Les romans de George Eliot: GenÃ¨se d'une tradition critique JUMEAU, Alain Ã#tudes Anglaises; Apr 1, 1975; 28, 2; Periodicals Archive Online pg. 190

LES ROMANS DE GEORGE ELIOT : GENÈSE D'UNE TRADITION CRITIQUE

George Eliot a beaucoup inspiré les critiques littéraires. De son vivant, elle a suscité de nombreux articles, et plusieurs études générales. Ensuite, elle a été tenue à distance parce qu'elle paraissait trop austère, trop moralisatrice, en un mot, trop « victorienne ». Mais après la deuxième guerre mondiale, elle est sortie de son éclipse pour être consacrée comme une grande artiste. Et depuis, la critique éliotienne s'est considérablement enrichie, en volume et en qualité.

Aujourd'hui, certains articles qui ont rendu compte de la publication d'*Adam Bede,* de *Middlemarch* ou de *Daniel Deronda* peuvent sembler dépassés. Ils nous renseignent plus sur les mentalités victoriennes que sur l'œuvre de George Eliot. Toutefois, il est utile et intéressant de remonter aux sources de la critique, grâce à l'anthologie de David Carroll [1]. Ainsi, nous découvrirons mieux l'originalité d'une œuvre qui, dès sa parution, a posé des problèmes d'appréciation. Nous retrouverons l'origine de certains jugements contestables qui ont nui à la romancière, et peut-être lui nuisent encore ; mais nous apprécierons aussi la dette des critiques modernes à l'égard des meilleurs de leurs prédécesseurs [2].

Par son pseudonyme, George Eliot intrigue tous les lecteurs de sa première œuvre, *Scenes of Clerical Life,* à commencer par son éditeur John Blackwood. George Henry Lewes lui a parlé de l'auteur d'une manière volontairement ambiguë — « my clerical friend » — pour lui cacher qu'il s'agit d'une femme dont il a fait sa compagne. Pendant quelque temps, Blackwood imagine que c'est un ecclésiastique. Il suffira que Lewes le détrompe en

1. David Carroll (ed.). *George Eliot. The Critical Heritage.* (London : Routledge and Kegan Paul, 1971, 511 p., £ 5.50). Sauf indication spéciale, les citations et références suivies d'un numéro de page renvoient à ce recueil.

2. L'héritage de la critique éliotienne a déjà été présenté partiellement par deux ouvrages :

A) Gordon S. Haight (ed.). *A Century of George Eliot Criticism* (London : Methuen University Paperbacks, 1966, 370 p., first published : Boston : Houghton Mifflin, 1965).

Cette anthologie qui s'arrête aux années 1960 reprend quelques articles significatifs de l'époque victorienne.

B) John Holmstrom and Laurence Lerner (eds.). *George Eliot and Her Readers.* A Selection of Contemporary Reviews, with a linking commentary by Laurence Lerner. (London : The Bodley Head, 1966, 190 p.) Ce recueil ne comprend que des articles écrits du vivant de la romancière, mais il est très sélectif. Il accorde une place importante à *The Mill on the Floss, Middlemarch* et *Daniel Deronda,* mais les autres œuvres romanesques sont traitées beaucoup plus rapidement.

Le livre de David Carroll est différent des deux précédents : il donne uniquement le témoignage des Victoriens, et sans prétendre être complet, il rend bien compte de l'étendue et de la richesse de la création éliotienne.

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

précisant qu'il entend par là l'auteur des « Clerical Stories » pour qu'il fasse preuve de plus de circonspection. Mais le critique de la *Saturday Review* se montre moins avisé en proposant cette plaisante esquisse de la personnalité de l'écrivain telle que l'œuvre la révèle :

> some studious clergyman, a Cantab, who lives, or has lived the greater part of his life in the country, who is the father of a family, of High Church tendencies, and exceedingly fond of children, Greek dramatists and dogs (p. 67).

Les lecteurs si facilement mystifiés par George Eliot ne sont pas, pour autant, incapables de reconnaître la nouveauté de ses principes esthétiques. Ils s'accordent pour apprécier son réalisme, relevé par l'humour et le pathétique — sans toutefois remarquer les glissements vers le mélodrame, que nous goûtons moins à notre époque. Dès 1857, la romancière se réfère à l'exemple de la peinture hollandaise (p. 55), qui occupera une place éminente dans le chapitre XVII d'*Adam Bede.* Les critiques lui savent gré d'étudier soigneusement des types familiers, de rejeter les personnages héroïques et de préférer la vérité de la nature aux exagérations du romanesque. L'*Atlantic Monthly* lui reconnaît aussi de la sympathie pour son sujet (p. 66). Et assurément, la *Saturday* va dans le même sens lorsqu'elle suppose que l'auteur est un ecclésiastique. Nous pouvons remarquer que dans l'esthétique éliotienne, sympathie et réalisme sont indissociables : il n'est pas possible de développer la sympathie du lecteur si elle a pour objet une fausse représentation de l'expérience humaine.

