVY, Patrick, « Niagara as Jerusalem », *Landscape*, vol. 28, n° 2, 1985, p. 26-32.
- , « Reading the Texts of Niagara Falls: The Metaphor of Death », dans Trevor J. BARNES et James S. DUNCAN (dir.), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape* [1992], London/New York, Routledge, 2001, p. 50-72.
- MELLOR, Mary, *Feminism and Ecology*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- MULVEY, Christopher, *Anglo-American Landscapes. A Study of Nineteenth-Century Anglo-American Travel Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- OERLEMANS, Onno, *Romanticism and the Materiality of Nature*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- ORTNER, Sherry B., « Is Female to Male as Nature to Culture? », dans Michelle Zimbalist ROSALDO et Louise LAMPHÈRE (dir.), *Woman, Culture, and Society*, Stanford, Stanford University Press, 1974, p. 67-87.

ROSE-REDWOOD, Reuben, ALDERMAN, Derek et AZARYAHU, Maoz, « Geographies of Toponymic Inscription: New Directions in Critical Place-Name Studies », *Progress in Human Geography*, vol. 34, n° 4, août 2010, p. 453-470.

ROSE, Gillian, *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Cambridge, Polity Press, 1993.

SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory*, New York, Alfred A. Knopf, 1995.

REVIE, Linda L., *The Niagara Companion: Explorers, Artists, and Writers at the Falls, from Discovery through the Twentieth Century*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2003.

—, « On Being “Anti-Sublimed”: Early Tales of Fear and Glory at Niagara Falls », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 39-40, « Culture – Natures in Canada/Culture – natures au Canada », 2009, p. 109-127.

SOPER, Kate, *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*, Oxford/Cambridge, Blackwell, 1995.

WESTLING, Louise, *The Green Breast of the New World: Landscape, Gender, and American Fiction*, Athens (USA), The University of Georgia Press, 1996.

Le Canada : contexte et littérature

ATWOOD, Margaret, *The Journals of Susanna Moodie*, Toronto, Oxford University Press, 1970.

—, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, House of Anansi Press, 1972.

BENSON, Eugene et TOYE, William (dir.), *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Toronto/Oxford/New York, Oxford University Press, 1997.

BIGOT, Corinne, « Did They Go Native? Representations of First Encounters and Personal Interrelations with First Nations Canadians in Susanna Moodie and Catharine Parr Traill », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 49, n° 1, mars 2014, p. 99-111.

CRAIG, Gerald M., *Early Travellers in the Canadas 1791-1867*, Toronto, The MacMillan Company of Canada, 1855.

COLOMBO, John Robert, *Colombo's Canadian References*, Toronto, Oxford University Press, 1976.

- DAHLIE, Hallvard, *Varieties of Exile: The Canadian Experience*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1986.
- DVORÁK, Marta, « Susanna Moodie's "Langscape" », dans Michèle KALTEMBACK et Marcienne ROCARD (dir.), *Lecture(s) du paysage canadien/ Decoding and Telling the Canadian Landscape*, Talence, Afec, 2002, p. 87-96.
- FOWLER, Marian, *The Embroidered Tent: Five Gentlewomen in Early Canada: Elizabeth Simcoe, Catharine Parr Traill, Susanna Moodie, Anna Jameson, Lady Dufferin*, Toronto, House of Anansi Press, 1982.
- FRYE, Northrop, « Conclusion to a *Literary History of Canada* » [1965], dans *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* [1971], Toronto, House of Anansi Press, 1995, p. 215-253.
- GERSON, Carole, « Nobler Savages: Representations of Native Women in the Writings of Susanna Moodie and Catharine Parr Traill », *Journal of Canadian Studies*, vol. 32, n° 2, mai 1997, p. 5-21.
- GLICKMAN, Susan, *The Picturesque and the Sublime: A Poetics of the Canadian Landscape*, Buffalo, McGill-Queen's University Press, 1998.
- HENDERSON, Jennifer, *Settler Feminism and Race Making in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- LACROIX, Jean-Michel, *Histoire du Canada. Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2016.
- LE JEUNE, Françoise, « L'Autobiographie coloniale au féminin : une tentative de définition du genre à travers les premiers écrits publiés des émigrantes britanniques au Canada », dans Ginette CASTRO et Marie-Lise PAOLI (dir.), *Écritures de femmes et autobiographie*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2001, p. 119-142.
- , *How Canada is Described in the Writings of Nineteenth-Century Canadian Women: The Feminine Experience in the Margins of the British Empire*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2012.
- MCGREGOR, Gaile, *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Langscape*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- MUNRO, Alice, "Before the Change", dans *The Love of a Good Woman*, New York, Vintage International, 1998.
- NEW, William H. (dir.), *Encyclopedia of Literature in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

