

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE DE NANTES

COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Anglais – Littérature britannique XIX^e siècle*

Par

Aude PETIT MARQUIS

Les mères et la maternité dans les œuvres de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell

Thèse présentée et soutenue à la FLCE, en salle du conseil à l'Université de Nantes, le 18 octobre 2019.

Unité de recherche : CRINI (EA 1162)

Thèse N° :

Rapporteurs avant soutenance :

Nathalie Jaëck Professeure des Universités, Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne
Nathalie Vanfasse Professeure des Universités, Aix Marseille Université

Composition du Jury :

Présidente : Nathalie Jaëck Professeure des Universités, Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne

Examineurs : Pierre Carboni Professeur des Universités, Université de Nantes
 Fabienne Gaspari Maîtresse de Conférences HDR, Université de Pau et des Pays de l'Adour
 Nathalie Vanfasse Professeure des Universités, Aix Marseille Université

Dir. de thèse : Georges Letissier Professeur des Universités, Université de Nantes

Remerciements

Je tiens en premier lieu à exprimer toute ma gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Georges Letissier, qui a dirigé ce travail au cours de toutes ces années. Je lui dois tout d'abord l'idée de ce projet, suggérée un jour à l'occasion d'un entretien dans son bureau lors de mon entrée en Master. Je voudrais également le remercier pour son soutien, sa disponibilité constante, ses conseils de lecture et ses remarques qui n'ont cessé d'éclairer et de nourrir ma pensée. Son travail sur la littérature victorienne et sa réflexion ont toujours été pour moi source d'inspiration.

Je souhaite également remercier les Professeurs Nathalie Jaëck, Nathalie Vanfasse, Fabienne Gaspari et Pierre Carboni pour avoir accepté d'apporter leur expertise sur ce travail en me faisant l'honneur de participer à mon jury. J'adresse aussi de sincères remerciements à Madame la Professeure Claire Bazin qui, tout comme Monsieur le Professeur Carboni, a régulièrement évalué l'avancée de mes recherches en tant que membre de mon comité de suivi de thèse.

Je remercie chaleureusement mes collègues et amies de l'équipe d'anglais LEA de l'Université de Nantes, plus particulièrement Agnès Volle, Cecilia Tirtaine, Jackie Baker et Sophie Belan, qui m'ont toujours encouragée et qui m'ont aidée à concilier activités de recherche et enseignement. Leur travail a contribué à l'aboutissement de ce projet.

Un grand merci également à mes relectrices : ma mère, Capucine Echiffre, qui ont consacré de leur temps à relire des parties de mon travail, ainsi qu'à Anne-Sophie Letessier, ma relectrice principale, pour son œil attentif et ses suggestions avisées.

Je pense aussi à tous ceux qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de ces années de recherche. A la générosité de mon amie Lydie Augé-Smith et de son mari le Dr Paul Smith de l'Université de Nottingham. Merci Paul de m'avoir prêté quelques précieux ouvrages de ta bibliothèque sur l'histoire des femmes et merci Lydie de m'avoir fait parvenir de belles éditions anciennes des œuvres de George Eliot. Merci à ma famille pour leurs encouragements, à mes parents Lydie et Joël et beaux-parents Yolande et Jean-Patrice pour leur soutien moral et logistique. Sacha a passé beaucoup de temps chez eux pour que « maman puisse finir sa grosse thèse » comme il dit, du haut de ses quatre ans

Merci enfin à Jean, mon mari, pour le soutien qu'il m'apporte au quotidien dans toutes mes initiatives. Je n'aurais jamais pu mener à bien ce travail de recherche sans sa confiance et son investissement.

À Jean et Sacha

Avant-propos

Après chaque extrait issu des œuvres du corpus, les pages sont données entre parenthèses et le titre du roman abrégé de la façon suivante :

« LL » : « Lizzie Leigh »

R : Ruth

WD : Wives and Daughters

AB : Adam Bede

SM : Silas Marner

DD : Daniel Deronda

Table des matières

Introduction	15
« <i>Mothers have a self larger than their maternity</i> ».....	15
<i>Présentation des auteures et du corpus</i>	22
<i>Les études sur la maternité à l'époque victorienne : un bref état des lieux de la critique</i>	29
<i>Problématique, annonce du plan et présentation des outils critiques</i>	33
Première partie – Les personnages de mères dans les œuvres du corpus	39
Chapitre 1 – Être mère à l'époque victorienne	41
I. Qu'est-ce qu'être mère à l'époque victorienne	41
1. La maternité à l'époque victorienne : une construction des discours au service d'un idéal bourgeois	41
2. Le mythe de la maternité	55
II. Typologie des personnages de mères dans les œuvres du corpus	59
1. Les « fallen women »	59
a. Définitions et acceptions de l'expression « fallen woman » à l'époque victorienne	60
b. Typologie des « fallen women » et acception du terme dans les œuvres du corpus	68
2. Les personnages de mères-épouses	73
3. Quand un homme endosse le rôle de mère	75
Chapitre 2 – Vers une redéfinition de l'idéal maternel victorien	81
I. L'échec de la figure de « the Angel in the House »	84
1. Mrs Hamley dans <i>Wives and Daughters</i>	85
2. Nancy Lammeter dans <i>Silas Marner</i>	88
3. Mrs Bradshaw dans <i>Ruth</i>	91
II. Souci de préservation et adaptabilité : les deux qualités clés de la mère idéale ?.....	95

1. Endogamie contre survie du plus apte	95
a. Les limites de l'endogamie	95
b. Une famille en voie d'extinction : le cas des Hamley dans <i>Wives and Daughters</i>	98
c. De l'importance d'avoir un fils	101
2. La relation mère-fille dans la course au mariage	103
a. De l'importance de faire un beau mariage	103
b. De la nécessité d'ignorer les « êtres superflus » : Mrs Irwine et ses filles dans <i>Adam Bede</i>	106
3. Mrs Kirkpatrick dans <i>Wives and Daughters</i> : l'incarnation d'un nouvel idéal maternel ?	111
a. Cette belle fleur domestique qu'est Hyacinth Kirkpatrick.....	111
b. Mrs Kirkpatrick/Gibson ou le point de vue du parasite	116

Deuxième partie – Le fantasme de la mère idéale.....123

Chapitre 3 – Le corps maternel et le langage de la Nature.....125

I. Le langage de la Nature.....	125
1. Epistémologie de la biologie au XIX ^e siècle.....	125
2. La Nature comme réalité objective.....	127
3. De l'infériorité et de la spécificité du sexe féminin.....	129
4. La division des sphères d'activités : un modèle social légitimé par la biologie.....	133
II. Le corps de la femme à l'épreuve de la signification.....	136
1. Hetty Sorrel dans <i>Adam Bede</i> : un cas d'école sous la plume de George Eliot.....	136
2. Hetty Sorrel : une mère idéale infanticide.....	138
3. De la complexité du langage de la Nature.....	144
4. La maternité ou l'effrayante expérience de l'inconnu.....	148
III. Vers une conception asexuée de l'instinct maternel.....	152
1. Un métabolisme au service de la procréation.....	152
2. L'analogie avec le monde animal : la rhétorique excessive de Bartle Massey dans <i>Adam Bede</i>	159
3. Le duo Massey/Vixen : de la dualité de l'homme.....	162
4. L'instinct maternel : une pulsion asexuée ?.....	166

Chapitre 4 – Sublimation et déconstruction de l’idéal maternel victorien	171
I. Le Madone biblique et la Madone domestique : des Saintes Ecritures à l’Ange du foyer victorien.....	171
II. <i>Ruth</i> d’Elizabeth Gaskell : quand Marie Madeleine devient Madone.....	176
1. Ruth et Marie Madeleine.....	176
2. Ruth et la Madone biblique.....	179
3. De l’élévation morale du lecteur.....	183
III. La Madone chez George Eliot : une figure du Sublime.....	187
1. L’idéal maternel eliotien : une expérience mystique et esthétique qui a trait au sublime.....	187
2. Dinah Morris dans <i>Adam Bede</i> : une Madone sublime inaccessible.....	191
3. De la Vierge incarnée à la Madone domestique.....	197
IV. La mère dé-sublimée : l’effondrement de l’idéal maternel.....	201
1. Quand la mère tant espérée fait son apparition.....	201
2. Le miroir de la maternité : de l’identification au rejet.....	207
 Troisième Partie – Maternité, détails concrets et esthétique scripturale	219
 Chapitre 5 – Des objets, des lieux et des mères	221
I. Place et fonction du détail concret dans la fiction réaliste.....	224
1. Le détail insignifiant.....	224
2. Le détail concret comme métaphore.....	228
3. Vers un renouvellement des possibilités sémantiques du détail concret.....	231
II. La sémiotique des objets domestiques : l’exemple de la maison Poyser dans <i>Adam Bede</i>	235
1. De la narrativité des détails inutiles.....	235
2. La maison miroir de Mrs Poyser : de la malléabilité sémiotique des objets.....	239
III. La relation sujet/objet dans son rapport à la mère.....	243
1. La maison de l’enfance ou de la dimension affective des objets.....	243
2. Objets du souvenir et souvenir de la mère : ce que les objets disent de la relation entre une mère et son enfant	248
3. Les objets comme fondement des liens affectifs familiaux : le cas de Silas Marner.....	254

IV. Rapport aux objets et héritage maternel.....	258
1. Héritage maternel : la transmission du geste.....	258
2. Ancrage sentimental et circulation sémantique des objets : l'exemple de la famille Meyrick dans <i>Daniel Deronda</i>	262

Chapitre 6 – Le récit de la femme déchue : entre appropriation et renouvellement

par le détail.....	271
I. Le récit de la femme déchue : codes et tradition.....	271
1. Le récit de la femme déchue au XVIII ^e siècle.....	273
2. Le récit de la femme déchue au XIX ^e siècle.....	275
3. <i>The Harlot's Progress</i> de William Hogarth : définition et adaptation des codes du récit de la femme déchue.....	279
II. Appropriation et réécriture du récit de la femme déchue : « Lizzie Leigh », <i>Ruth</i> et <i>Adam Bede</i>	283
1. « Lizzie Leigh » ou la mise en mots progressive du sujet.....	283
a. Une poétique de la trace.....	286
b. Lizzie ou la réapparition de la femme déchue dans le corps du texte.....	290
2. <i>Ruth</i> ou du pouvoir subversif des détails.....	296
a. Emprunt et renouvellement des détails hogarthiens dans <i>Ruth</i>	296
b. Une voix narrative en faveur de la femme déchue.....	304
3. Le récit de la femme déchue dans <i>Adam Bede</i> : considérations esthétiques.....	307
a. Genèse d' <i>Adam Bede</i>	307
b. Le récit de la femme déchue dans <i>Adam Bede</i> : une démarche avant tout esthétique.....	312
c. De l'impudeur des détails dans <i>Adam Bede</i>	322

Chapitre 7 – L'art de la « sympathie » : vers la définition d'une écriture

maternelle.....	329
I. Écriture féminine et la figure de la mère.....	329
1. Le concept d'écriture féminine.....	329
2. Vers une écriture féminine chez George Eliot et Elizabeth Gaskell ?.....	337

II. Maternité et esthétique scripturale chez George Eliot et Elizabeth Gaskell.....	343
1. Création d'une écriture « maternelle » chez Elizabeth Gaskell.....	343
2. « Lizzie Leigh » : du langage du père à celui de la mère.....	347
a. Réappropriation maternelle de la parole du Père.....	348
b. Ecriture d'une langue maternelle.....	352
c. De la « sympathie » dans « Lizzie Leigh ».....	357
3. « Woman in France: Madame de Sablé » : du fondement biologique de l'écriture féminine.....	361
a. De la définition d'une écriture sexuée et genrée.....	361
b. De l'importance d'ouvrir l'accès à la culture aux femmes.....	369
4. Genre réaliste et écriture genrée : la mère comme figure de la « sympathie » eliotienne.....	372
a. Le manifeste de l'écriture réaliste eliotienne dans <i>Adam Bede</i> : enjeux éthiques et esthétiques.....	372
b. De la « sympathie » eliotienne.....	376
Conclusion.....	385
Annexes.....	393
Bibliographie.....	409
Index.....	443

Introduction

« *Mothers have a self larger than their maternity*¹ »

En avril 1850, Elizabeth Gaskell écrit à son amie Eliza Fox pour l'inviter à venir lui rendre visite dans sa nouvelle maison, située 42 Plymouth Grove à Manchester. Dans cette lettre, elle s'exclame :

You *must* come and see us in it, dearest Tottie, and try and make me see [...] that it is right to spend so much ourselves on so purely selfish as thing as a house is, while so many are wanting – that's the haunting thought to me; at least to one of my 'Mes', for I have a great number, and that's the plague. One of my mes is, I believe, a true Christian – (only people call her socialist and communist), another of my mes is a wife and mother, and highly delighted at the delight of everyone else in the house, [...] Then again I've another self with a full taste for beauty and convenience which is pleased on its own account. How am I to reconcile all these warring members²?