Mais l'éditeur Blackwood accepte difficilement ces positions. Partagé entre le respect des lecteurs de son magazine (surtout des femmes) et son estime pour ce nouveau talent, il essaye à plusieurs reprises d'amener George Eliot à tempérer la brutalité de son réalisme. Ses réserves apparaissent surtout à l'occasion du troisième récit, *Janet's Repentance.* Il n'accepte qu'à contre-cœur la violence de Dempster et l'alcoolisme de sa femme. La romancière lui répond par un ultimatum, refusant tout compromis et demandant d'arrêter la publication de ses récits. La situation n'est sauvée que par la bonne volonté et le tact de Blackwood, et l'intervention discrète de Lewes qui lui fait comprendre que George Eliot se laisse facilement décourager par les objections. Cet épisode est significatif ; il nous éclaire sur ce curieux mélange de défi et de crainte qui caractérise l'attitude de la romancière à l'égard de ses lecteurs :

> Unhappily, I am as impressionable as I am obstinate, and as much in need of sympathy from my readers as I am incapable of bending myself to their tastes [3].

Après la publication d'*Adam Bede,* les lecteurs s'interrogent toujours sur la personnalité de George Eliot. L'hypothèse de l'ecclésiastique ne semble

3. *The George Eliot Letters,* edited by Gordon S. Haight. (Oxford University Press, 1954-56.) II, 399-400. 7 nov. 1857. G.E. to John Blackwood.

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

plus convaincante. Qui d'autre qu'une femme pourrait avoir cette étonnante connaissance des réalités domestiques et peindre la psychologie féminine avec autant de bonheur, pense Anne Mozley (p. 90) ? Et lorsque la romancière a révélé son secret pour mettre fin aux prétentions d'un imposteur, Dickens peut se féliciter d'avoir deviné une présence féminine derrière le pseudonyme dès la lecture des *Scenes*. Il aime particulièrement Hetty Sorrel, qui est en effet un personnage comme seule une femme peut en créer (p. 85).

La critique salue *Adam Bede* comme un grand succès. Dans le *Times*, Dallas donne le ton : « There can be no mistake about *Adam Bede*. It is a first-rate novel, and its author takes rank at once among the masters of the art. » (p. 77) Et pour indiquer la mesure de son admiration, il n'hésite pas à comparer Mrs. Poyser aux grandes créations de l'humour dickensien, Sam Weller, Mrs. Gamp et Mrs. Nickleby (p. 82-83). Mais on est en droit de se demander s'il n'y a pas erreur sur les causes de ce succès. Certains, comme Jane Carlyle (p. 72), mettent l'accent sur le charme du décor rustique. Cette « country-story — full of the breath of cows and the scent of hay[4] » répond peut-être à la nostalgie qu'éprouve une Angleterre de plus en plus industrialisée et urbanisée. Mais est-ce là l'intention essentielle de George Eliot ? D'autres, comme Anne Mozley, sont séduits par la vérité des personnages : exception faite de Dinah Morris, ils ne peuvent pas avoir été inventés ; ils sont peints d'après nature. Seul le critique de la *Saturday Review* dépasse ces éloges naïfs pour affirmer que George Eliot possède, en plus du don d'observation, celui d'organiser les détails observés « into a connected whole » (p. 73). Il reconnaît ainsi l'unité de la création éliotienne. Mais dès lors qu'il refuse certains détails qui sortent de la bienséance : la séduction d'Hetty, sa grossesse, et l'infanticide — « the startling horrors of rustic reality » (p. 75), il ne voit plus cette unité. En décrivant une communauté villageoise d'un autre âge, George Eliot n'a pas cherché le pittoresque en tant que tel. Et les propos de Mrs. Poyser n'ont pas pour simple fonction de plaire par leur saveur de terroir : ils commentent aussi la tragédie où sont impliqués Hetty, Adam et Arthur. Dans *Adam Bede*, les charmes et les horreurs de la vie campagnarde ne peuvent être séparés, et il est vain de chercher quel registre convient le mieux à la romancière. Une remarque de la *Saturday* reste cependant pertinente : avec le procès, les préparatifs de l'exécution et la grâce, George Eliot a quitté son vrai domaine pour s'aventurer dans le mélodrame, terre étrangère.

La valeur morale du roman n'est pas unanimement reconnue. L'auteur d'*Adam Bede* nous invite à la sympathie humaine en nous donnant le sentiment que nous sommes tous semblables, tous soumis aux mêmes tentations, mais qu'il reste du bien en nous tous : il traduit ainsi en termes laïcs une idée-force du christianisme, estime Dallas. A cela, un

4. *G.E. Letters*, op. cit., II, 387-388. 17 oct. 1857. G.E. to J. Blackwood.

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

périodique méthodiste objecte qu'il ne suscite pas l'horreur du péché mais de ses conséquences, et que sa conception de la charité ressemble trop à de la complaisance à l'égard des faiblesses humaines (pp. 105 & 107). Pareille critique n'aurait sans doute pas été formulée aussi facilement si George Eliot avait pu rester à l'abri de son pseudonyme.