- OMHOVÈRE, Claire, « Out of Garrison and Beyond: The Rewriting of the Landscape Tradition in Contemporary Canadian Fiction », dans Pascale GUIBERT (dir.), *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, p. 85-103.
- PERRY, Adele, « Whose Sisters and What Eyes? White Women, Race, and Immigration to British Columbia, 1849-1871 », dans Marlene EPP, Franca IACOVETTA, et Frances SWYRIPA (dir.), *Sisters or Strangers? Immigrant, Ethnic and Racialized Women in Canadian History*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2004, p. 49-70.
- THORNER, Thomas (dir.), *“A Few Acres of Snow”: Documents in Canadian History, 1577-1867*, Peterborough, Broadview Press, 1997.

Écriture, lecture et histoire des femmes

- EGER, Elizabeth, GRANT, Charlotte, Ó GALLCHOIR, Clíona et WARBURTON, Penny, « Introduction: Women, Writing and Representation », dans Elizabeth EGER, Charlotte GRANT, Clíona Ó GALLCHOIR et Penny WARBURTON (dir.), *Women, Writing and the Public Sphere, 1700-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 1-23.
- BROWNSTEIN, Rachel M., *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels*, 1982], Harmondsworth, Penguin Books, 1984.
- FLINT, Kate, *The Woman Reader, 1837-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- FLOTOW, Luise von, préface à Luise von FLOTOW (dir.), *Translating Women*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2011, p. 1-10.
- GEORGI-FINDLAY, Brigitte, *The Frontiers of Women's Writing: Women's Narratives and the Rhetoric of Westward Expansion*, Tucson, The University of Arizona Press, 1996.
- GILBERT, Sandra et GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], New Haven/London, Yale University Press, 2000.
- GOURDON, Stéphanie, *L'Écriture expérimentale de Mary Wollstonecraft. Normes et formes*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- MOERS, Ellen, *Literary Women: The Great Writers* [1963], London, W. H. Allen, 1977.

- STRACHEY, Ray, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain* [1928], London, Virago, 1978.
- Écriture et construction de l'altérité*
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* [1989], London/New York, Routledge, 2003.
- BHABHA, Homi, *The Location of Culture* [1994], London/New York, Routledge, 2004.
- CERTEAU, Michel de, « Ethno-graphie », dans *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 245-283.
- , « Montaigne : "Des cannibales" », dans *Le Lieu de l'Autre. Histoire religieuse et mystique*, éd. Luce Giard, Paris, Éditions du Seuil/Gallimard, 2005, p. 249-261.
- COLLEY, Linda, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven/London, Yale University Press, 1992.
- , *Captives: Britain, Empire and the World, 1600-1850*, London, Jonathan Cape, 2002.
- CURTIS, Lewis Perry Jr., *Anglo-Saxons and Celts: A Study of Anti-Irish Prejudice in Victorian England*, New York, New York University Press, 1968.
- DEROUNIAN-STODOLA, Kathryn Zabelle et LEVERNIER, James Arthur, *The Indian Captivity Narrative, 1550-1900*, New York, Twayne Publishers, 1993.
- FABIAN, Johannes, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.
- FLINT, Kate, *The Transatlantic Indian, 1776-1930*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- FULFORD, Tim, *Romantic Indians: Native Americans, British Literature, and Transatlantic Culture 1756-1830*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- GIKANDI, Simon, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York, Columbia University Press, 1996.
- HONOUR, Hugh, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, London, Allen Lane, 1975.
- HULME, Peter, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*, London, Methuen, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973.
- , *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