L'enthousiasme que montre Elizabeth Gaskell pour sa nouvelle demeure convoque une image des plus traditionnelles concernant la femme de l'époque victorienne : celle d'une mère et épouse douce, entièrement dévouée à sa famille, et qui rayonne avec bienveillance sur son foyer. Ce tableau, c'est celui de l'idéal maternel victorien tel qu'il est resté dans les mémoires et qu'on appelle couramment aujourd'hui « the Angel in the House », expression empruntée au titre du long poème narratif de Coventry Patmore publié en 1854. Dans l'extrait que nous venons de citer, cet idéal maternel se pare toutefois bientôt de nuances. En effet, Elizabeth Gaskell établit ici un curieux autoportrait qui la présente comme une personne aux multiples visages. En tant que femme de pasteur, elle est d'une part une fidèle très impliquée dans la

¹ Eliot, George. *Felix Holt: the Radical* (1866). London: Penguin Books, 1995. p. 111.

² Chapple, J. A. V. and Pollard, Arthur (ed.). *The Letters of Mrs Gaskell*. Manchester: Mandolin, 1997. p. 108.

communauté unitarienne que son époux préside à Manchester. Elle s'investit notamment dans l'éducation des plus démunis grâce aux « Sunday schools » où elle leur apprend à lire et à écrire. D'autre part, c'est une épouse et une mère aimante. Mariée à William Gaskell depuis 1832, le couple a quatre filles : Marianne (née en 1834), Margaret Emily, dite Meta (née en 1837), Florence (née en 1842) et Julia (née en 1846). Ils ont également perdu deux enfants à la naissance et un fils, William, né en octobre 1844 et décédé l'année suivante de la scarlatine. Enfin, c'est un être doué de désirs et d'aspirations personnelles. Parmi celles-ci : l'écriture littéraire. En 1850, Elizabeth Gaskell s'est déjà exercée à la poésie et a publié plusieurs nouvelles dans diverses revues, ainsi que son premier roman : *Mary Barton* (1848). Elle écrira d'autres nouvelles par la suite et d'autres romans dont *Cranford* (1851-1853), *Ruth* (1853), *North and South* (1854-1855) ou encore *Sylvia's Lovers* (1863). Elle meurt subitement le 12 novembre 1865, laissant sa dernière œuvre inachevée : *Wives and Daughters*.

La vision fragmentée qu'Elizabeth Gaskell a d'elle-même rappelle la définition qu'Elizabeth Badinter donne de la mère dans *L'Amour en plus* :

La mère, au sens habituel du terme (c'est-à-dire la femme mariée dotée d'enfants légitimes), est un personnage relatif et tridimensionnel. Relatif car elle ne se conçoit que par rapport au père et à l'enfant. Tridimensionnel, parce que, en plus de ce double rapport, la mère est aussi une femme, c'est-à-dire un être spécifique doué d'aspirations propres qui n'ont souvent rien à voir avec celles de l'époux ou les désirs de l'enfant³.

Dans cette définition, Badinter souligne le jeu de rapports qui, au sein de la famille, se noue autour de la mère en tant que mère d'une part, et en tant que femme de l'autre. Ces rapports s'élaborent en fonction des attentes envers les mères, c'est-à-dire du rôle qu'elles doivent jouer et des tâches qui leur reviennent dans le quotidien familial. Badinter met ici en évidence une difficulté exprimée par Elizabeth Gaskell dans sa lettre citée plus haut : celle de faire

³ Badinter, Elizabeth. *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècles)*. Paris : Flammarion, 1980. p. 33.

coïncider ces attentes avec les souhaits de la mère en tant qu'individu à part entière. « How am I to reconcile all these warring members⁴ ? »

Les devoirs et les attentes liés à la maternité ainsi que le degré de partage au quotidien entre rôle maternel et occupations personnelles pour une femme ne sont bien évidemment pas les mêmes selon les époques, les cultures, les modèles de société, la situation géographique ou encore les catégories sociales. A l'époque victorienne, la femme mariée qui a des enfants est avant tout une mère, dans le sens où celle-ci doit être entièrement dévouée à sa famille. Cette conception du rôle prépondérant que doit jouer la mère auprès de ses enfants au sein de son foyer est relativement nouvelle, du moins pour les catégories sociales supérieures. Elizabeth Badinter la fait remonter à la seconde moitié du siècle précédent⁵. Avant cela, au XVII^e et jusqu'avant la fin du XVIII^e siècle, les femmes de la noblesse et de la bourgeoisie se passent bien volontiers du maternage. Elles ont communément recours à des nourrices afin de pouvoir s'adonner plus librement à d'autres occupations telles que la culture et les plaisirs de la société mondaine⁶. Badinter affirme : « Pour comprendre le comportement de rejet de la maternité par les femmes, il faut se rappeler qu'à cette époque, les tâches maternelles ne sont l'objet d'aucune attention, d'aucune valorisation de la part de la société. Au mieux, c'est normal ; au pire, c'est vulgaire⁷. » Seules les femmes des campagnes semblent alors s'en satisfaire⁸. Il faudra donc attendre que la maternité et le maternage soient mis à l'honneur,

⁴ Chapple & Pollard. *Op.cit.* p. 108.

⁵ Badinter. *Op.cit.* p. 187. Nous reviendrons sur ce point dans le premier chapitre de cette thèse.

⁶ Si l'étude de Badinter porte majoritairement sur la maternité en France, elle précise néanmoins que l'Angleterre ainsi que l'Allemagne ont connu une histoire similaire quant au délaissement du maternage par les femmes appartenant à l'aristocratie et à la bourgeoisie à cette même époque. Voir Badinter. *Op.cit.* p. 126.

⁷ *Ibid.* p. 126.

⁸ « Là est la grande différence avec la paysanne riche. Les conditions de vie de celle-ci peuvent expliquer sa fidélité à l'allaitement maternel et au maternage en général. La campagnarde, même si elle en a les moyens, n'a aucune occasion de faire autre chose. Elle sort peu de sa ferme et de ses terres et il serait mal vu qu'elle abandonne son bébé pour un livre, à supposer d'abord qu'elle sache lire couramment. [...] Toute sa vertu (valeur) réside dans sa modestie, et son pouvoir ne dépasse pas le cadre de sa cuisine et de son poulailler : tout au

notamment par la philosophie des Lumières, pour que les femmes consentent peu à peu, de gré ou de force, à réinvestir ce rôle⁹. Mais que cela veut-il dire ? Certaines en effet ne l'ont jamais vraiment délaissé. D'autres continueront de le fuir. Et que ce rôle de mère recouvre-t-il exactement ?

Il existe autant d'histoires et d'expériences de la maternité qu'il y a de mères, et même si un modèle éminemment bourgeois s'impose peu à peu à l'époque victorienne – celui de la mère aimante, totalement dévouée à sa famille et garante de la moralité religieuse au sein de son foyer – l'exercice quotidien de la maternité continue de varier grandement d'une femme à l'autre. En effet, une mère issue de la classe laborieuse ne rencontrera pas les mêmes contraintes, les mêmes obligations ni les mêmes préoccupations au jour le jour que celles que pouvait avoir une femme venant de la classe moyenne comme Elizabeth Gaskell par exemple. Dans sa correspondance et dans le journal intime qu'elle tint de mars 1835 à octobre 1838 sur ses deux premières filles¹⁰, on observe que ses préoccupations journalières en tant que mère tournent principalement autour de questions liées à la bonne santé physique de ses enfants ainsi qu'à leur éducation morale, religieuse et intellectuelle. Pour ce qui est du reste (soins corporels, nourriture ...), elle avait à ses côtés des employées de maison pour la seconder ou pour effectuer ces tâches à sa place. Pour une mère de la classe ouvrière, les inquiétudes au quotidien sont loin d'être les mêmes. Dans son étude sur la place et le rôle des mères au sein

plus en impose-t-elle à ses enfants, le valet de ferme et la basse-cour. » *Ibid.* p. 128. Cette description nous évoque le personnage de Mrs Poyser dans *Adam Bede* sur lequel nous reviendrons au cours de cette thèse.

⁹ « La philosophie des Lumières met en question toutes les traditions, toutes les hiérarchies, et s'efforce de penser une nouvelle société ; elle investit fortement la maternité, pour la lancer au service de l'enfant, avenir du monde. La femme, toujours subordonnée à l'homme, est alors valorisée comme mère. [...] Au plan psychologique, l'amour maternel, si nécessaire au petit d'homme, émerge comme valeur fondamentale de la nouvelle société. Au plan social, la compassion maternelle est appelée à secourir les malheureux. La glorification de la maternité s'impose durant tout le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e. » Knibiehler, Yvonne. *Histoire des mères et de la maternité en occident*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. p. 61.

¹⁰ Ce journal est accessible dans son intégralité : Chapple, J.A.V. and Wilson, Anita (ed.). *Private Voices: The Diaries of Elizabeth Gaskell and Sophia Holland*. Keele: Keele University Press, 1996.

des populations défavorisées de Londres de 1870 à 1918, Ellen Ross fait la remarque suivante à propos de ces femmes :

A mother's domestic work – sewing, cleaning, nursing, and especially supplying and preparing food – was often essential to her family's sheer physical survival. Women schemed, struggled, and starved themselves to provide these things. [...] To be of material service was the essence of their maternal identity. [...] Family survival was the mother's main charge among the large majority of London's population who were poor or working class; the emotional and intellectual nurture of her particular child or children and even their actual comfort were forced into the background¹¹.

La comparaison que nous venons d'établir entre des mères appartenant à des milieux sociaux différents permet de mettre en exergue un exemple de la diversité des « identités maternelles » (pour reprendre l'expression de Ross) à l'époque victorienne. Pour ces pauvres mères londoniennes, les considérations matérielles laissent peu de place au suivi des enfants et à l'expression des sentiments. Les conditions de vie difficiles qu'elles connaissent au quotidien influencent nécessairement les rapports familiaux. Principalement perçu comme une charge, l'enfant devra, dès qu'il le peut, contribuer financièrement à la survie de la famille par le travail :

The emotional balance of the mother-child connection rotated through the child's obligation (owned in money or in kind) to the mother for her hard work and the mother's trust that her children would repay her eventually. The exchange of cash or work during the teenage years when children earned money evened out the balance of debt¹².

Dans ce contexte de survie qui oriente la relation mère-enfant vers des considérations économiques, le problème de l'éducation des enfants ainsi que l'expression de sentiments maternels à leur égard deviennent secondaires, voire superfétatoires. Cela ne signifie bien

¹¹ Ross, Ellen. *Love and Toil: Motherhood in Outcast London, 1870-1918*. Oxford: Oxford University Press, 1993. p. 8; 9.

¹² *Ibid.* p. 8.

évidemment pas que les mères les plus démunies ne sont pas capables d'éprouver de l'amour pour leur progéniture, simplement que la dureté des conditions de vie des classes laborieuses à l'époque victorienne ne leur laissait que peu le loisir de l'exprimer. A l'inverse, un certain niveau social et d'aisance financière ne suffit pas non plus à garantir l'amour d'une mère pour son enfant¹³.

Ellen Ross, qui s'est intéressée de près à l'histoire des mères en Angleterre, souligne cette diversité dans son ouvrage : « Motherhood is a historically conditioned grouping of definitions and activities. [...] There are some constants in the history of mothering, more variations¹⁴. » Quand il s'agit de faire le point sur les caractéristiques invariables qui définissent le fait d'être mère à travers les âges, le résultat s'avère être nul. En effet, si le mot maternité s'accompagne nécessairement d'un ensemble d'attentes et de représentations normatives qui tendent à le définir, aucune d'entre elles ne résiste au test de l'universalité. Par ailleurs, il faut garder à l'esprit que cette norme est un produit historique susceptible de varier et d'évoluer d'un siècle et d'un pays à l'autre, ou encore d'une catégorie sociale à une autre. Comme nous l'avons évoqué précédemment, il était par exemple devenu normal au XVII^e siècle pour les femmes de l'aristocratie ou de la bourgeoisie de ne pas vivre sous le même toit que leurs enfants ou de les confier nuit et jour à une nourrice ou autre gouvernante qui se chargera de les nourrir, de leur prodiguer les soins corporels nécessaires et de les éduquer. De même, si, depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'amour maternel est présenté comme

¹³ Parmi les divers personnages de mères qui peuplent l'univers romanesque de George Eliot et Elizabeth Gaskell, certains d'entre eux illustrent parfaitement cette constatation. Dans « Lizzie Leigh » (1850) par exemple, bien que sa situation de fille-mère l'ait obligée à abandonner sa petite fille, le personnage éponyme reste profondément attaché à elle. Elle dépose, dès qu'elle le peut et en signe de son amour, un petit colis contenant de l'argent pour son enfant sur le pas de la porte de celle qui l'a recueillie. Dans *Daniel Deronda* (1876) au contraire, la Princesse Leonora Halm-Eberstein, qui connaît gloire et argent, n'hésitera pas à se débarrasser de Daniel alors âgé de deux ans et pour qui elle n'éprouve aucun attachement en le confiant à Sir Hugo Mallinger, qui l'emmènera vivre loin d'elle.

¹⁴ Ross. *Op.cit.* p. 7.