Avec *The Mill on the Floss,* George Eliot se heurte davantage à l'incompréhension des lecteurs qui se réfèrent à des critères exclusivement moraux. Elle met la confusion dans leurs notions du bien et du mal. Elle a beau affirmer qu'elle ne veut exposer aucun de ses personnages à l'admiration ou à la réprobation (p. 138), ils se rendent bien compte, avec Dinah Mulock, que leurs sympathies vont à Maggie plutôt qu'à Tom et aux Dodson, en dépit de leur jugement moral. Seul Dallas se montre plus perspicace : George Eliot se situe au-delà des catégories traditionnelles de la morale pour s'intéresser aux intentions de ses personnages. Elle montre le contraste entre une vie respectable mais égoïste, mesquine, et une vie d'erreurs, d'échecs, animée par la générosité. Par sa critique du pharisaïsme, *The Mill* pourrait être un roman profondément religieux si la religion n'y « brillait par son absence » (p. 136).

Pour beaucoup, l'incompréhension s'exprime par la condamnation d'une invraisemblance psychologique dans l'évolution de Maggie : comment une héroïne aux aspirations aussi élevées, qui a su reconnaître la valeur de Philip et l'aimer malgré sa difformité, peut-elle se laisser séduire par un être aussi insignifiant que Stephen ? Swinburne s'indigne de l'« hideous transformation » par laquelle Maggie se déshonore en s'enfuyant de St. Ogg's avec cet être méprisable (p. 165). Or, il est évident que sa lecture a trop idéalisé un personnage que George Eliot veut représenter plutôt comme « essentially noble but liable to great error » (p. 123). Cette grande erreur devient moins inexplicable quand nous reconnaissons que le roman explore le domaine nouveau de la sexualité. Nous avons maintenant tendance à considérer que George Eliot fait preuve d'une trop grande réserve, voire d'une totale réticence, à l'égard des sens et du corps. Mais les témoignages des Victoriens nous prouvent qu'elle est audacieuse pour son époque, car en essayant de suggérer l'influence du désir sur le comportement, elle irrite les critiques. La *Saturday Review* estime que « there are emotions over which we ought to throw a veil » (p. 119). Et le *Dublin University Magazine,* franchement hostile, assimile le roman aux productions de la « French literature », indignes des Anglais qui n'ont pas encore accepté de croire au triomphe de la matière sur l'esprit (p. 150) !

D'autres refusent de se situer sur le seul plan moral, ou psychologique : ils critiquent le roman sur le plan esthétique, déplorant un manque d'unité entre les deux premiers volumes qui retracent à loisir l'enfance et l'adolescence de Maggie, et le dernier qui présente brusquement la grande épreuve qui l'attend à l'âge adulte. George Eliot reconnaît qu'elle s'est laissé entraîner par

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

l'amour de son sujet, l'enfance, au détriment du troisième volume (p. 123).

C'est à propos de l'épilogue que se pose vraiment la question de l'unité du roman. Bulwer estime que le dénouement tragique n'est pas convenablement préparé (pp. 121-122). Est-il possible d'accepter le naufrage comme le point d'achèvement de l'œuvre ? N'est-ce pas plutôt, comme l'affirme la *Westminster Review* (p. 143) un procédé mélodramatique conçu pour sauver Tom et Maggie d'une situation inextricable ? Le *Spectator* donne une réponse remarquablement moderne en voyant l'unité du roman dans le destin de Maggie, et dans la récurrence du symbolisme de l'eau, de la Floss, et de la « rivière de la vie » qui l'emporte (p. 113).

Après la lecture de *Silas Marner,* la plupart des critiques expriment leur satisfaction : au lieu de recommencer les erreurs du troisième livre de *The Mill,* George Eliot est revenue à la pureté d'*Adam Bede.* La *Saturday Review* exprime ainsi l'opinion générale : « It is as good as *Adam Bede,* except that it is shorter » (p. 170). En réalité, ce roman se distingue de son prétendu modèle en ce qu'il pousse encore plus loin les limites du réalisme. Après avoir présenté les catégories sociales les plus favorisées du monde rural, George Eliot s'intéresse cette fois aux humbles et aux pauvres, à la manière de Wordsworth (p. 169). La peinture qu'elle en fait est saisissante : ce sont de vrais pauvres, tels qu'ils sont en réalité et non tels qu'ils apparaissent aux riches, seulement soucieux de les édifier et de leur distribuer du bouillon, pense la *Saturday* (p. 171). La conversation populaire à l'auberge du « Rainbow » est une admirable réussite du réalisme éliotien. Mais il est significatif que le *Dublin University Magazine,* qui n'a pas tempéré son hostilité envers la romancière depuis *The Mill,* choisisse cette même scène pour condamner la vulgarité de ses sujets. Il lui reproche de ne guère élever son observation au-dessus des porcheries et des tas de fumier (p. 192). Sans se montrer aussi féroce, Dallas déplore qu'elle ait choisi comme personnage central un être fruste, légèrement débile, susceptible de tomber en catalepsie, et dont il est difficile de prévoir le comportement (p. 182). Cette audace nous semble, au contraire, intéressante, car elle préfigure certaines créations du roman moderne. Déjà un critique victorien plus pénétrant, Hutton a répondu indirectement à ces reproches en observant que George Eliot a réussi cette gageure de conférer une dignité philosophique à un sujet qui s'y prêtait fort peu. Dans *Silas Marner,* selon lui, les réflexions des êtres les plus simples ne sont jamais éloignées de celles du lecteur cultivé. Et la philosophie de la romancière se retrouve également dans le destin — récompense ou châtiment — des personnages. Avec les années, Godfrey Cass apprend à regretter ce qu'il avait pris pour une bonne fortune dans sa jeuensse. Et par une autre ironie du sort, son frère Dunstan, l'autre coupable, rend en fait un grand service à Silas Marner en lui volant son or : il le libère de son asservissement et rend possible sa rédemption (pp. 176-178). Nous pouvons ainsi lire le roman comme