- MALDENT, Olivier, *La Représentation du corps du « non-civilisé » dans les îles britanniques, 1776-1815*, thèse sous la dir. d'Isabelle Bour, université Sorbonne Nouvelle, 2011.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais* [1580], éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1990.
- PEARCE, Roy Harvey, *Savagism and Civilisation: A Study of the Indian and the American Mind* [1953], Berkeley & Los Angeles/London, University of California Press, 1988.
- PRUM, Michel, introduction à Michel PRUM (dir.), *Exclure au nom de la race*, Paris, Syllepse, 2000, p. 7-22.
- ROMANI, Roberto, *National Character and Public Spirit in Britain and France, 1750-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- ROYOT, Daniel, *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Armand Colin, 2007.
- RUBIK, Margarete, « Aphra Behn, the ethnologist: Encounters with "primitive" tribes in *Oroonoko* and other travelogues », dans Annamaria LAMARRA et Bernard DHUICQ (dir.), *Aphra Behn In/And Our Time*, Paris, Les Éditions d'en face, 2008, p. 36-47.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- SAYRE, Gordon, *Les Sauvages Américains: Representations of Native Americans in French and English Colonial Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1997.
- SAYRE, Robert, *La Modernité et son autre. Récits de la rencontre avec l'Indien en Amérique du Nord au XVIII^e siècle*, Bécherel, Les Perséides, 2008.
- SPIVAK, Gayatri, « Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice », dans Cary NELSON et Lawrence GROSSBERG (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan, 1988, p. 271-313.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- TORGOVNICK, Marianna, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1990.
- VAN DER BEETS, Richard, « The Indian Captivity Narrative as Ritual », *American Literature*, vol. 43, n° 4, 1972, p. 548-562.
- YOUNG, Robert, *The Idea of English Ethnicity*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- WILSON, Kathleen, *The Island Race: Englishness, Empire and Gender in the Eighteenth Century*, London/New York, Routledge, 2003.

Théorie critique et philosophie

- ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche) », *La Pensée*, n° 151, 1970, p. 3-38.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983, 1991], London/New York, Verso, 2006.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1992.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- , *Esthétique de la création verbale* [1979], trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London, Routledge, 1990.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, 1996.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* [1963], Paris, PUF, 1972.
- , *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- , « Des espaces autres », dans *Dits et écrits (1954-1988)*, t. II, 1970-1975 [1994], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1571-1581.
- FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve* [1900], trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life* [1956], London/New York, Penguin books, 1990.
- HOLQUIST, Michael, *Dialogism: Bakhtin and His World*, London/New York, Routledge, 1990.
- LECERCLE, Jean-Jacques, « Le plus beau est toujours le plus long », *La Licorne*, vol. 54, « Le détour », dir. Liliane Louvel, 2000, p. 23-33.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
- , *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit*, t. III, *Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

—, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

SAID, Edward W., *Beginnings. Intention and Method* [1975], New York, Columbia University Press, 1985.

Analyse du discours

AMOSSY, Ruth, introduction à Ruth AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9-30.

AUSTIN, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

DIAMOND, Julie, *Status and Power in Verbal Interaction: A Study of Discourse in a Close-Knit Social Network*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1996.

CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont, 1982, p. 623.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Théorie des faces et analyse conversationnelle », dans Robert CASTEL, Jacques COSNIER et Isaac JOSEPH (dir.), *Le Parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 155-179.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

— et COSSUTTA, Frédéric, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, vol. 29, n° 117, 1995, p. 112-125.

Texte et image

KRIEGER, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

LOUVEL, Liliane, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, London, The University of Chicago Press, 1986.

INDEX DES PERSONNES

A _____

Adamberger, Antonie 55
 Arnim, Bettina von 320, 321
 Arnold, Matthew 359
 Austin, Sarah Taylor 27, 111, 367

B _____

Baillie, Joanna 120, 125
 Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch 244
 Barrett Browning, Elizabeth 21, 27
 Blackburn, Helen 28
 Bodichon, Barbara Leigh Smith 28,
 30, 112
 Bossuet, Jacques Bénigne *dit* Bossuet
 82
 Boswell, James 120, 127, 239
 Bramhall, John 212
 Brontë, Charlotte 369
 Brougham, Henry, *Lord* 346
 Brown, James B. 366
 Browning, Robert 21, 27
 Bunyan, John 138
 Burke, Edmund 271-272, 278, 289,
 308
 Byron, Anne Isabella Milbanke, *Lady*
 19, 21, 27
 Byron, George Gordon, *Lord* 20, 120,
 146