étant instinctif¹⁵, et donc comme devant être naturellement présent chez toutes les mères, force est de constater que toutes ne ressentent pas d'attachement pour leur enfant. En d'autres termes, le lien biologique qui lie une femme à son enfant ne suffit pas plus à prédire ses sentiments à l'égard de celui-ci qu'il ne fait d'elle la personne qui s'en occupera au quotidien. Par ailleurs, cette ultime donnée objective qu'offre la réalité physique de la gestation et de la parturition ne donne pas davantage l'assurance de fournir un dénominateur commun à toutes les mères à travers les siècles. En effet, l'adoption ou, plus récemment, la possibilité d'avoir recours à la Gestation Pour Autrui (GPA) dans certains pays comme les États-Unis ou encore la Russie, ainsi qu'à des donneuses d'ovocytes, tendent à dissocier la maternité de la procréation et de la filiation biologique.

Ce qui ressort de ces considérations préliminaires, c'est que toute tentative d'énoncer une définition stable et universelle de la maternité est vouée à l'échec, même à une période définie et pour une catégorie sociale bien précise. La maternité doit donc avant tout être envisagée comme étant une donnée instable et fluctuante dans laquelle une expérience singulière s'élabore en tension avec l'ensemble des attentes et des représentations qui définissent la manière dont une société pense la maternité à une période déterminée. Ces attentes et représentations, fruit de nombreux discours, sont elles-mêmes multiples et parfois contradictoires, ce qui nécessite de constamment redéfinir la norme et les modèles qui s'imposent. Dans cette perspective, la figure de « the Angel in the House » de Coventry Patmore, souvent utilisée comme dénominateur commun afin de désigner l'idéal maternel victorien, devient elle-même caduque pour deux raisons. Tout d'abord, les valeurs d'abnégation, de pureté et d'amour infini pour sa famille que cette figure recouvre ne permettent plus d'évaluer les comportements maternels au XIX^e siècle en raison de l'écart qui se creuse entre cette figure métaphorique figée (qu'Helena Michie nomme « dead metaphor »

¹⁵ Voir Badinter. *Op.cit.* p. 187.

dans *The Flesh Made Word*¹⁶) et la diversité des expériences maternelles, et ce, même du côté des mères issues de la bourgeoisie que cet idéal est censé représenter. Ensuite, l'idéal maternel a tellement fait l'objet de discours en tout genre au XIX^e siècle que ses valeurs dites normatives doivent elles aussi être considérées comme étant instables et incertaines, ce qui appelle à leur réévaluation, notamment dans la fiction réaliste victorienne. C'est en gardant à l'esprit cette nécessité de questionner le modèle hégémonique bourgeois qui définit traditionnellement l'idéal maternel victorien que cette thèse abordera l'étude des personnages de mères et du thème de la maternité dans les œuvres suivantes : « Lizzie Leigh » (1850), *Ruth* (1853) et *Wives and Daughters* (1865) d'Elizabeth Gaskell, ainsi qu'*Adam Bede* (1859), *Silas Marner* (1861) et *Daniel Deronda* (1876) de George Eliot.

Présentation des auteures et du corpus

Mettre en vis-à-vis les œuvres de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell ouvre de nouvelles perspectives sur la question de la maternité dans la fiction réaliste victorienne. Tout d'abord, malgré leur contemporanéité, la recherche universitaire ne les a que rarement comparées. Cela provient certainement du fait que, pendant longtemps et contrairement à George Eliot, Elizabeth Gaskell était tombée dans l'oubli. Malgré le succès que ses œuvres de fiction connurent à l'époque victorienne et la reconnaissance dont elle jouissait alors en tant qu'écrivaine au sein de la profession¹⁷, elle devint, peu après sa mort, une figure littéraire de second rang et le resta durant toute la première partie du XX^e siècle : « When her name

¹⁶ Michie, Helena. *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987. pp. 88-89.

¹⁷ En 1850, Charles Dickens envoya une lettre élogieuse à Elizabeth Gaskell afin de lui demander d'écrire des œuvres de fiction pour sa nouvelle revue *Household Words* : « there is no living English writer whose aid I would desire to enlist in preference to the authoress of "Mary Barton" », s'exclame-t-il dans sa lettre. Lettre du 31 janvier 1850, Graham Storey, Graham, Tillotson, Katherine and Burgis, Nina (ed.). *The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens, Volume VI (1850-1852)*. Oxford: Oxford University Press. 1988. p. 21.

cropped up in Lord David Cecil's *Early Victorian Novelists* (1934), it was as a 'minor novelist' with 'slight talent'¹⁸. » Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1950 qu'elle attira à nouveau l'attention d'universitaires tels que Raymond Williams pour ses romans industriels comme *Mary Barton* et *North and South*¹⁹. A partir de cet instant, elle fut considérée comme faisant partie de ce qu'on appelle en anglais les *condition-of-England novelists*²⁰, ce qui lui permit de retrouver une place aux côtés d'auteurs victoriens restés célèbres et respectés²¹ tels que Charles Dickens, George Eliot, ou encore celle dont elle avait écrit la biographie peu après sa mort, Charlotte Brontë²². Ce n'est que vers la fin des années 1980 que les publications sur son œuvre devinrent plus abondantes et plus diversifiées, touchant notamment d'autres branches d'études critiques telles que les études sur les femmes, sur la morale religieuse ou encore sur l'impact des théories évolutionnistes dans la fiction. Parmi cette nouvelle littérature sur Elizabeth Gaskell, on peut citer en exemples *Elizabeth Gaskell* (1987) de Patsy Stoneman, *Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories* (1993) de Jenny Uglow, ou encore *Women's Voices in the Fiction of Elizabeth Gaskell (1810-1865)* de Marianne Camus (2002).

¹⁸ Matus, Jill L. (ed.). *The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 2.

¹⁹ Voir Williams, Raymond. *Culture and Society (1780-1950)*. New York: Anchor Books, 1958. pp. 94-100.

²⁰ « 'The condition of England' was a phrase used by Thomas Carlyle in his essay *Chartism* (1839) about the 'condition and disposition' of working people; it combined sympathy for deprivation with fear of the 'madness' of Chartism. Largely written by middle-class writers, the novels highlight poverty, dirt, disease, and industrial abuses such as sweated labor, child workers, and factory accidents; however, they also exhibit anxiety about working-class irreligion and a fear of (potentially violent) collective action, such as Chartism and trade unionism. The genre roughly spans the period between the Reform Acts of 1832 and 1867, and the backdrop includes the "Hungry Forties," debates over the franchise, Chartist demonstrations, the exponential growth of the new cities, and campaigns around sanitation and factory conditions. »

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0011.xml> (dernière consultation: le 20 août 2019).

²¹ « She was no longer the decorous if charming author of a famous minor classic [*Cranford*], but a significant contributor to the social conscience literature of the early Victorian period. » Shelston, Alan. « Where Next in Gaskell Studies? », *Elizabeth Gaskell: Victorian Culture and the Art of Fiction. Essays for the Bicentenary*. Gent: Academia Press, 2010. p. 1.

²² Voir Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë* (1857). London: Penguin Books, 1997.

Contrairement à Elizabeth Gaskell, George Eliot a toujours été reconnue par la critique comme une figure majeure du roman réaliste victorien, et, à ce titre, la recherche sur son œuvre a toujours été plus conséquente. Ses œuvres sont, depuis longtemps, au cœur de l'attention de courants de recherches divers et variés tels que les études postcoloniales, l'histoire des idées, les études sur les femmes, sur le sexe et sur le genre, ou encore sur les théories esthétiques du réalisme et de la narration²³. Cela ne l'a toutefois pas empêchée de connaître diverses réévaluations au cours des années, notamment par la critique féministe. « This great horse-faced bluestocking²⁴ » (comme Henry James l'avait dépeinte à son père dans une lettre de 1869) fut longtemps perçue comme une écrivaine élitiste, aux valeurs conservatrices et qui rechignait à s'engager publiquement dans la lutte pour le droit des femmes. Elle s'était en effet prononcée contre le suffrage féminin, estimant que ses consœurs ne réunissaient pas encore la maturité intellectuelle nécessaire pour intervenir dans la vie politique du pays. Par ailleurs, elle fut souvent sévèrement critiquée pour ne jamais avoir permis à ses héroïnes de s'affranchir du carcan patriarcal dans lequel leur vie est enserrée²⁵. Toutes celles qui ont tenté de le faire se sont brûlées les ailes. Quand elles ne meurent pas pour avoir défié les convenances en s'adonnant à une relation amoureuse hors les liens sacrés du mariage, comme c'est le cas de Hetty Sorrel dans *Adam Bede* (1859) et de Maggie Tulliver dans *The Mill on the Floss* (1860), elles voient leurs projets sociaux de construction de village pour les pauvres ou leur carrière de prédicatrice méthodiste s'éteindre au profit du mariage et de la maternité. Dans son très récent ouvrage sur la romancière, Mona Ozouf, tout comme d'autres critiques l'ont fait avant elle, prend toutefois soin de nuancer ce portrait. Elle

²³ Cette liste n'est pas exhaustive. Pour un état des lieux de la critique sur George Eliot entre les années 1880 et la fin des années 1990, voir Carroll, Alicia. "Vocation and Production: Recent George Eliot Studies", *Dickens Studies Annual*. vol. 28, 1999. pp. 225-255. Cette littérature a continué de s'étoffer depuis là.

²⁴ Edel, Leon (ed.). *Henry James Letters*, Vol. I. London: Macmillan, 1974. pp. 116-117.

²⁵ Voir Austen, Zelda. « Why Feminist Critics are Angry with George Eliot », *College English*. 37: 6, 1976. pp. 549-561.

s'attaque tout d'abord, dans son introduction, à la description que Henry James fit de George Eliot à son père. Elle souligne le caractère exceptionnel de cette femme victorienne à la culture intellectuelle si vaste et si moderne qu'elle avait été capable de traduire de l'allemand en anglais *The Life of Jesus* (traduction parue en 1846) de David Friedrich Strauss ainsi que *The Essence of Christianity* (traduction parue en 1854) de Ludwig Feuerbach. Elle avait également, en 1849, entrepris de traduire *Tractatus theologico-politicus* de Spinoza du latin vers l'anglais, peu avant la mort de son père. Sa curiosité était tel qu'elle la mena à perdre la foi vers l'âge de vingt ans. La première partie de sa vie avait pourtant été marquée du sceau de la dévotion. Influencée dans l'enfance par une de ses professeuses de Nuneaton nommée Maria Lewis, fervente évangéliste, la jeune Mary Ann Evans s'était progressivement enfermée dans une piété rigoriste, se refusant le plaisir, une fois devenue une jeune femme, d'aller au théâtre, d'écouter de la musique ou de lire des romans. A cette époque de sa vie, ses choix de lecture se portaient sur la poésie, les biographies, la théologie et l'histoire religieuse²⁶. Puis, à son arrivée à Coventry en 1841, elle s'était mise à côtoyer les milieux intellectuels progressistes suite à sa rencontre avec Charles et Caroline Bray. Leur approche rationaliste du christianisme ébranla les convictions spirituelles de la jeune Mary Ann, menant à son apostasie. En janvier 1842, elle refusa d'accompagner son père à l'église, provoquant chez lui une profonde incompréhension qui mena à la rupture entre eux. Autre excentricité de sa part : elle devint ensuite rédactrice en chef de la *Westminster Review*, une revue progressiste pour laquelle elle a écrit de nombreux articles sur divers sujets, aussi bien scientifiques que littéraires. Finalement, elle avait eu l'audace de vivre en concubinage avec un homme marié, George Henry Lewes. Certainement Mona Ozouf a-t-elle raison lorsqu'elle dit de George Eliot qu'elle était « une conservatrice de progrès²⁷ » car, malgré la situation,

²⁶ Voir Dolin, Tim. *George Eliot*. Oxford: Oxford University Press, 2005. pp. 9-10.

²⁷ Voir Ozouf, Mona. *L'Autre George : A la rencontre de George Eliot*. Paris : Gallimard, 2018. pp. 16-17.

elle avait eu à cœur de créer l'illusion du mariage en se faisant appeler Mrs Lewes et en considérant les fils de son compagnon comme ses propres enfants²⁸.

Sur le plan du respect des convenances, les deux romancières victoriennes ne sont peut-être pas si éloignées l'une de l'autre. L'une serait plus timorée que son choix de vie non-conformiste suggère. L'autre en revanche, qui signait ses romans de son titre de femme mariée, serait plus subversive dans sa fiction au sujet des femmes que ce que son adhésion apparente aux valeurs du mariage et de la maternité pouvait laisser entendre. Selon Deanna L. Davis, la désaffection qu'une grande partie des critiques féministes a montrée envers Elizabeth Gaskell jusqu'à récemment provient de l'accent que cette dernière mettait sur son statut d'épouse et de mère dans sa démarche de création littéraire. Elle est également à mettre en lien avec la relation conflictuelle que la critique féministe peut entretenir avec la maternité en général : « The feminine nurturance on which [Gaskell] grounded her life and work has appeared to many feminist critics as unappealing at best and traitorous at worst²⁹. » Paradoxalement, c'est cette même prévalence de la maternité dans ses œuvres et dans sa démarche d'écriture qui retient aujourd'hui leur attention :

In the eyes of a few recent critics, however, that emphasis on nurturance has become not only the most attractive part of Gaskell's work but also the most potentially subversive. For such reappraisals come at a time when feminists are reevaluating their perceptions of the same "feminine" values that Gaskell endorsed and reconsidering the figure who most completely embodies them: the mother³⁰.