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

l'illustration d'une dialectique de la perte et du gain, comme une « fable », pour reprendre le terme de la *Westminster Review* (p. 188). Si nous étudions la structure temporelle de *Silas Marner*, nous voyons que le réalisme éliotien s'oriente vers le symbolisme et même la légende. Dallas n'est sensible qu'au déséquilibre entre les deux premiers tiers de l'œuvre et la fin qui représente les personnages seize ans plus tard : « The first part, forming more than two-thirds of the volume, is thus a magnificent portico to the second part, which is a pretty little cottage, hidden behind a mass of more stately architecture » (p. 181). C'est qu'il oublie, nous semble-t-il, la symétrie entre deux périodes de durée égale : la première (l'asservissement de l'avare à son or) qui commence lorsque Silas quitte Lantern Yard et se termine par la perte de son magot, et la seconde (la libération de l'avare) qui commence lorsqu'il adopte Eppie et s'achève par la découverte de son magot qui va servir de dot à celle-ci, pour son mariage. Un tel équilibre suppose une stylisation du réel : *Silas Marner* est le produit d'une tension entre le récit réaliste et le conte de fée.

Contrairement à ce que peut insinuer la *Saturday Review* (p. 209), le sujet de *Romola* ne prouve pas que George Eliot ait épuisé son inspiration avec ses quatre romans anglais. En s'intéressant aux classes cultivées de la Florence de Savonarole, elle a peut-être, comme le croit Richard Simpson (p. 226), voulu relever le défi de ceux qui la jugeaient incapable de peindre autre chose qu'une société provinciale peu raffinée. Ce roman marque un tournant dans sa carrière littéraire. Il est toutefois possible de retrouver ce qu'il doit aux précédents, en reprenant une analyse de Simpson. Par son désir de vengeance, Baldassare rappelle le père Tulliver. Romola partant sur l'eau à la dérive fait penser à Maggie. Tito avec ses deux femmes se trouve dans la même situation que Godfrey Cass, et son aversion pour tout ce qui lui est désagréable l'apparente à Arthur Donnithorne, déjà esquissé dans le personnage du Capitaine Wybrow (p. 244). On peut alors se demander pourquoi George Eliot a éprouvé le besoin de situer cette œuvre dans un cadre inhabituel qui lui a demandé un prodigieux effort de documentation. Souvent les détails historiques paraissent excessifs, importuns : ils alourdissent l'intrigue et détournent du drame que vivent Romola et Tito. Nous n'hésitons pas à souscrire à ce jugement de la *Saturday Review* : « sometimes the antiquarian quite drowns the novelist » (p. 208). Et malgré la somme de lecture qu'elle a dû faire pour se renseigner sur son sujet, George Eliot n'échappe pas au reproche d'anachronisme que lui adresse la *Westminster Review* en remarquant que les relations entre Tito et Romola sont analysées d'un point de vue trop moderne. Dans l'Italie de la fin du xve siècle, les aspirations conjugales de Romola paraissent invraisemblables, et Tito n'aurait sans doute pas hésité à mettre un terme à ses épreuves en poignardant ou en empoisonnant sa femme qui menaçait de le dénoncer publiquement (p. 217).

Ainsi donc, l'expérience du genre historique que George Eliot a tentée avec

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

Romola ne nous semble pas pleinement convaincante. Mais cela ne signifie pas qu'elle manque d'intérêt. C'est à Hutton que revient le rare mérite de la justifier : ce roman a pour thème central le conflit entre la culture libérale et la foi chrétienne à une époque qui présente beaucoup d'analogies avec le XIXe siècle (p. 200). Il est en effet exact que la Florence de Savonarole a connu, comme l'Angleterre victorienne, une remise en question des valeurs. Romola, déçue tour à tour par l'humanisme savant de son père, par l'hédonisme de Tito et par la dévotion de Savonarole, « dérive » symboliquement avant de découvrir de nouvelles valeurs : elle se met activement au service de l'humanité lorsqu'elle débarque dans un village frappé par la peste. Sa quête personnelle représente la recherche de toute une société car dans ce roman George Eliot a voulu montrer l'interdépendance des destins individuels et de l'histoire collective. C'est sans doute pourquoi elle en a élargi le cadre non plus aux dimensions de la famille ou d'une petite communauté villageoise, mais à celles d'une nation.