C _____

Carlyle, Jane Welsh 27
 Carlyle, Thomas 111
 Carver, Jonathan 10

Champlain, Samuel de 10
 Charlevoix, Pierre François-Xavier
 de 10
 Colborne, John 32, 37, 135
 Coleridge, Samuel Taylor 21, 114,
 120, 127, 129-130, 347
 Cooper, James Fenimore 208
 Cowper, William 303

D _____

Davies, Emily 28
 Dickens, Charles 42, 350
 Dibdin, Charles 135-136
 Donne, John 101, 355
 Dryden, John 193
 Dumas, Alexandre 42
 Durham, *Lord, voir* Lambton, John
 George

E _____

Eckermann, Johann Peter 55, 105,
 111-112, 114-115, 120, 125, 128
 Eichendorff, Joseph von 285
 Eliot, George, *pseudonyme de* Mary
 Ann Evans 111, 148, 369

F _____

Faithfull, Emily 28, 360
 Fawkes, Guy 306
 Feuerbach, Ludwig 111
 Fichte, Johann Gottlieb 113
 Foucault, Michel 12, 46

Fuller, Margaret 114, 246, 252, 295,
308, 366-378
Freud, Sigmund 230
Frye, Northrop 327, 329

G

Gall, Franz Josef 181
Gaskell, Elizabeth 27, 368
Givins, James, *colonel* 178-179
Gilpin, William 271-272
Goethe, Johann Wolfgang von 55,
113, 115, 109-110, 119-121, 125-
126, 128, 320, 350, 368,
Goethe, Ottilie von 8, 18-19, 21, 30,
40, 60, 75, 84, 91, 96, 106, 108-115,
117, 120, 125-126, 178, 182-184,
210, 256, 278, 306, 316, 351
Grillparzer, Franz 120, 127
Grimké, Angelina Emily 367
Guillaume IV, *roi du Royaume-Uni et*
roi de Hanovre 35, 352, 354, 356
Graham, Maria, *épouse* Calcott 166

H

Hall, Basil 51, 81
Hawthorne, Nathaniel 295, 311
Hays, Matilda 28
Hazlitt, William 127-128
Head, Francis Bond 32, 35
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 113,
262
Henry, Alexander 10, 72, 190, 240,
252-255
Herder, Johann Gottfried von 112
Hobbes, Thomas 212
Hoffman, Charles Fenno 208
Howitt, Mary 359
Hugo, Victor 42, 79

I

Irving, Washington 208

J

James, Henry 42, 250-255
Jameson, Robert Francis 11, 17,
20-22, 24, 29, 32, 40, 91, 129, 156,
199, 218, 225-227, 243, 247, 249,
349, 364
Jarvis, Samuel Peters 35, 139-140,
142, 178, 323-324
Johnson, Samuel 120, 127, 212, 239
Johnston, George 199-200, 216, 239,
243, 245, 247, 249
Johnston, John 34, 247
Johnston, Susan *ou*
Ozhaguscodaywayquay 35, 51,
203, 209, 242, 244-247, 250, 255,
257-261

K

Kant, Emmanuel 308
Kemble, Fanny, *épouse* Butler 18, 25,
35, 81, 299, 304
Krüger, Anna 55

L

La Hontan, Louis Armand de Lom
d'Arce, *baron de* 10
Lamb, Charles 21, 120, 127-128
Lambton, John George 32
Lenau, Nicolas, *pseudonyme de*
Nikolaus Franz Niembsch, *Edler*
von Strehlenau 110, 120
Léry, Jean de 202, 209
Lespinasse, Julie de 120-121
Lessing, Gotthold Ephraim 110
Lorrain, Claude *dit* Le Lorrain,
pseudonyme de Claude Gellée 274

M

Mackenzie, William Lyon 32
Macpherson, Gerardine 21, 111
Macpherson, Robert 21

Marryat, Frederick 38, 51, 246, 269
 Martineau, Harriet 11, 18-19, 27, 38,
 51, 81, 162, 269, 295-296, 359, 367-
 368
 McCrea, Jane 188
 McMurray, William 33, 35, 76
 McMurray, Charlotte Johnston
 33-35, 74, 76, 196, 214, 239-240,
 255-257
 Melbourne, William Lamb, *Lord*
 15-16, 30, 40
 Milton, John 120
 Montagu, Basil 21
 Montaigne, Michel de 209, 220
 Moodie, Susanna 36, 56, 79, 159, 362,
 366
 Morgan, *Lady* Sydney 367
 Müllner, Adolf 55, 110, 120, 125
 Murphy, Catherine Kate Charlotte
 19-20, 22, 23