C'est dans ce contexte de réévaluation des représentations et des valeurs communément associées à la maternité et à la figure de la mère à l'époque victorienne, et plus

²⁸ George Eliot signait ses lettres aux fils de Lewes « Mutter », soit « mère » en allemand. Peut-être avait-elle choisi de se faire appeler ainsi afin de ne pas se substituer à leur mère biologique, Agnes Jervis, et de revendiquer plutôt un lien affectif que traduit le choix de ce titre maternel en allemand, qui était pour elle une langue de culture qu'elle affectionnait.

²⁹ Davis, Deanna L. « Feminist Critics and Literary Mothers: Daughters Reading Elizabeth Gaskell », *Signs*. 17: 3, Spring 1992. p. 507.

³⁰ *Ibid.*

particulièrement dans les œuvres de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell, que cette thèse souhaite s'inscrire. Ces deux écrivaines témoignent en effet, dans leur fiction, d'un intérêt commun pour la question de la maternité. Cet intérêt se lit dans l'attention qu'elles portent à la construction de leurs personnages de mères, à cette manière qu'elles ont de les placer dans des lieux et de les présenter entourés d'objets afin de renforcer de manière subtile leurs discours sur la maternité.

Le choix du corpus des textes à l'étude dans cette thèse a été motivé en partie par la manière dont leur proximité thématique et temporelle invite à la comparaison. Ainsi, « Lizzie Leigh » (1850), *Ruth* (1853) et *Adam Bede* (1859), tous publiés dans les années 1850, placent la trajectoire d'une fille-mère au cœur de leur intrigue. La question de la maternité illégitime est un aspect qui a déjà été largement commenté par la critique, aussi bien chez nos deux écrivaines que dans la littérature victorienne en général³¹. Je souhaite toutefois compléter ces analyses grâce à un jeu de rapprochements et de comparaisons entre les œuvres de ces deux auteures. En plus de questionner la traditionnelle dichotomie *angel/fallen*, notre attention se portera sur la démarche d'écriture qui sous-tend la création de ces œuvres. Par ailleurs, l'étude de la manière dont elles présentent et commentent la maternité illégitime dans leur fiction est indispensable dans le cadre de ce travail sur les mères et la maternité. Cela nous permet en effet de toucher à un aspect souvent absent de la fiction : la dimension physique, physiologique et psychologique de la maternité. Quant aux trois autres romans du corpus que sont, dans l'ordre chronologique de leur publication, *Silas Marner* (1861), *Wives and*

³¹ On peut, à ce sujet, citer les ouvrages suivants: Trudgill, Eric. *Madonnas and Magdalens: the Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*. New York: Holmes and Meier, 1976; Anderson, Amanda. *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993; Winnifrieth, Tom. *Fallen Women in the Nineteenth-Century Novel*. New York: Palgrave Macmillan, 1993; Logan, Deborah Anna. *Fallenness in Victorian Women's Writing: Marry, Stitch, Die, or do Worse*. Columbia: University of Missouri Press, 1998. Pour les ouvrages qui abordent la question de la prostitution dans la société victorienne, on peut mentionner : Attwood, Nina. *The Prostitute's Body: Rewriting Prostitution in Victorian Britain*. London: Pickering & Chatto, 2011; Regard, Frederic (dir.), Florence Marie et Sylvie Regard. *Féminisme et Prostitution dans l'Angleterre du XIXe siècle : la Croisade de Joséphine Butler*. Lyon : ENS Editions, 2013.

Daughters (1864) et *Daniel Deronda* (1876), tous ont pour point commun d'aborder la question de la filiation et du désir (ou de l'absence de désir) d'enfants. Ils présentent également l'intérêt, à travers leurs personnages féminins et masculins, de déconstruire la dimension genrée traditionnellement associée aux comportements dits « maternels ». En cela, ils peuvent également être reliés à *Adam Bede*.

Pour finir sur la question du corpus, je souhaite ajouter que le choix des œuvres fut plus aisé pour celles d'Elizabeth Gaskell. Les deux romans retenus me semblent être ceux dans lesquels la mère occupe véritablement une place centrale. De plus, l'élargissement à la nouvelle « Lizzie Leigh » répond d'une part à sa proximité thématique avec *Ruth* et, d'autre part, à la présence d'une figure maternelle forte : Anne Leigh. Pour ce qui est de George Eliot, la sélection des œuvres fut plus difficile. D'autres personnages présents dans ses autres romans auraient certainement mérité que l'on s'y intéresse. Sans que cette liste soit exhaustive, je pense par exemple à Mrs Tulliver dans *The Mill on the Floss* (1860), personnage haut en couleur, ancré dans son quotidien domestique et qui, à l'instar d'Anne Leigh dans « Lizzie Leigh », ira rejoindre sa fille Maggie et lui pardonnera son infamie. On peut également évoquer Mrs Transome dans *Felix Holt: the Radical* (1866) dont la présentation à la fin du chapitre XVIII par le narrateur à l'avantage de rappeler au lecteur une vérité souvent oubliée : « that mothers have a self larger than their maternity³². » Enfin, on peut ajouter à cette liste les sœurs Brook dans *Middlemarch* (1871-1872). Confortablement installée dans sa demeure de Freshitt Hall, Celia est une mère comblée qui s'extasie du moindre fait et geste de son petit « Bouddha³³ ». Quant à Dorothea, qui ne deviendra mère qu'à l'épilogue, elle est comparée à la Madone dans la diégèse. Elle semble vivre une maternité sublimée et spirituelle, tournée vers son prochain. Elle rappelle ainsi d'autres

³² Eliot. *Felix Holt*. *Op.cit.* p. 111.

³³ Eliot, George. *Middlemarch*. New York and London: A Norton Critical Edition, 2000. p. 305.

personnages féminins tels que Dinah Morris dans *Adam Bede*, ou encore Ruth dans le roman éponyme d'Elizabeth Gaskell. Nous nous en tiendrons toutefois à l'étude des personnages de mères des œuvres du corpus pour les raisons précisées plus haut.

Les études sur la maternité à l'époque victorienne : un bref état des lieux de la critique

En introduction de leur recueil d'articles intitulé *Other Mothers: Beyond the Maternal Ideal* (2008), Claudia C. Klaver et Ellen Bayuk Rosenman soulignent que ce n'est véritablement que depuis les années 1990 que les études critiques sur les femmes dans la littérature victorienne se sont intéressées au thème de la maternité en tant que tel : « In spite of its importance, [...] maternity itself is one of the least-studied aspects of the Victorian era. [...] Although maternity is routinely placed at the centre of constructions of femininity and domesticity, it has received surprisingly little attention as a distinct conception or experience³⁴. » Avant cela, notamment durant la période florissante des années 1980 pour les études sur le genre (*gender studies*) en littérature victorienne, la maternité était restée un aspect secondaire de la critique, à l'exception peut-être de la maternité illégitime. Cependant, lorsqu'elle est convoquée dans cette littérature critique sur les femmes et même sur l'enfantement hors mariage, c'est souvent pour être mise au service de considérations plus vastes telles que l'impact de l'idéal maternel bourgeois dans la définition de la féminité, de la bienséance, et du rôle que la femme doit tenir dans la société victorienne. Depuis *A Literature of Their Own* (1977) d'Elaine Showalter ou encore *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert et Susan Gubar, qui se sont intéressées à la figure de l'écrivaine depuis la fin du XVIII^e siècle, l'idéal de l'Ange de la Maison a connu de nombreuses réévaluations. Les critiques se sont en effet interrogés toujours plus avant sur la validité de certaines oppositions

³⁴ Rosenman, Ellen B. and Klaver, Claudia C. *Other Mothers: Beyond the Maternal Ideal*. Columbus: The Ohio State University Press, 2008. pp. 1-2.

binaires concernant les notions de classes, de sexe et de genre, ou encore de ce qui est conforme ou non à la morale et à la bienséance victorienne. Ces questionnements leur ont permis de nuancer et de redéfinir encore et encore les conceptions idéologiques quant aux femmes à l'époque victorienne. Parmi les ouvrages qui ont contribué à déconstruire ces oppositions binaires et à démontrer la complexité de la figure de l'Ange de la Maison, on peut citer *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth* (1982) de Nina Auerbach, *Uneven Developments: the Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England* (1988) de Mary Poovey, ou encore *Nobody's Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture* (1995) d'Elizabeth Langland. Ces œuvres mettent en lumière les conflits idéologiques qui s'articulent autour des notions de classes sociales, de sexe et de genre à l'époque victorienne. A l'exception d'*Uneven Developments* dans lequel un chapitre est dédié au débat médical sur le recours à l'anesthésie lors de l'accouchement, ces œuvres ne traitent cependant que très peu de la maternité.

Il faut donc attendre les années 1990 pour voir apparaître des études qui vont se centrer en priorité sur les mères et la maternité. Parmi elles, il faut tout d'abord mentionner *Unstable Bodies: Victorian Representations of Sexuality and Maternity* (1995) de Jill Matus. L'œuvre de Matus s'inscrit dans la continuité des *women, gender and sexual studies* qui s'appuient sur des documents médico-scientifiques afin d'analyser la manière dont la perception du corps sexué influence la définition des genres, et donc des rôles sociaux à une époque donnée. *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries* (1989) de Ludmilla Jordanova s'inscrit également dans ce champ d'études. Tout comme Jordanova, Matus contribue à déconstruire la binarité masculin/féminin à partir de l'étude de traités de médecine, de gynécologie et de physiologie. Elle démontre en effet que les notions de différences sexuelles étaient, au XIX^e siècle, pensées comme étant plus instables et plus incertaines que ce que les discours idéologiques sur la

division des sphères d'activités pouvaient laisser entendre. Avec cette remise en question des distinctions biologiques homme/femme et genrées masculin/féminin, elle propose de réévaluer ce qui, à l'époque victorienne, est présenté comme étant le propre de la femme : la maternité. Matus interroge notamment la question de l'instinct maternel dans *Adam Bede* de George Eliot. Elle dédie une autre partie de son étude à la question du désir sexuel féminin (ou de son absence), de la contamination et de la prostitution dans *Ruth*. A ces études sur le sexe, le genre et la sexualité, il faut ajouter l'ouvrage de Nancy Paxton, *George Eliot and Herbert Spencer: Feminism, Evolutionism and the Reconstruction of Gender* (1991), dans lequel l'auteure analyse l'évolution de la pensée d'Eliot et de Spencer au sujet des femmes. Malgré l'intérêt qu'elle portait aux travaux de son ami Spencer, Paxton montre la manière dont George Eliot adopte rapidement un point de vue critique sur ses positions sexistes et bio-déterministes dans ses romans, notamment en ce qui concerne la maternité.

Les *sexual studies* ne sont bien évidemment pas l'unique porte d'entrée pour l'étude de la maternité à l'époque victorienne. S'inscrivant dans les pas de Mary Jacobus avec *First Things: the Maternal Imaginary in Literature, Art, and Psychoanalysis* (1995), Carolyn Dever relit les romans victoriens à la lueur de la psychanalyse dans *Death and the Mother from Dickens to Freud* (1998). Elle s'intéresse plus précisément au processus de construction identitaire chez l'enfant à travers sa relation à la mère, notamment dans *Daniel Deronda* de George Eliot. Dever interprète l'absence quasi systématique des mères dans les romans victoriens comme étant la seule manière de permettre à l'idéal maternel d'exister en tant que fantasme. Dever n'est pas la seule à placer la réflexion sur l'idéal maternel victorien au cœur de ses préoccupations. Dans un tout autre registre, Kimberley VanEsveld Adams aborde également cette question mais à travers son association à une figure biblique : la madone. Dans *Our Lady of Victorian Feminism: The Madonna in the Work of Anna Jameson, Margaret Fuller and George Eliot* (2001), Adams analyse la manière dont la madone est

utilisée comme figure de pouvoir et d'émancipation pour les femmes dans les œuvres des trois auteures qu'elle étudie. Si Adams interroge la présence de la figure mariale dans l'œuvre de George Eliot, Rebecca Styler le fait chez Elizabeth Gaskell avec « Elizabeth Gaskell and the Madonna: Metaphors of the Maternal Divine » (2013). Dans cet article, Styler analyse la façon dont Elizabeth Gaskell réinvestit la Madone biblique dans ses œuvres à la lueur des croyances spirituelles et morales de la religion unitarienne.

Enfin, une autre voie pour approcher la maternité est celle de l'Histoire. On pense alors aux études plus larges sur l'histoire des mères et de la maternité comme celles que propose Elizabeth Badinter avec *L'Amour en plus : Histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)* (1980) ou plus récemment *Le Conflit : la femme et la mère* (2010). A cela s'ajoute *Histoire des mères et de la maternité en Occident* (2000) d'Yvonne Knibiehler. Du côté britannique et pour l'époque victorienne, on trouve des monographies telles que *Love and Toil: Motherhood in Outcast London, 1870–1918* (1993) d'Ellen Ross, qui offre une analyse détaillée de la manière dont les femmes de la classe ouvrière londonienne faisaient l'expérience de la maternité. Son étude permet de mettre en avant des identités maternelles autres que le traditionnel modèle bourgeois de l'Ange de la Maison. On peut également citer l'ouvrage d'Hilary Marland, *Dangerous Motherhood: Insanity and Childbirth in Victorian Britain* (2004), sur la question des infections puerpérales. Son étude aborde la manière dont le corps médical ainsi que la société interprétaient les raisons de ses fièvres qui menaçaient de frapper de folie et de mort toutes les mères, même celles jugées des plus respectables par leur entourage, et ce quelle que soit leur classe sociale. Enfin, pour clore cette liste, on peut mentionner le récent recueil d'articles *Mères-célibataires : de la malédiction au libre choix ? Regards croisés France/Grande-Bretagne*, paru en 2016 sous la direction de Florence Binard et de Guyonne Leduc, et qui fait le lien entre les filles-mères du XIX^e siècle et les mères célibataires du XXI^e siècle. Toutes ces études historiques et sociologiques sont d'une grande

utilité à la recherche en littérature sur la maternité car elles permettent de mettre le sujet en perspective en faisant résonner les discours et les représentations de la fiction avec des réflexions sur des fragments authentiques de vie de mères. Cela offre de nouvelles opportunités de complexifier le propos au sujet des mères et de la maternité, et d'en souligner un peu plus encore la richesse et les contradictions.