Même si John Morley blâme les lecteurs qui ont refusé le cadre inhabituel de *Romola,* il n'est pas le dernier à exprimer sa satisfaction en voyant que George Eliot a retrouvé son vrai domaine avec *Felix Holt :* les Midlands du XIXe siècle (pp. 251-252). Entre ces deux romans, il existe des liens, malgré le changement de décor : ainsi, la politique joue un rôle aussi important dans la vie de Felix, et de Harold Transome, que dans celle de Tito. En 1866, choisir pour personnage principal un radical impliqué dans les émeutes populaires qui ont accompagné le Reform Act de 1832, c'était pour George Eliot prendre le risque d'entrer personnellement dans le débat qui a précédé la seconde grande réforme électorale, celle de 1867. En fait, le roman n'a aucun caractère polémique, et le radicalisme de Felix n'a rien de révolutionnaire puisqu'il insiste sur la priorité des réformes morales individuelles par rapport aux réformes politiques et sociales. Il est d'ailleurs caractéristique de voir que Blackwood, pourtant peu suspect de radicalisme, ne se sent nullement embarrassé pour écrire :

> I had nearly forgot to say how good your politics are. As far as I see yet, I suspect I am a radical of the Felix Holt breed, and so was my father before me[5].

Un radicalisme comme celui de Felix n'est pas complètement impensable. A certains égards, il s'apparente à ce qui devait être, dans le chartisme, le courant de la « force morale ». Mais le personnage même de Felix ne nous paraît pas assez vraisemblable. Venables n'a pas tort lorsqu'il compare cet ouvrier amateur de figures de style cicéroniennes à un berger d'opéra (p. 281). Felix manque de vie. On ne le voit guère évoluer, sauf à la fin du roman où il renonce partiellement à ses principes en épousant Esther Lyon. Comme l'écrit justement Hutton : « To our mind, Felix Holt seems a grand *stump* of a character in an impressive but fixed attitude » (p. 259). Pour ces

5. *G.E. Letters,* op. cit., IV, 246. 26 Apr. 1866. J. Blackwood to G.E.

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

raisons, tout l'intérêt du roman ne peut reposer sur lui seul. Est-ce à dire qu'il repose davantage sur Harold Transome, personnage plus complexe qui incarne un radicalisme moins improbable ?

Les critiques sont en général gênés par la division de l'intrigue en deux histoires distinctes, celle de Felix, et celle des Transome. Sans l'élection, Felix ne rencontrerait jamais Harold, et le monde de Malthouse Yard resterait étranger à celui de Transome Court. Le lien entre ces deux mondes, et par conséquent entre les deux intrigues, n'est établi que par une étonnante révélation qui fait d'Esther la propriétaire légitime de Transome Court, au terme d'une affaire de succession singulièrement compliquée.

Seul Dallas refuse de voir dans cette structure divisée un signe de la faiblesse de George Eliot. Il ouvre la voie à la critique moderne en montrant l'unité thématique de *Felix Holt*. Selon lui, le roman s'organise autour de deux groupes de personnages comprenant chacun deux hommes et une femme : Felix, Esther et le Révérend Lyon, et d'autre part Harold Transome, Mrs. Transome et Mr. Jermyn. Il met en scène le conflit qui oppose ces deux groupes obéissant l'un à la loi du cœur, l'autre à la loi du monde (p. 269). S'il en est ainsi, Felix Holt est bien le « héros » du roman dans la mesure où il représente les valeurs qui triomphent, et son radicalisme idéaliste se comprend mieux lorsqu'il est confronté à celui de Harold.

Il est difficile d'expliquer pourquoi *Middlemarch,* unanimement considéré aujourd'hui comme le chef-d'œuvre de George Eliot, a pu, à l'époque victorienne, être très bien reçu du public sans susciter un véritable enthousiasme chez les critiques. Ils en ont reconnu la nouveauté et l'ampleur, mais n'ont pas tous pour autant renoncé à leurs préférences pour *Adam Bede* ou *Silas Marner,* voire *Romola.* Nous constatons que leur réserve à l'égard de *Middlemarch* vient d'abord de leur difficulté à comprendre l'intention de la romancière. Cette œuvre n'est pas essentiellement un roman psychologique, contrairement à ce que croit Edith Simcox (p. 323). Ce n'est pas non plus un roman sociologique mettant en évidence l'influence de la vie de province sur les personnages, mais les deux à la fois. C'est pourquoi Sydney Colvin est embarrassé en voyant que la leçon qui s'en dégage manque de clarté. Il reconnaît que l'échec de Dorothea n'est pas imputable à la société de Middlemarch qui n'encouragerait pas les nobles aspirations chez les femmes. Nous remarquons en effet que lorsque Dorothea fait un choix malheureux en épousant Casaubon, elle n'est pas victime de conventions sociales monstrueuses, mais au contraire elle brave les réactions hostiles de son entourage. En même temps, ajoute Colvin, la romancière veut suggérer que la société est responsable : « but it is society which so nurtures women that their ideals cannot but be ideals of delusion » (p. 337). Il est peut-être gênant pour un Victorien de ne pas pouvoir déterminer qui est le responsable, l'individu ou la société, mais nous voyons plutôt maintenant dans une telle ambiguïté le signe de la richesse et de la subtilité de la pensée de George Eliot.