N _____
 Nerval, Gérard de, *pseudonyme de*
 Gérard Labrunie 42
 Norton, Caroline Elizabeth Sarah,
née Sheridan 30, 226, 368

O _____
 O'Connell, Daniel 18
 Oehlenschläger, Adam 55, 110, 120

P _____
 Parkes, Bessie Rayner *épouse* Belloc
 28, 30, 365
 Patmore, Coventry 60, 359
 Pardoe, Julia S. H. 40
 Pontiac *ou* Obwandiyag 187, 254
 Procter, Adelaide Anne 27, 359

R _____
 Raupach, Ernst 110

Rogers, Robert 212
 Rousseau, Jean-Jacques 212
 Rowlandson, Mary White 10, 248
 Rückert, Friedrich 120
 Russell, John Russell 32

S _____
 Saint-Elme, Ida 82, 132
 Sappho 120, 127
 Scadding, Henry 135-136
 Schiller, Friedrich von 110-111, 112,
 119, 124, 285, 350, 365
 Schoolcraft, Henry Rowe 33, 196,
 198, 201, 247, 269-270, 273, 275
 Schoolcraft, Jane Johnston *ou*
 Bamewawagezhikaquay 33-34, 137,
 143, 198, 200-201, 214, 221, 239-
 240, 243, 247, 255-261, 263, 366
 Scott, Walter 350
 Sedgwick, Catharine Maria 35, 40
 Shakespeare, William 18, 120, 124,
 135-136, 245, 285, 335, 350
 Sheridan, Richard Brinsley 30
 Siddons, Sarah 25
 Simcoe, Elizabeth 56, 295
 Smith, Adam 45
 Southey, Robert 120
 Spurzheim, Johann Gaspar 181
 Staël-Holstein, Germaine de *dite*
 Germaine de Staël 20, 118, 120, 146
 Stanley of Alderley, Henrietta Maria,
Lady 28
 Stendhal, *pseudonyme de* Marie-Henri
 Beyle 42
 Stevenson, Robert Louis 42
 Strauss, David Friedrich 111

T _____
 Talbot, Thomas, *colonel* 75, 161, 164,
 366
 Tennyson, Alfred, *Lord* 359

- Thackeray, William Makepeace 27, 359
- Trail, Catharine Parr 36, 56, 286, 351, 362, 366
- Tristan, Flora 166
- Trollope, Anthony 132
- Trollope, Frances Milton 11, 40, 81, 295-296
- U _____
- Ungern-Sternberg, Alexander von 110, 119, 121, 127
- V _____
- Vanderlyn, John 188
- Varnhagen von Ense, Rahel 110
- Victoria, *reine du Royaume-Uni* 15, 17, 35, 51, 351-352, 354-356, 359
- Voltaire, *pseudonyme de* François-Marie Arouet 212
- W _____
- Waubojeeg *ou* Pêcheur blanc, *chef anichinabé* 34, 262
- Wilberforce, William 326
- Wollstonecraft, Mary 10, 88-89, 101-104, 340
- Wolf, Virginia 61, 369
- Wordsworth, William 21, 120, 124, 196, 285, 307, 313, 333, 350

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET CRÉDITS

1. Carte du parcours d'Anna Jameson au Canada, 1837 34
2. Anna Jameson, *Light House & Bay from Drawing Room Window*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 68
3. Anna Jameson, *The Harbour View of Toronto*, eau-forte à l'aquarelle, 1837-1838, 13,3 x 20,9 cm, Toronto, Royal Ontario Museum, collection « Canadian prints and drawings », cote 949.128.17, avec l'aimable autorisation du ROM (Royal Ontario Museum), Toronto, Canada © ROM © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 68
4. Anna Jameson, *The Canoe on Lake Huron*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 141
5. Anna Jameson, *Indians*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 187
6. Anna Jameson, *Lake Huron*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 195