L'éventail des études traitant de la maternité à l'époque victorienne qui vient d'être dressé n'est pas exhaustif. Il faudrait certainement encore ajouter les articles parus sur le sujet. Toutefois, cet aperçu confirme l'argument avancé par Klaver et Rosenman dans *Other Mothers*. Après avoir souligné les multiples façons dont la critique a, depuis les années 1980, constamment interrogé la figure the «The Angel in the House» en soulignant ses contradictions internes et en identifiant toujours plus de violations de la norme que celle-ci représente, elles affirment en effet que l'angle d'approche qui consisterait à opposer un idéal maternel uniforme et universel d'une part et ses transgressions de l'autre afin de concevoir la maternité à l'époque victorienne est désormais dépassé :

This revisionist scholarship on both maternity and the construction of gender has accumulated to the point where the field as a whole seems poised for reorientation. [...] Whether destabilised by internal inconsistencies or challenged by external resistance, the domestic femininity of the Angel in the House cannot serve as an unquestioned heuristic for scholarship. [...] This reorientation of the field has created a propitious moment to dislodge maternity from its imbrication in conventional formulations of domestic femininity. If scholarship no longer conceives of the domestic ideal as the linchpin of Victorian culture and society, then motherhood, too, can – and needs to – be reconceptualised.³⁵

Problématique, annonce du plan et présentation des outils critiques

C'est dans ce mouvement de reconceptualisation de la maternité à l'époque victorienne que ce travail souhaite s'inscrire à travers une réévaluation de sa présence et de sa

³⁵ Rosenman and Klaver. *Op.cit.* p. 11.

portée dans les œuvres de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell. Tout ce à quoi la maternité peut faire écho (des processus physiologiques liés à la procréation à l'expérience quotidienne de la mère dans la sphère privée du foyer ou dans l'espace public, en passant par son idéalisation ainsi que par les valeurs et sentiments qui lui sont habituellement associés) sera avant tout considéré comme étant une production des discours dont le contenu est à la fois relatif et instable. Nous verrons que, dans leurs œuvres, nos deux auteures n'hésitent pas à parfois reprendre et à s'approprier les discours médico-sociopolitiques et scientifiques qui modèlent l'idéologie victorienne au sujet de la maternité afin d'en souligner les manques et les contradictions, pour finalement offrir leur propre point de vue sur la question. Ce point de vue sur la maternité ne s'exprime toutefois pas uniquement à un niveau thématique dans leurs œuvres. Ce travail propose de montrer la manière dont la maternité se fait non seulement sujet de l'écriture mais également support et moteur de l'écriture chez nos deux romancières. Elle donne en effet lieu à une réflexion sur l'esthétique scripturale que George Eliot et Elizabeth Gaskell souhaitent adopter lorsqu'elles prennent la plume.

Dans la première partie de cette thèse, nous proposons de nous interroger sur la manière dont les divers discours (médicaux, scientifiques, sociaux, légaux et religieux), qui s'articulent autour de la maternité à l'époque victorienne, donnent peu à peu forme à une conception idéologique et idéalisée de la maternité. Ces discours, bien que loin d'être unanimes en tous points, participent à transformer la mère en mythe. Grâce à l'appui des théories de la sémiologie, il s'agira d'observer la manière dont cette mythification est à l'origine de la cristallisation de l'idéal maternel victorien en une figure supposément unifiée et universelle. Dans cette étude, la notion du mythe est à entendre au sens barthésien du terme. En effet, nous emprunterons à Roland Barthes la définition qu'il donne du mythe dans

*Mythologies*³⁶ afin de l'appliquer à la construction de l'idéal maternel par les discours à l'époque victorienne. Selon Barthes, le mythe est un système signifiant créé de toute pièce par l'Histoire mais présenté comme étant issu d'un système sémiologique premier, et dont le sens semble donc naturel, afin d'être mis au service d'une idéologie : ici, celle de la définition de l'idéal maternel victorien et de sa normalisation. Dans un second temps, après avoir procédé à l'inventaire des personnages de mères dans les œuvres du corpus (*Chapitre 1 – Être mère à l'époque victorienne*), nous mettrons ce mythe de la mère idéale victorienne en regard avec les mères présentes dans les romans. Notre intérêt se portera principalement sur les personnages secondaires de mères-épouses dont certains, jusqu'ici, ont été peu analysés par la critique. Dans ce chapitre 2 (*Vers une redéfinition de l'idéal maternel victorien*), nous verrons comment celles qui semblent le plus se rapprocher de cet archétype maternel dans les œuvres échouent à véritablement tenir leur rôle de mère. Cela nous amènera à proposer une nouvelle définition de la mère idéale : celle d'une femme non plus faible, passive, et coupée de la dure réalité du monde, mais qui agit afin d'assurer la pérennité sociale et financière de sa famille dans un monde en mouvements tel que les scientifiques évolutionnistes du XIX^e siècle le définissent. Notre propos s'appuiera sur les études des théories évolutionnistes en littérature comme l'incontournable ouvrage de Gillian Beer *Darwin's Plots, Evolution in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction* (1983) ou encore celui de George Levine *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction* (1988).

Après avoir déconstruit l'idéal maternel victorien et en avoir proposé une redéfinition dans notre première partie, nous nous intéresserons, dans le second volet de cette thèse, à la manière dont cet idéal est toutefois parfois convoqué dans la fiction de nos deux auteures en tant que fantasme. Au cours du chapitre 3 (*Le corps maternel et le langage de la Nature*), nous reviendrons sur la corrélation établie par les discours médico-scientifiques entre le corps

³⁶ Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.

de la femme et les sentiments maternels qui lui sont associés. L'étude du cas de Hetty Sorrel dans *Adam Bede*, mère infanticide, permettra de mettre en lumière l'écart qui se creuse entre, d'une part, la lecture fantasmée du corps de la jeune femme par ses deux prétendants qui voient en elle la future mère aimante de leurs enfants, et, d'autre part, la réalité de ses sentiments, qui la mèneront à abandonner son nourrisson dans un bois. Pour ce chapitre, nous servirons des outils des *gender and sexual studies* afin d'analyser les corps à travers leur épistémologie. Nous aurons entre autres recours à l'ouvrage de Thomas Laqueur *Making Sex: Body and Gender from the Greek to Freud* (1990) ainsi qu'à deux études plus spécifiquement dédiées aux femmes du XIX^e siècle : *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood* (1989) de Cynthia Eagle Russett, et *The Science of Woman: Gynaecology and Gender in England, 1800-1929* (1990) d'Ornella Moscucci. L'objectif de ce chapitre sera d'observer la manière dont George Eliot déconstruit la dimension sexuée et genrée des sentiments et comportements « scientifiquement » associés à la maternité à l'époque victorienne. Nous verrons comment elle pousse un peu plus encore cette déconstruction des binarités homme/femme et masculin/féminin en attribuant des sentiments maternels à des personnages masculins. Ce faisant, George Eliot dénature des émotions et savoir-faire dits féminins et semble proposer des modèles familiaux hors-norme. Enfin, pour clore cette seconde partie, nous nous intéresserons à la manière dont George Eliot et Elizabeth Gaskell à la fois subliment et déconstruisent l'idéal maternel victorien dans leurs œuvres (*Chapitre 4 – Sublimation et déconstruction de l'idéal maternel victorien*). Notre attention se portera notamment sur le pendant de « the Angel in the House » : la Madone. Notre étude visera tout d'abord à mettre en lumière la manière dont nos deux auteures exploitent la richesse sémantique de la figure mariale dans leurs romans afin d'approfondir la caractérisation de certains de leurs personnages. Enfin et surtout, nous verrons que, à travers sa présence subtile

dans leurs textes, la Madone devient également un outil esthétique au service de l'élévation morale et spirituelle du lecteur.

Cette question du lien entre maternité et esthétique scripturale formera le sujet de notre troisième et dernière partie. Dans un premier temps, cette réflexion nous mènera à nous intéresser à la manière dont George Eliot et Elizabeth Gaskell utilisent la sémantique complexe des détails concrets dans la fiction afin d'enrichir leurs discours sur les mères et la maternité (*Chapitre 5 – Des objets, des lieux et des mères*). Pour ce chapitre, nous nous appuierons encore une fois sur la pensée structuraliste de Roland Barthes, et plus particulièrement sur sa réflexion concernant le statut du détail inutile dans la fiction réaliste³⁷. Afin de contraster la pensée de Barthes, nous aurons recours au courant d'études sur la matérialité, appelé *Thing Theory*. La réflexion d'Elaine Freedgood³⁸ quant à la richesse et la fluidité sémantique des détails concrets dans la fiction retiendra notre attention. En effet, Freedgood affirme que la relation métonymique que ces détails concrets entretiennent avec des objets du réel permet d'augmenter le potentiel narratif de ces objets dans la fiction, ce qui leur confère une place plus importante dans l'économie sémantique et narrative générale de l'œuvre que ce qu'il n'y paraît au premier regard. Après avoir analysé la manière dont nos deux romancières font dialoguer la matérialité des objets avec la maternité, nous nous pencherons sur une autre fonction du détail dans la structure du texte : à savoir son potentiel subversif. Au chapitre 6, intitulé « Le récit de la femme déchue : entre appropriation et renouvellement par le détail », nous reviendrons sur « Lizzie Leigh », *Ruth* et *Adam Bede* afin d'étudier le thème de la maternité illégitime sous l'angle de la stratégie de l'écriture. A travers l'analyse de leurs réécritures du traditionnel récit de la femme déchue, nous souhaitons mettre en lumière la manière dont George Eliot et Elizabeth Gaskell veulent s'affranchir de certains

³⁷ Voir Barthes, Roland. « L'Effet de Réel », *Littérature et Réalité*, Paris : Editions du Seuil, 1982.

³⁸ Voir Freedgood, Elaine. *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.

codes littéraires et moraux au profit de la mise en œuvre d'une esthétique scripturale que nous qualifierons de « maternelle » dans notre dernier chapitre. En effet, le chapitre 7 (*L'art de la « sympathie » : vers la définition d'une écriture maternelle*) abordera la question de l'influence de la maternité sur l'écriture de nos deux auteures. Pour ce faire, nous ferons un détour du côté des théories de l'écriture féminine telles qu'elles ont été définies par des intellectuelles et féministes françaises dans les années 1970 et 1980. Notre but sera d'identifier des points de convergences entre le concept d'écriture féminine et l'esthétique scripturale qui se met en place dans les œuvres de nos deux romancières, en gardant toutefois toujours à l'esprit les différences historico-sociopolitiques et idéologiques qui séparent nos auteures des féministes de la fin du XX^e siècle. Parmi ces points, le plus saillant est incontestablement l'étroite relation qui se dessine entre maternité et écriture. Si George Eliot et Elizabeth Gaskell pensent le lien entre maternité et écriture différemment, nous verrons que toutes deux définissent toutefois leur écriture à travers un sentiment commun, emprunté à la pensée sentimentaliste du XVIII^e siècle et qu'elles associent à la figure maternelle : la « sympathie ».

Première partie :

Les personnages de mères dans

les œuvres du corpus

Chapitre 1

Être mère à l'époque victorienne

« 'I am a woman's life' »

Daniel Deronda, 126.

« 'Dearest mother, we do so want you' »

« Lizzie Leigh », 39.

I. Qu'est-ce qu'être mère à l'époque victorienne ?

1. La maternité à l'époque victorienne : une construction des discours au service d'un idéal bourgeois

Au chapitre XVIII d'*Adam Bede*, alors que tous se pressent à l'église pour assister à l'enterrement de Thias Bede, le narrateur, non sans une certaine ironie, fait la remarque suivante : « Those who stayed at home were chiefly mothers, like Timothy's Bess, who stood at her own door nursing her baby, and feeling as women feel in that position – that nothing else can be expected of them » (*AB*, 211). Ce sentiment de devoir accompli éprouvé par cette mère qui allaite son enfant sur le pas de la porte, cette impression d'être à sa place dans cette société patriarcale³⁹ en restant à la maison pour s'occuper de son bébé alors que tout le village se rend à l'église pour assister à la cérémonie funèbre nous invitent à nous interroger sur la nature de ces attentes (« expectations ») envers les mères à l'époque victorienne. Que signifie être mère ? Qu'est-ce qu'une mère ? C'est une des questions à laquelle Nancy Chodorow propose une réponse dans son ouvrage *The Reproduction of Mothering* :

³⁹ L'utilisation du génitif « Timothy's Bess » pour nommer cette mère est révélateur de la structure hiérarchique et patriarcale du couple et de la société dans lequel il s'insère.