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

Les critiques lui reprochent d'avoir donné une coloration trop triste à *Middlemarch*. Ils n'y voient qu'illusions perdues et échecs. Dicey observe que ceux qui entrent dans la vie avec des aspirations élevées deviennent malheureux comme Lydgate, ou bien doivent, comme Dorothea, acheter le bonheur au prix d'un immense renoncement (p. 345). C'est au scepticisme de George Eliot que Hutton attribue cette peinture d'un univers sans espoir : « she is a melancholy teacher — melancholy because sceptical » (p. 302). Un tel jugement est trop catégorique, nous semble-t-il, car si la romancière cédait au scepticisme, elle ne montrerait pas ce qu'il reste de dignité humaine chez des personnages aussi odieux que Casaubon et Bulstrode. Nous la voyons au contraire respecter leur détresse et faire appel pour eux à la sympathie du lecteur. Nous pouvons imaginer avec quel mépris un vrai sceptique comme Thackeray les aurait traités. George Eliot s'efforce de rester impartiale, tout en étant présente au cœur de son œuvre, sous la forme d'un « second self », selon l'expression de Dowden (p. 321). Certains ne manquent pas pourtant de prendre la romancière en défaut : elle n'est pas capable de cacher son aversion pour Celia et Rosamond, ni surtout son indulgence pour Will Ladislaw. Pour diverses raisons, qui ne sont pas sans rappeler les jugements portés sur Stephen Guest, Will n'a pas la faveur des critiques. La *Saturday Review* reconnaît qu'il possède les qualités physiques qui manquent à Casaubon, mais du point de vue moral, ses mérites sont si minces qu'il semble injustement favorisé par le sort en devenant le mari de Dorothea (p. 318). Henry James aussi déplore cette union avec un « *dilettante* », mais son jugement repose sur des considérations artistiques : ce personnage manque de consistance et de vraisemblance. « He is, in short, roughly speaking, a woman's man » (p. 356).

On peut se demander si Will ne déplaît pas aux critiques surtout parce qu'il occupe une place qui ne correspond pas à son envergure, et qui reviendrait de droit à Lydgate dans une intrigue idéale. Pour eux, c'est peut-être finalement la structure complexe de *Middlemarch* qui est la plus difficile à accepter. Bien peu se rendent compte que l'unité du roman est réalisée par un jeu habile de comparaisons et de contrastes entre les personnages. Dicey, le moins perspicace en l'occurrence, se plaint d'avoir continuellement à passer d'un groupe à l'autre, et se demande pourquoi George Eliot n'a pas suivi le principe de *Scenes of Clerical Life* en présentant trois histoires autonomes : Dorothea et Casaubon, Lydgate et Rosamond, enfin Fred et Mary (p. 348). Le rapport entre Dorothea et Lydgate n'apparaît bien qu'à Edith Simcox et à H. James. Encore faut-il remarquer que celui-ci formule des réserves sur l'unité artistique du roman : « *Middlemarch* is a treasure-house of details, but it is an indifferent whole » (p. 353). Toutefois la métaphore qu'il trouve pour en suggérer les parallélismes thématiques est remarquable : « She has given us a hero and heroine of broadly distinct

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

interests — erected, as it were, two suns in her firmament, each with its independent solar system » (p. 356).

L'intrigue de *Daniel Deronda* est plus simple que celle de *Middlemarch*, mais la plupart des critiques ne la trouvent pas plus satisfaisante. Ils établissent une distinction entre l'histoire de Gwendolen, qu'ils trouvent admirable, et celle des Juifs, qui présente très peu d'intérêt à leurs yeux. Henry James exprime bien l'opinion générale avec cette autre métaphore astronomique :

> All the Jewish part is at bottom cold ... beside Gwendolen's history it is like the full half of the lunar disk beside the empty one (p. 428).