7. Anna Jameson, *July 23. The Beach at Mackinaw*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 202
8. a. Anna Jameson, sans titre [guerrier dansant], dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 205
8. b et c. Anna Jameson, *Warriors Dancing* [1 et 2], dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 206, 207
9. Anna Jameson, sans titre [femme indienne], dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 224
10. Anna Jameson, *Sault-Ste-Marie — From Wayishky's Wigwam*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 248
11. Anna Jameson, *Mokomaunish, Keemewun*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 263

12. Anna Jameson, <i>Journey to Niagara Along the Shores of Lake Ontario, January 1837</i> , dans <i>Voyage to America</i> , portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.....	279
13. Anna Jameson, <i>Forest Road to Niagara, January 25</i> , dans <i>Voyage to America</i> , portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.....	280
14. Anna Jameson, <i>Log House — Entrance of the Pine Forest</i> , dans <i>Voyage to America</i> , portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.....	284
15. Anna Jameson, <i>Island of Mackinaw</i> , dans <i>Voyage to America</i> , portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.....	293
16. Anna Jameson, <i>Table Rock</i> , dans <i>Voyage to America</i> , portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.....	303
17. Anna Jameson, <i>On the Rapids</i> , dans <i>Voyage to America</i> , portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.....	311

18. Anna Jameson, *American Fall*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 312
19. Anna Jameson, *From the Window of the Inn at London UC. July 5*, dans *Voyage to America*, portfolio de dessins relatant son voyage au Canada et aux États-Unis, 1837, avec l'aimable autorisation de la Toronto Public Library, Special Collections © Courtesy of Toronto Public Library/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION 330

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Note explicative.....	8
Note sur les traductions.....	8
Préface de Robert Sayre.....	9
INTRODUCTION. Le personnel et le politique.....	15
Repères biographiques : Anna Jameson (1794-1860).....	18
Texte et contextes.....	29
La politique de la littérature de voyage : le féminin en partage.....	41

PREMIÈRE PARTIE

Questions de genre

CHAPITRE I. Écrire le voyage au féminin.....	55
L'identité pour destination.....	57
Récit de voyage et initiation.....	64
Vagabondage et divagation.....	72
Une exploration littéraire.....	77
Digression, déviation, et détour.....	86
CHAPITRE II. De femme à femme(s) :	
conjuguer le littéraire et le politique.....	95
Des espaces littéraires masculin et féminin ?.....	97
Se dire et se faire.....	101
Lectures collaboratives : donner forme.....	109
De voyageuse à héroïne : (ré)écrire les femmes.....	118
Des femmes en littérature.....	125
Ethos et intertextualité : le mélange des genres.....	130
De la biographie collective au récit d'aventures :	
de nouveaux modèles féminins.....	146

DEUXIÈME PARTIE
L'écriture de soi au revers de l'autre

CHAPITRE III. Altérité, autorité et auctorialité : écrire l'autre.....	155
Autorité linguistique : l'irlandais de théâtre.....	157
Autorité discursive et exploration sociale	163
Des indiens de papier	177
Stéréotypes et narrations collectives.....	184
Rapporter la parole de l'indien : proto-ethnographie et autorité.....	198
CHAPITRE IV. Ethnographie, féminité et autorité : l'autre pour s'écrire	211
Voir et parler au féminin : redéfinir le barbare	212
Des voyageurs et des indiennes.....	221
« To return » : l'art de digresser.....	229
Ethnographie et scénographie : réécrire la rencontre au féminin.....	238
D'Ulysse à Pénélope (d'Alexander Henry à Anna Jameson)	250
<i>Sisters or strangers?</i> Jameson et les Indiennes.....	255

TROISIÈME PARTIE
Le Canada au féminin

CHAPITRE V. Vision et révisions : Anna Jameson et le paysage canadien.....	269
Du connu et de l'inconnu : le pittoresque et le sublime au Canada.....	271
Une page blanche à noircir	276
Nourrir l'imagination : une dialectique de l'image	281
Voir les chutes du niagara et mourir.....	295
Revoir les chutes du niagara : l'alliance du beau et du sublime.....	302
CHAPITRE VI. Entre nature et culture, écoféminisme et projet colonial.....	317
Des arbres et des femmes.....	318
Les hommes et la chasse.....	322
De la forêt au jardin.....	327
Le Canada : lieu d'avenir pour les femmes.....	338
Le Canada et Victoria.....	351
CONCLUSION. L'oubli en héritage.....	359
Bibliographie.....	371
Index des personnes	393
Table des illustrations et crédits.....	397