Mothers are women, of course, because a mother is a female parent, [...]. Similarly, fathers are male parents, are men. But we mean something different when we say that someone mothered a child than when we say that someone fathered her or him. We can talk about a man “mothering” a child, if he is this child’s primary nurturing figure, or is acting in a nurturant manner. But we would never talk about a woman “fathering” a child [...]. Being a mother, then, is not only bearing a child – it is being a person who socializes and nurtures. It is being a primary parent or caretaker⁴⁰.

Chodorow souligne ici la différence sémantique entre les verbes « to mother » et « to father » : tandis que le premier terme signifie à la fois au sens propre « donner naissance » et « élever ses enfants avec attention et affection⁴¹ », le second met l’accent sur le fait d’être géniteur et de protéger sa famille⁴². Etre mère ne renvoie donc pas seulement aux processus biologiques liés à la gestation, à la parturition et à la lactation. Cela renvoie également à une position qui s’inscrit dans un cadre social (« a person who socialises ») et à un ensemble de comportements et sentiments dits « maternels » : soins, amour et attention portés à ses enfants. Chodorow précise également que si un homme peut prendre la place de la mère et ainsi devenir parent nourricier (comme le fait Silas Marner dans le roman éponyme de George Eliot), la femme, elle, ne peut se substituer au père car elle occupe toujours déjà le rôle du parent nourricier (« the child’s primary nurturing figure »). Etre mère se résume-t-il alors à donner naissance et à s’occuper de ses enfants ? L’un implique-t-il nécessairement l’autre ? La mère qui abandonne son enfant ou qui n’endosse pas son rôle de mère est-elle encore une mère ? La filiation biologique prime-t-elle sur la relation mère-enfant ? Et qu’entend-on par « rôle de mère » ?

⁴⁰ Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1978. p. 11.

⁴¹ 1. « Bring up (a child) with care and affection »; 2 « (dated) Give birth to. » Oxford Dictionary Online. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mother>

⁴² 1. « Be the father of » ; 2. « Treat with the protective care associated with a father. » Oxford Dictionary Online. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/father>

La question de la manière dont l'imaginaire collectif et la société pensent la mère et la maternité à une époque donnée est importante. En effet, loin d'être figés et universels, la maternité et les pratiques et comportements qui lui sont associés évoluent en fonction des époques, des catégories sociales, et des visées politiques et idéologiques d'une société. C'est en effet ce qu'Elizabeth Badinter met en avant dans son ouvrage *L'Amour en plus* : « c'est en fonction des besoins et des valeurs dominantes d'une société que se déterminent les rôles respectifs du père, de la mère, et de l'enfant⁴³. » Afin d'illustrer son propos, Badinter cite comme exemple le recours aux nourrices⁴⁴ et à l'allaitement artificiel⁴⁵ très répandu en France du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Elle ajoute :

C'est dans le deuxième tiers du XVIII^e siècle que s'opère une sorte de révolution des mentalités. L'image de la mère, de son rôle et de son importance, change radicalement, même si, dans les faits, les comportements ont du mal à suivre. Après 1760, les publications abondent qui recommandent aux mères de s'occuper personnellement de leurs enfants et leur 'ordonnent' de les allaiter. Elles créent l'obligation pour la femme d'être mère avant tout, et engendrent un mythe toujours bien vivace deux cents ans plus tard : celui de l'instinct maternel, ou de l'amour spontané de toute mère pour son enfant. A la fin du XVIII^e siècle, l'amour maternel fait figure de nouveau concept. On n'ignore pas que ce sentiment a existé de tout temps sinon tout le temps et partout.⁴⁶

Ce changement de pratique au sujet de l'allaitement s'observe également en Grande-Bretagne. Il est motivé en partie par des fins politiques, notamment par la peur de provoquer la dégénérescence de la nation. En effet, au XIX^e siècle, de nombreux rapports établis par des médecins, des philanthropes, des religieux ou encore par des associations militantes pour la

⁴³ Badinter. *Op.cit.* p. 34.

⁴⁴ « Selon de nombreux témoignages, c'est au XVII^e siècle que la mise en nourrice se répand dans la bourgeoisie. C'est au XVIII^e siècle que la mise en nourrice s'étend dans toutes les couches de la société urbaine. » *Ibid.* p. 85

⁴⁵ « Parmi les arguments les plus souvent cités, deux excuses dominant : l'allaitement est physiquement mauvais pour la mère et peu convenable. » *Ibid.* p. 119.

⁴⁶ *Ibid.* p. 187.

tempérance⁴⁷ font état des conditions de vie misérables et de l'état de santé désastreux de la classe laborieuse. Souvent, ils soulignent également que la pauvreté engendre vice et décadence physique et morale. La question d'avoir recours à une nourrice pose alors problème :

An interesting locus of anxiety, which peaked in the 1860s, was the question of breastfeeding. Since wealthier classes relied on working-class mothers to supply their infants with milk, there was considerable debate about how the nurse's state of mind and her milk could affect the child. As wet-nurses, working-class mothers represented convenience, but were also associated with danger since they might through their milk impart to their little charges 'the germs of libertinism, criminality and alcoholism'⁴⁸.

Les femmes des classes plus aisées sont désormais encouragées à allaiter leurs enfants elles-mêmes afin de prévenir la dégénérescence de leur progéniture ainsi que l'effondrement de la barrière sociale qui les distingue de la classe ouvrière. De nombreux manuels et magazines destinés aux jeunes épouses et mères de la classe moyenne et provenant d'auteurs aussi variés qu'Albertine Necker de Saussure, le Dr Pye Henry Chavasse, ou encore Samuel Smiles, pour n'en citer que quelques-uns, apparaissent au cours du XIX^e siècle, leur but étant de réguler les pratiques domestiques et maternelles et d'influencer les mentalités. En tant que jeune mère et épouse, Elizabeth Gaskell fait partie de ces générations de femmes qui, pour la première fois, ont accès à un si grand nombre d'ouvrages sur la maternité⁴⁹ qu'il est parfois difficile de savoir quel comportement adopter⁵⁰.

⁴⁷ Elizabeth Gaskell et son mari étaient proches d'une de ces associations, la Unitarian Domestic Mission à Manchester. Voir Matus, Jill. L. *Unstable Bodies: Victorian Representations of Sexuality and Maternity*. Manchester: Manchester University Press, 1995. p. 62

⁴⁸ *Ibid.* p. 69.

⁴⁹ Voir à ce sujet Chapple. J. A.V and Wilson, Anita. *Private Voices: The Diaries of Elizabeth Gaskell and Sophia Holland*. Keele: Keele University Press. 1996. p. 12.

⁵⁰ Dans son journal consacré à l'évolution de ses deux premières filles, Elizabeth Gaskell se plaint des divergences entre les différents manuels pour les mères. Elle écrit : « Crying has been a great difficulty with me. Books do so differ. » *Ibid.* p. 52.

Advice to a Wife et *Advice to a Mother* du Dr Pye Henry Chavasse, tous deux réédités à maintes reprises avec plusieurs milliers d'exemplaires vendus, offrent un exemple du succès de ce genre de publications⁵¹. Parmi les nombreux conseils prodigués dans *Advice to a Wife*, un chapitre entier est dédié à l'allaitement. Il met les femmes face à leurs responsabilités en tant que mères nourricières⁵² et, loin d'adopter un ton neutre, milite ouvertement en faveur de l'allaitement maternel : « Oh ! If a mother did but know the joy that suckling her infant imparts, she would never contemplate, for one moment, having a wet-nurse to rob her of that joy⁵³. » Ce besoin de se positionner en faveur de l'allaitement maternel indique que cette pratique n'était pas encore totalement passée dans les mœurs. Cela traduit donc un décalage entre l'image de la mère que l'on souhaite véhiculer, notamment à travers la relation dyadique mère-enfant procurée par l'allaitement, et les comportements réels. Cela révèle également une volonté de contrôler les corps et les usages par l'intermédiaire d'un discours d'autorité (celui du médecin dans ce cas).

Cet exemple s'insère dans un cadre discursif beaucoup plus large sur le sexe et sur les femmes qui vise à définir le genre féminin, à comprendre le fonctionnement du corps de la femme et à délimiter sa place et son rôle dans la société victorienne. Aux divers manuels et traités à usage domestique qui participent à la prolifération et à la diffusion des discours sur la maternité s'ajoutent d'autres types d'évaluation des corps et des pratiques maternelles. Parmi elles, il faut faire mention des diverses études socio-économiques, telles que les recensements

⁵¹ « Chavasse's book [*Advice to a Mother*], remained in print until 1948, guiding British mothers from the Victorian age unto the Second World War. » Chapple and Wilson. *Op.cit.* p. 12-13.

⁵² « A mother should not undertake to suckle her child, UNLESS SHE INTENDS TO DEVOTE HERSELF TO HIM. She must make up her mind to forego the so-called pleasures of fashionable life [...]. » Chavasse, H. P. *Advice to a Wife on the Management of her own Health, and on the Treatment of some of the Complaints Incidental to Pregnancy, Labour and Suckling*, London: John Churchill and Sons, 6th edition, 1864. p. 158. C'est l'auteur qui souligne.

⁵³ *Ibid.*

démographiques, qui se multiplient à l'époque, ou encore les recueils de données établis par des philanthropes ou autres médecins et acteurs sociaux suite à leurs visites des classes laborieuses les plus pauvres, en ville notamment⁵⁴. Dans le domaine des sciences du vivant, et plus particulièrement des sciences de l'homme, les diverses disciplines (telles que la phrénologie, l'anthropologie physique ou encore la gynécologie), qui voient le jour à la fin du XVIII^e siècle et qui fleurissent au cours du XIX^e siècle⁵⁵, viennent peu à peu bouleverser les conceptions anciennes du corps. Dans son ouvrage *Making Sex*, Thomas Laqueur résume cette transformation de la perception de la différence entre les sexes en ces termes :

Thus the old model, in which men and women were arrayed according to their degree of metaphysical perfection, their vital heat, along an axis whose telos was male, gave way by the late eighteenth century to a new model of radical dimorphism, of biological divergence. An anatomy and physiology of incommensurability replaced a metaphysics of hierarchy in the representation of woman in relation to man⁵⁶.

Selon l'ancien modèle (que Laqueur fait remonter à Galien, au II^e siècle), les parties génitales de la femme sont exactement les mêmes que celles de l'homme, à la différence près « qu'un défaut de chaleur vitale – de perfection – s'est soldé par la rétention, à l'intérieur, de structures qui chez le mâle sont visibles au-dehors⁵⁷. » La femme est donc une version

⁵⁴ Voir à ce sujet Chadwick, Edwin. *Report on the Sanitary Condition of the Labouring Population of Great Britain*. London: W. Clowes and sons, 1843 ; Acton, William. *Prostitution Considered in its Moral, Social and Sanitary Aspects, in London and Other Large Cities, with Proposals for the Mitigation and Prevention of Its Attendant Evils*. London: Churchill and Sons, 1870 ; ou encore Ryan, William. *Infanticide: Its Laws, Prevalence, Prevention, and History*. London: Churchill, 1862.

⁵⁵ Parmi les divers ouvrages médicaux parus à l'époque victorienne et qui connurent une large diffusion auprès du public, on peut citer, en plus des ouvrages de Pye Henry Chavasse, Acton, William. *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life, Considered in their Physiological, Social, and Moral Relations*. London: J. & A. Churchill, 1875 ou encore Walker, Alexander. *Woman Physiologically Considered as to Mind, Morals, Marriage, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce*. London: A. H. Bailey, 1840.

⁵⁶ Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1992. p. 5-6. Voir également à ce propos Russett, Cynthia Eagle. *Sexual Science: the Victorian Construction of Womanhood*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. ou encore Moscucci, Ornella. *The Science of Woman: Gynaecology and Gender in England 1800-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

⁵⁷ « Galien, who in the second century A.D. developed the most powerful and resilient of the structural, though not spatial, identity of the male and female reproductive organs, demonstrated at length that women were

imparfaite car inachevée de l'homme. A l'inverse, le nouveau modèle de la conception des corps postule une différence incommensurable entre les sexes. Ce fait scientifique, fondé sur des données empiriques, est instrumentalisé afin de déterminer des caractéristiques et rôles masculins et féminins, venant ainsi légitimer au XIX^e siècle une organisation sociale genrée qui place *naturellement* la femme, en raison des attributs de son sexe, au cœur de la sphère domestique :

Because of her role in reproduction, woman is regarded as a special case, a deviation from the norm represented by the male. This difference is used to prescribe very different roles for men and women. The public arena of work, politics and commerce is said to be more appropriate for men, while women are held to be better suited for activities in the private sphere of the family as mothers and wives⁵⁸.