Si les personnages juifs n'ont pas le même succès que Gwendolen, ce n'est pas à cause des préjugés racistes des lecteurs. La lettre de George Eliot à Mrs. Beecher Stowe (p. 405) montre, bien au contraire, qu'elle s'attendait de leur part à plus d'indifférence ou d'aversion. Seule la *Saturday Review* s'exprime avec une nuance d'antisémitisme (p. 377). Les autres justifient leurs préférences par des raisons esthétiques. Pour James, la faiblesse des personnages juifs par rapport à Gwendolen et à Grandcourt s'explique parce qu'ils sont davantage le produit de l'invention que de l'observation (p. 421). Selon Hutton, le personnage de Mordecai, qui est au centre de la partie juive, repose sur des idées et des croyances particulièrement floues (p. 370) — que Saintsbury qualifie plaisamment de « Samothracian mysteries of bottled moonshine » (p. 375). Nous voyons qu'il est difficile de lui reconnaître une présence convaincante selon les critères habituels du réalisme éliotien. Deronda, qui est lié étroitement à Mordecai au point de devenir son héritier spirituel, manque lui aussi de personnalité propre. George Eliot a tenté avec lui, en effet, une expérience difficile en lui faisant incarner la sympathie : capable de s'assimiler à autrui, Deronda n'a pas de contours personnels assez nets.

Il y a cependant des critiques pour apprécier la partie juive du roman : ceux qui sont eux-mêmes de culture juive. Même si leur témoignage d'admiration et de gratitude à l'égard de George Eliot est trop partial pour être reçu sans réserve, il montre à quel point elle a su pénétrer l'esprit d'une communauté qui lui était étrangère. D'après Picciotto (p. 406 sqq.) son étude exclut aussi bien la représentation du Juif cupide et malfaisant que la peinture flatteuse du Juif doué de qualités surnaturelles. Entre la lumière (Deronda, Mirah et Mordecai) et les ténèbres (Lapidoth), elle a su placer la famille Cohen qui donne une idée assez juste des grandeurs et des faiblesses du peuple juif. Picciotto prend la défense de Mordecai en voyant en lui un représentant authentique de la tradition prophétique.

Rares sont ceux qui acceptent le roman dans sa totalité, en se gardant de privilégier l'histoire des Juifs ou l'histoire de Gwendolen, et qui perçoivent le lien que Deronda établit entre les deux. Pareille démarche

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

suppose la reconnaissance de la nouvelle orientation de George Eliot. Dowden constate en effet qu'elle a évolué, depuis *Middlemarch* où « the prosaic or realistic element occupies a much larger place », vers un nouveau type de roman où « the poetical or ideal element as decidedly preponderates » (p. 439). Il rejoint en cela Francillon qui voit en *Daniel Deronda* « George Eliot's First Romance » :

> In any case it marks an era in the career of the greatest English novelist of our time. It is as much a first novel, from a fresh hand and mind, as if no scene of clerical life had ever been penned (p. 383).

Cette présentation permet une interprétation allégorique du roman : l'ange Deronda lutte avec le démon Grandcourt pour sauver l'âme de Gwendolen (p. 389). Nous mesurons ainsi le chemin parcouru par la romancière depuis qu'elle a posé les principes de son réalisme hollandais. Mais la formule de Francillon mérite d'être nuancée. Dans les œuvres précédentes, et surtout dans *Silas Marner* et *Romola,* il est déjà possible de trouver des éléments idéalistes mêlés à des éléments réalistes. Avec *Daniel Deronda,* George Eliot n'a pas vraiment tourné le dos au réalisme de ses débuts. Elle en a plutôt changé la nature parce que la réalité qu'elle décrit est différente : elle est d'ordre spirituel. Il n'y a pas de rupture car, dans son esthétique, le réalisme ne s'oppose pas à l'idéalisme, mais à ce que G.H. Lewes appelle « Falsism » [6].

Les derniers témoignages que présente David Carroll montrent la genèse d'une tradition critique. Vers 1880 s'établit une distinction entre deux aspects de la personnalité de George Eliot : l'artiste et le philosophe. En réalité, affirme Mallock, « the philosophy has gained the day ; and as the philosophy has grown, the art has dwindled » (p. 459). Cette idée que sa réflexion a progressivement dominé son imagination se retrouve également chez Lord Acton, Henry James et Leslie Stephen. Ce dernier nous invite même à retourner aux œuvres « charmantes » de la première période parce qu'après *Romola,* George Eliot a tendance à trop analyser ses personnages au lieu de les faire vivre sur le mode imaginaire. Cette division de l'œuvre éliotienne en deux parties opposées nous semble spécieuse. L'intention philosophique, nous l'avons vu, n'est pas absente des premiers romans. Et si elle est encore plus manifeste dans les derniers, ce n'est pas au détriment de l'imagination. Enfin, les recherches modernes ont confirmé que les qualités artistiques de George Eliot n'étaient pas inférieures à ses qualités philosophiques. Ainsi se trouve corrigée la réputation qu'elle devait à sa première biographie, par John Cross, en 1885 : avant tout, celle d'un écrivain sérieux, et d'un maître à penser conscient de sa mission.

L'influence de la tradition critique se fait sentir jusque dans une récente

6. « Realism in Art : Recent German Fiction » : *Westminster Review* (oct. 1858) LXX, 493.