Cette valorisation du rôle de la femme au foyer, qui doit désormais être une bonne mère et une bonne épouse, est relativement nouvelle. Auparavant, au XVII^e siècle en France, les Précieuses se détournent volontiers du mariage et de la maternité afin de pouvoir jouir en toute liberté des rencontres mondaines et intellectuelles dans les salons⁵⁹. A cette même époque ainsi qu'au XVIII^e siècle, dans les classes bourgeoises et aristocratiques, la majeure partie de l'éducation des enfants se faisait en dehors du foyer : chez les nourrices dans un premier temps, puis au couvent ou en pension pour l'instruction⁶⁰. A ce sujet, Elizabeth Badinter précise : « Tout au plus l'enfant vivra en moyenne cinq ou six ans sous le toit paternel, ce qui ne signifie aucunement qu'il vivra avec ses parents⁶¹. » Aussi l'importance

essentially men in whom a lack of vital heat – of perfection – had resulted in the retention, inside, of structures that in the male are visible without. » Laqueur. *Op.cit.* p. 4.

⁵⁸ Moscucci, Ornella. *The Science of Woman: Gynaecology and Gender in England, 1800-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 2.

⁵⁹ Voir notamment à ce sujet Knibiehler, Yvonne. *Histoire des mères et de la maternité en occident*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. p.54, et Badinter. *Op.cit.* p. 134.

⁶⁰ Voir Badinter. *Op.cit.* p. 150.

⁶¹ *Ibid.*

sociale accordée à la mère à partir de la fin du XVIII^e siècle est-elle une révolution qui passe par la naturalisation de comportements et sentiments dits féminins. Parmi eux, l'amour maternel fait figure d'argument d'autorité : toute femme, quelle qu'elle soit et quelle que soit sa situation, est naturellement prédisposée à aimer et à s'occuper de ses enfants car tout cela est instinctif ; et les nouvelles sciences de l'homme et du vivant telles que la gynécologie ne font que renforcer cette idée :

Since the beginning of the century, the science of gynaecology has legitimated these views. The belief that the female body is finalised for reproduction defines the study of 'natural woman' as a separate branch of medicine; it identifies women as a special group of patients and a distinct type within the human species; it defines social roles and invites their acceptance⁶².

L'assignation des rôles de chacun selon des arguments essentialistes tend à légitimer la répartition genrée des tâches en deux pôles – le domaine public pour les hommes et la sphère domestique pour les femmes. Cela est renforcé par l'idée que la femme n'est pas simplement différente de l'homme ; elle est complémentaire.

Cette notion de complémentarité trouve sa source dans la Genèse quand Dieu décida de créer Eve à partir d'une côte d'Adam afin de lui donner une compagne : « Yahvé Dieu dit : 'Il n'est pas bon que l'homme soit seul ; je veux lui faire une aide qui lui soit assortie⁶³.' » Elle sera ensuite reprise par les philosophes des Lumières à la fin du XVIII^e siècle. En effet, les premiers mots de cette parole de Dieu se retrouvent à l'incipit du livre V d'*Emile ou de L'Education* de Jean-Jacques Rousseau : « Il n'est pas bon que l'homme soit seul, Emile est homme ; nous lui avons promis une compagne, il faut la lui donner. Cette compagne est Sophie⁶⁴. » Dans cet essai, qui se veut être une réflexion sur la compagne idéale de l'homme,

⁶² Moscucci, *Op.cit.* p. 2.

⁶³ Osty, Emile et Trinquet, Joseph, Eds (1973). *La Bible : Genèse*. Paris : Editions Rencontre. p. 70.

⁶⁴ Rousseau, Jean-Jacques. *Emile ou de l'éducation ; Livre V : l'Age de sagesse et du mariage (de 20 à 25 ans)*. Québec : Edition électronique. p. 5.

Rousseau annonce qu'il va examiner les similitudes mais surtout les différences entre l'homme et la femme. Afin de plaire à l'homme (et c'est là selon Rousseau, tout comme la maternité⁶⁵, une des principales raisons d'être de la femme⁶⁶), la femme parfaite doit être son exact opposé : « Une femme parfaite et un homme parfait ne doivent pas plus se ressembler d'esprit que de visage [...]. L'un doit être actif et fort, l'autre passif et faible⁶⁷. » Près d'un siècle plus tard dans *Sesame and Lilies*, John Ruskin avance des arguments similaires, mettant toutefois un peu plus l'accent encore sur la notion de complémentarité entre les sexes :

We are foolish, and without excuse foolish, in speaking of the superiority of one sex to the other, as if they could be compared in similar things. Each has what the other has not: each completes the other, and is completed by the other: they are in nothing alike, and the happiness and perfection of both depends on each asking and receiving from the other what the other only can give⁶⁸.

Cette conception de la différence et de la complémentarité entre les sexes, héritée de la philosophie des Lumières et accréditée par les nouvelles disciplines médico-scientifiques, perdurera au XIX^e siècle. Elle formera le socle idéologique d'un modèle familial nucléaire⁶⁹ dans lequel homme et femme ont chacun leur rôle à jouer en fonction des attributs de leur sexe. En délimitant les contours de la sphère féminine par effet d'opposition aux domaines dits masculins, restreignant ainsi le champ d'action de la femme à la sphère domestique et à ce qui s'y rapporte, cette notion de complémentarité entre les sexes assigne la femme à

http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/emile/emile_de_education_5.pdf (Dernière consultation : le 20 février 2019)

⁶⁵ « Les femmes, dites-vous, ne font pas toujours des enfants! Non, mais leur destination propre est d'en faire. » *Ibid.* p. 9.

⁶⁶ « [...] la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme. Si l'homme doit lui plaire à son tour, c'est d'une nécessité moins directe : son mérite est dans sa puissance ; il plaît par cela seul qu'il est fort. » *Ibid.* p. 6.

⁶⁷ *Ibid.* p. 6.

⁶⁸ Ruskin, John. *Sesame and Lilies: Two Lectures Delivered at Manchester in 1864*. London: Everyman's Library. 1970. p. 58-59.

⁶⁹ Bien que moderne, le terme "nucléaire" est celui utilisé par Holly Furneaux dans son ouvrage *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*, afin de faire référence au modèle familial que forment un couple et ses enfants. C'est cette même définition que je retiens ici. Voir Furneaux, Holly. *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

résidence. Elle entérine l'importance du rôle joué par les femmes dans la société en tant qu'épouses et mères : elles ont pour mission de veiller à la bonne gestion de leur foyer afin de le transformer en havre de paix où leur mari peut trouver repos et réconfort après sa dure journée de labeur. Elles doivent aussi assurer la pérennité de la nation en veillant à l'éducation et à la bonne santé de leurs enfants. Cette responsabilisation de la mère au foyer vise à prévenir la dégénérescence de la nation britannique qui, avec l'industrialisation progressive du pays, est prétendument mise en péril par ces mères issues des classes laborieuses qu'une extrême pauvreté pousse à aller travailler à la manufacture, délaissant ainsi leur progéniture⁷⁰.

Au XIX^e siècle, quelle que soit la classe sociale dont elle est issue et quelles que soient les occupations journalières de celle-ci, c'est à la mère de famille et à elle-seule qu'il revient de veiller à la bonne tenue de son foyer :

Since the process of moralising the category “Woman” was well under way at this time [in the 1840s], mothers and housewives ultimately shouldered the blame for immoral households – dirty and disorderly living quarters, sexual laxity, the loosening of family ties, poor attitudes to education, a lack of nutritious food and even bad table manners. Time and again, observers remark that all depends on the wife and mother: if a man was careful in choosing his wife, he would secure prosperity⁷¹.

La félicité et la prospérité du foyer semblent reposer entièrement sur la capacité de la mère à accomplir son rôle. La maternité n'est plus alors seulement une propriété naturelle du sexe féminin. Etre mère n'est pas non plus un simple rôle social, une simple fonction dans l'organisation des modèles familiaux de l'époque. Il devient l'instrument d'un nouveau type

⁷⁰ “Throughout the 1840s the public discourse of poverty and immorality focused on women’s responsibility for the regulation of the home, the observation of sanitary laws and the inculcation of habits of thrift, providence, and temperance, which would ameliorate the condition of the working classes. As social researchers recorded statistics about the nature of employment, income, education and production, they also inquired into household organisation, domestic economy, and sleeping arrangements.” Matus, Jill. *Unstable Bodies. Op.cit.* p. 57. Voir également à ce sujet Ross. *Love and Toil. Op.cit.*

⁷¹ Matus, Jill. *Unstable Bodies. Op.cit.* p. 58.

de pouvoir, appelé « biopolitique » ou « bio-pouvoir » par Michel Foucault⁷², qui vise à imposer un modèle bourgeois de la maternité à l'ensemble de la société en le présentant comme étant la norme. Il crée ainsi l'illusion que l'ensemble des valeurs et des pratiques que ce modèle véhicule est universel, ou tout du moins qu'il doit l'être car ces valeurs et pratiques sont le produit de la nature. Les discours sur le sexe et la sexualité, qui foisonnent à l'époque et deviennent quasi omniprésents, constituent, selon Michel Foucault, le socle fondateur de cette « bio-politique » :

Naît vers le XVIII^e siècle une incitation politique, économique, technique, à parler sur le sexe. Et non pas tellement sous la forme d'une théorie générale de la sexualité, mais sous forme d'analyse, de comptabilité, de classification et de spécification, sous forme de recherches quantitatives et causales⁷³.

Décrypter, cartographier, définir et comptabiliser les corps afin de les maîtriser et d'en déterminer les normes et les écarts pathologiques sont le fondement et les conditions essentielles à l'exercice de cette « biopolitique », c'est-à-dire à la mise en œuvre d'un ensemble de techniques visant à réguler et à contrôler la vie et les individus car « les disciplines du corps et les régulations de la population constituent les deux pôles autour desquels s'est déployé l'organisation du pouvoir sur la vie⁷⁴. »

Du fait de sa capacité à enfanter, au corps de la femme fut apportée une attention particulière. Comme évoqué précédemment, ce corps est défini comme étant spécialement conçu pour la reproduction⁷⁵, dotant ainsi la femme de qualités dites « maternelles », donc propres à son sexe. Cette vision de la femme possède une portée éminemment politique. Elle investit cette dernière d'une mission sociale et témoigne de l'hégémonie de la classe

⁷² Michel Foucault mentionne ce concept dans plusieurs de ses ouvrages. Voir notamment : « La naissance de la médecine sociale », dans *Dits et écrits, tome 2*. Paris : Gallimard, 2001.

⁷³ Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir (vol. I)*. France : Tel Gallimard, 1976. p. 33.

⁷⁴ *Ibid.* p. 183.

⁷⁵ Nous y reviendrons plus longuement dans la seconde partie de cette thèse.

bourgeoise sur la société. Cette classe bourgeoise, plus ou moins riche et puissante, fonde sa légitimité non pas sur des titres de noblesse mais sur un ensemble de valeurs et de principes utilitaristes mis en œuvre afin d'assurer la viabilité et la stabilité du corps social tout entier. Elle vise ainsi à supplanter l'ordre ancien en faveur d'une organisation sociale non plus tant fondée sur des distinctions de titres mais sur une économie des corps. A travers ces discours naît l'idée que toutes les femmes, quelle que soit leur classe sociale, doivent se marier, procréer et s'occuper du foyer. Selon un principe malthusien, ce devoir de procréation doit cependant être encadré, régulé, et même limité afin de bénéficier à la nation tout entière. La mère est donc investie d'une responsabilité importante : il est de son ressort de veiller au bon fonctionnement du microcosme familial afin qu'il profite au macrocosme social. L'ensemble est étroitement lié et il est du devoir de chacun d'œuvrer pour la bonne marche et la prospérité du pays.

C'est en ce sens que, dans *Adam Bede*, Mrs Poyser critique le choix de vie de sa nièce Dinah Morris. Cette dernière, plutôt que de se marier, est devenue prédicatrice méthodiste et va de village en village pour porter la parole de Dieu. Sa tante, une mère de famille vive et travailleuse, aurait souhaité qu'il en fût autrement :

'[Y]ou're like the birds o' th'air, and live nobody knows how. [...] I'd ha' been glad to behave to you like a mother's sister, if you'd come and live i' this country, where there's some shelter and victual for man and beast [...]. And then you might get married to some decent man, and there'd be plenty ready to have you, if you'd only leave off that preaching [...] If everybody was to do like you, the world must come to a standstill; for if everybody tried to do without house and home, and with poor eating and drinking, and was allays talking as we must despise the things o' the world, as you say, I should like to know where the pick o' the stock, and the corn, and the best new-milk cheeses 'ud have to go. Everybody 'ud be wanting bread made o' tail-ends, and everybody 'ud be running after everybody else to preach to 'em, instead o' bringing up their families, and laying by against a bad harvest. It stands to sense as that can't be the right religion.' (AB, 85-86)

A travers cette tirade quelque peu simpliste et naïve qui révèle le caractère prosaïque de celle qui la prononce, Mrs Poyser souligne l'importance pour une femme de se marier et d'enfanter pour le bien de la société ; d'où la nécessité pour Dinah de quitter la sphère publique, qui est un espace masculin, afin de fonder son propre foyer. Mrs Poyser dénonce à sa manière la stérilité à la fois biologique et économique du choix de vie de sa nièce en poussant ce modèle à l'extrême : « If everybody was to do like you, the world must come to a standstill » (AB, 86), dit-elle. En résumé, si les femmes cessent d'accomplir leur rôle de mère, c'est toute la nation qui semble vouée à un immobilisme économique, menant à terme à l'extinction de tout un peuple.