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

étude sur le régionalisme dans les romans de George Eliot[7]. Curieusement, Henry Auster a décidé de n'étudier que les premiers romans, des *Scenes of Clerical Life* à *Silas Marner*. Maintenant que Barbara Hardy et W.J. Harvey nous ont montré que la création éliotienne forme un tout, il semble difficile de revenir à la distinction conventionnelle entre une première période, surtout inspirée par le souvenir et recherchant le pittoresque, la couleur locale, et une seconde tendant vers l'abstraction philosophique, à partir de *Romola*. Ce découpage est d'autant plus discutable qu'il exclut *Middlemarch*, dont le sous-titre est pourtant « A Study of Provincial Life ». Avec une telle omission, Auster doit faire preuve de prudence pour essayer de justifier son entreprise :

> Regionalism is there seen as one possible, but very natural, approach, *a* key rather than *the* key, to her novels. I do regard regionalism as the foundation of her work, but it is a foundation from which she built upward and away, expanding her scope, moving beyond the particularity of personal connections to place and community toward a consideration of issues which have an obviously universal relevance (A p. 62).

Après avoir défini le régionalisme comme la représentation d'une communauté de province avec le cadre géographique, les structures sociales, les habitudes et les valeurs qui lui sont propres, il procède à l'analyse des romans.

Parmi les trois récits des *Scenes of Clerical Life*, ses préférences vont au premier, où il trouve, plus qu'ailleurs, ce que Quentin Anderson appelle « the landscape of opinion »[8]. Du début à la fin, en effet, l'accent y est mis sur l'opinion que les habitants de Shepperton ont du Rev. Amos Barton. Mais cela ne signifie pas, à notre avis, que les rapports entre l'individu et la société, et le régionalisme apparaissent moins dans les deux autres récits.

Sans être très nouvelle, l'analyse d'*Adam Bede* par Auster est intéressante à double titre. D'abord, elle propose une formule heureuse pour résumer le débat qui oppose deux groupes de critiques, les uns sensibles à l'atmosphère pastorale du roman, les autres à son réalisme : « *Adam Bede* is a pastoral novel, not a pastoral romance » (A p. 116). Ensuite, elle insiste sur un thème important de l'œuvre éliotienne : la répercussion des actions individuelles sur le plan collectif. Parce qu'ils sont trop égoïstes pour être attachés à la communauté d'Hayslope, Arthur et Hetty n'ont pas conscience

7. Henry Auster. *Local Habitations.* Regionalism in the Early Novels of George Eliot. (Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1970, 232 p., $ 10.) Les références à cet ouvrage sont accompagnées de l'initiale A.

8. Quentin Anderson. « George Eliot in *Middlemarch* ». *From Dickens to Hardy,* edited by Boris Ford, vol. VI of the *Pelican Guide to English Literature.* Penguin Books, 1958. En employant cette formule qui s'applique en fait à *Middlemarch,* Auster révèle involontairement que sa sélection des seuls « early novels » est arbitraire. Heureusement, dans son excellente bibliographie, il n'a pas sacrifié les quatre derniers romans.

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition

de la menacer par leur liaison. Mais l'épreuve les éclaire et Arthur préfère se condamner lui-même à l'exil plutôt que de déraciner Adam et la famille Poyser.

Auster estime que *The Mill on the Floss* est moins un roman régionaliste qu'un *Bildungsroman*. Selon lui, l'inspiration régionaliste, perceptible dans les deux premiers volumes, avec la description du milieu social qui a influencé la formation de Maggie, est presque absente du dernier, qui est centré sur les sentiments et la vie intérieure de l'héroïne. Mais nous lui reprocherons de trop insister sur l'idée que Maggie est la cause de son propre malheur — « the main source of her distress ... is deeply personal » (A p. 153) — au point de ne pas faire un sort convenable à l'un des derniers chapitres « St. Ogg's passes judgment », où George Eliot dénonce au contraire la société.

La dernière section étudie le mélange du réalisme régionaliste et du symbolisme dans *Silas Marner*. Dans la perspective régionaliste, le mariage d'Eppie, qui introduit l'heureux épilogue, marque aussi l'intégration définitive de son père adoptif Silas Marner dans la communauté de Raveloe où il s'est si longtemps senti étranger.

En insistant sur l'enracinement des personnages, Auster éclaire un aspect généralement négligé des romans éliotiens, sans toutefois nous convaincre qu'il s'agit d'un aspect essentiel. Son livre tient donc sa promesse : il reste « *a* key rather than *the* key to her novels ».

Cette étude de l'*héritage critique* éliotien et de sa transmission montre que l'œuvre de George Eliot est suffisamment riche et complexe pour que des générations de critiques aient été tentées d'y voir de nombreuses oppositions : première et deuxième période, réalisme et idéalisme, mémoire et invention, art et philosophie. Il est temps de dépasser tous ces dualismes critiques qui rappellent par trop ce que la romancière a combattu toute sa vie — un manichéisme aux manifestations multiples — et de rechercher le principe d'unité d'une œuvre qui domine sereinement toutes ces oppositions en les réconciliant.

Alain JUMEAU

Copyright (c) 2003 ProQuest Information and Learning Company
Copyright (c) Didier Erudition