Basé sur des notions d'utilité sociale, son argumentaire excessif fait directement écho à la théorie de Thomas Malthus dont elle prend toutefois le contre-pied. Dans *An Essay on the Principle of Population*, Malthus affirme que la population croît plus rapidement que les denrées alimentaires, d'où la nécessité de la réguler, notamment par le biais du contrôle des naissances. A l'inverse, Mrs Poyser démontre que si les femmes n'enfantent plus, c'est toute la prospérité économique du pays qui est mise en péril. Selon le principe avancé par cette dernière, production des vivres, consommation et naissances sont étroitement liées. La femme, en tant que mère responsable de la gestion de son foyer, forme le pivot central de ce principe et en permet le juste équilibre. En effet, en mettant au monde des enfants, elle participe directement à l'augmentation de la demande qu'il est ensuite de son devoir de satisfaire. En tant que figure nourricière, cuisiner ou veiller à la préparation des aliments pour sustenter sa famille fait partie des tâches domestiques qui incombent à la mère. C'est notamment ce qu'affirme Alexander Walker dans son ouvrage *Woman Physiologically Considered* :

Perhaps the most important of her natural duties [...] is the preparation of food for her family. I call this a natural duty, not merely because it belongs to the domestic

occupations which are naturally those of woman, but because it originates in the strictly personal circumstance of suckling her infant. She first nourishes it with milk from her breast. As more abundant and different nutriment is required, she gradually substitutes the milk of the cow. Repeating this for an increasing family, she is naturally and inevitably led to prepare the food of the whole. Such is evidently the natural origin of the mother being the sole and chief cook of her family⁷⁶.

Selon Mrs Poyser, ce devoir de préparation de la nourriture ne se limite pas au noyau domestique mais doit s'accomplir dans une plus large mesure. En effet, lorsqu'elle n'est pas présentée comme étant à l'origine de copieux repas autour desquels toute la famille Poyser et les ouvriers de la ferme se réunissent⁷⁷, Mrs Poyser est décrite à l'ouvrage⁷⁸ ou supervisant la préparation et la distribution des denrées au sein de sa ferme⁷⁹. Tous ces produits serviront à nourrir non seulement sa famille mais toute la population du village et de ceux alentours. Aussi, loin de présenter la mère-épouse comme étant détachée des réalités économiques de son pays, Mrs Poyser la place au contraire au cœur du processus de réussite en soulignant la part active que celle-ci doit jouer dans la production et la distribution des vivres. Ce faisant, la mère de famille n'est pas un être passif, coupé des vicissitudes du monde, mais doit participer activement à la bonne santé économique de la nation tout en restant dans les limites du foyer.

⁷⁶ Walker, Alexander. *Woman Physiologically Considered as to Mind, Morals, Marriage, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce*, Second Edition, London, A. H. Baily and Co, 1840. p. 142. Disponible sur <<https://archive.org/details/womanphysiologi01walkgoog>> (dernière consultation le 31 janvier 2019)

⁷⁷ A maintes reprises au cours du roman, la famille Poyser et tous les ouvriers de la ferme sont présentés réunis autour d'un copieux repas savamment orchestré par Mrs Poyser. Voir *AB*, p. 244, ou encore le chapitre LIII « The Harvest Supper » (*AB*, 562-565).

⁷⁸ Au chapitre XX par exemple, elle fabrique des fromages. (*AB*, 235).

⁷⁹ Au chapitre VI, de sa cuisine, Mrs Poyser jette régulièrement un coup d'œil à la laiterie où Hetty est en train de battre le beurre ainsi qu'à l'arrière cuisine où Nancy s'occupe des tourtes qui cuisent dans le four. (*AB*, 81) Plus tard, à la page 517, le lecteur apprend que, tous les jours, Mrs Poyser observe la traite des vaches afin de vérifier que les garçons de ferme ne renversent pas trop de lait par terre (*AB*, 517).

2. Le mythe de la maternité

Plus qu'une fonction sociale ou même un devoir national et politique, la maternité est un idéal. Pour reprendre les mots d'Elizabeth Badinter, au XIX^e siècle, la société crée « l'obligation pour la femme d'être [épouse⁸⁰ et] mère avant tout⁸¹. » Etre mère ne signifie pas ici simplement donner la vie mais faire de son statut de mère une priorité. Le mythe de l'instinct et de l'infaillible amour maternel est né⁸². Les mères victoriennes doivent être de bonnes mères : ces mères aimantes doivent rester à la maison pour s'occuper de leurs enfants et veiller à leur bonne santé. Elles sont également en charge de leur éducation morale et religieuse. On assiste alors à la glorification de la figure de la mère : à l'image de Sophie dans *Emile* de Rousseau, elle incarne un idéal d'amour, de douceur et de dévouement à son mari et ses enfants. Aussi, bien plus qu'une réalité biologique et sociale, la mère devient-elle un mythe, au sens barthien du terme.

Dans *Mythologies*, Roland Barthes propose la définition suivante du mythe :

Le mythe est un système de communication, c'est un message. [...] Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses⁸³.

Si le mythe « ne saurait surgir de la 'nature' des choses » comme le précise Roland Barthes, il repose néanmoins sur une « naturalisation du signe » en ce sens qu'il déforme le système sémiologique premier, c'est-à-dire la langue en tant que système linguistique, afin de se l'approprier. De ce fait, il « naturalise » le signe. En d'autres termes, à travers le mythe, le

⁸⁰ Il est important ici de préciser que la qualité d'épouse accompagne nécessairement le statut de mère pour que la maternité soit légitime. En effet, l'enfantement hors mariage est catégoriquement proscrit par la société.

⁸¹ Badinter, Elizabeth. *Op. cit.* p. 87.

⁸² *Ibid.* p. 187.

⁸³ Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957. pp. 211 ; 212.

signe n'est plus pensé comme une construction sémiologique première issue de l'association entre un signifiant et un signifié ; le signe mythifié devient une « matière première⁸⁴ ». Il se transforme en simple signifiant au service d'une idéologie (le signifié), la combinaison de ces deux éléments permettant la naissance du mythe : « Nous sommes ici au principe même du mythe ; il transforme l'histoire en nature⁸⁵. » Ainsi, « pour le lecteur du mythe [...], tout se passe comme si l'image provoquait *naturellement* le concept, comme si le signifiant *fondait* le signifié⁸⁶. »

Si l'on transpose cette lecture du mythe à la maternité à l'époque victorienne, on observe que la mère fait l'objet d'un double mouvement de naturalisation : elle n'est plus un individu à part entière mais elle devient un signifiant, c'est-à-dire la « matière première » du langage mythique qui, couplée à la représentation idéologique que le « lecteur » victorien s'en fait, signifie instantanément un idéal d'amour, de douceur et d'abnégation au service de son foyer. Cet idéal ne peut être remis en question, car il est « naturel » dans le sens où il repose à la fois sur une naturalisation linguistique de la mère, qui devient simple signifiant d'une idéologie (le signifié) qui lui est associée, et dans le sens où cet idéal puise sa source dans une conception essentialiste de la femme : son sexe et les fonctions physiologiques qui lui sont propres la réduisent « naturellement » à son rôle de mère : c'est un fait de la nature.

Cette construction sémiologique secondaire qu'est le mythe – construction qui transforme un signe, aussi complexe puisse-t-il être à l'origine, en simple réceptacle de sens (« vessels of meaning », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Laura Fasick⁸⁷) – est, toujours

⁸⁴ « Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, ect...), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante : le mythe ne voit en elles qu'une même matière première ; leur unité, c'est qu'elles sont réduites toutes au simple statut de langage. » Barthes. *Mythologie. Op.cit.* p. 218.

⁸⁵ *Ibid.* p. 236.

⁸⁶ *Ibid.* p. 237. C'est Roland Barthes qui souligne.

⁸⁷ Voir Fasick, Laura. *Vessels of Meaning: Women's Bodies, Gender Norms, and Class Bias from Richardson to Lawrence*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1997.

selon Roland Barthes, l'instrument grâce auquel l'idéologie bourgeoise se diffuse et fonde sa légitimité, son universalité et son essentialisme social :

La sémiologie nous a appris que le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité. Or cette démarche, c'est celle-là même de l'idéologie bourgeoise. [...] Ce que le monde fournit au mythe c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'on produit ou utilisé ; et ce que le mythe restitue, c'est une image naturelle de ce réel. [...] le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication⁸⁸.

Au XIX^e siècle, bien qu'étant toujours en cours de « fabrication » (pour reprendre les mots de Barthes), la maternité est déjà un mythe. Ce mythe est le produit d'une discursivité en mouvement, sans cesse renouvelée et renforcée par de nouveaux discours à son sujet qui, en même temps qu'ils s'élaborent, perdent instantanément leur dimension de construction historique car ils tirent leur légitimité d'une vision essentialiste du corps de la femme ; ce qui rend la remise en cause de ce mythe particulièrement difficile, si ce n'est en termes d'écarts pathologiques par rapport à la norme.

Sous la plume de Coventry Patmore, ce mythe trouve bientôt une appellation : « the Angel in the House ». Cette expression restera dans les mémoires non pas tant pour le long poème narratif dont elle est le titre mais surtout pour sa capacité à résumer en quelques mots les valeurs de pureté, de spiritualité et de domesticité qui caractérisent la femme idéale à l'époque victorienne, cette descendante directe de la Sophie de Jean-Jacques Rousseau⁸⁹. La métaphore de l'ange pour parler de la femme idéale revient comme un leitmotiv au XIX^e siècle. On la retrouve aussi bien en littérature que dans les manuels domestiques. Des auteurs

⁸⁸ Barthes, *Op.cit.* p. 252.

⁸⁹ Définit comme étant faible et passive, Jean-Jacques Rousseau ajoute que la femme idéale doit être « modeste, attentive, réservée, et qu'elle [doive] porter aux yeux d'autrui, comme en sa propre conscience, le témoignage de sa vertu. » Rousseau, *Op. cit.* p. 9.

aussi différents que Sarah Stickney Ellis ou encore le Dr. Henry Chavasse utilisent l'expression « ministering angel » pour parler de la femme au foyer dans leurs manuels⁹⁰. La femme est avant tout une épouse et une mère aimante et dévouée, garante de l'ordre moral et spirituel de la maison. Aussi, loin de se résumer à la procréation, la mère est donc une construction idéologique et idéalisée, fondée sur le mode de vie des classes moyennes mais érigée en tant que norme à suivre par toutes les femmes. Mais est-ce vraiment la norme ? Cet idéal se veut uniforme et universel (l'est-il vraiment ?), malgré un décalage certain avec la réalité plurielle de la maternité à l'époque victorienne.

A travers leurs œuvres, des auteurs comme George Eliot et Elizabeth Gaskell participent également à cette construction discursive de la maternité et d'un idéal qui lui serait associé. Leur apport n'est pas à négliger. En effet, dans son ouvrage *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Nancy Armstrong souligne le rôle prépondérant joué par les romans dans la construction et la transmission de cet idéal maternel :

My argument traces the development of a specific female ideal in eighteenth and nineteenth century conduct books and educational treatises for women, as well as in domestic fiction, all of which often were written by women. I will insist that one cannot distinguish the production of the new female ideal either from the rise of the novel or from the rise of the new middle classes in England⁹¹.

Aussi est-il intéressant de s'interroger sur la place que nos deux auteurs ici à l'étude confèrent aux mères et à l'exercice de la maternité dans leurs œuvres. Quelles représentations de la maternité donnent-elles à voir aux lecteurs ? Et dans quelle mesure leurs représentations de la maternité viennent-elles remettre en question, ou tout du moins nuancer cet idéal maternel victorien prétendument figé par l'idéologie bourgeoise ? Pour répondre à ces questions, il

⁹⁰ Voir Ellis, Sarah Stickney. *The Women of England, their Social Duties, and Domestic Habits*. London: Fisher Son & Co., 1839. Voir également Chavasse, *Advice to a Wife* : « [...] if household duties are well looked after, her house becomes a paradise, and she the ministering angel to her husband. » Chavasse. *Op cit.* p. 24.

⁹¹ Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1987. p. 8.

nous faut au préalable dresser le portrait des divers personnages de mères qui peuplent les œuvres du corpus.

II. Typologie des personnages de mères dans les œuvres du corpus

1. Les « fallen women »

À l'époque victorienne, devenir mère constitue rarement le sujet principal d'une œuvre. Pour reprendre les mots de Carolyn Dever, « to write a life, in the Victorian period, is to write the story of the loss of the mother⁹². » Si les jeunes héroïnes doivent souvent affronter leur destin seules, étant privées du soutien et des conseils de leur mère défunte, la diégèse s'arrête généralement au moment de leur mariage, et donc avant l'enfantement. L'expérience de la maternité est en effet fréquemment passée sous silence ou ne se résume qu'en quelques lignes à la fin, comme si le mariage et la maternité ne pouvaient former en l'état un thème assez prestigieux pour une intrigue de roman. C'est en effet le cas de Dorothea Brooke dans *Middlemarch* de George Eliot, dont le bonheur conjugal et les enfants issus de l'union nouvellement contractée avec Will Ladislaw ne sont mentionnés que dans l'épilogue. « L'épopée domestique » (« home epic ») de Dorothea n'est pas l'objet du roman : « Many who knew her, thought it a pity that so substantive and rare a creature should have been absorbed into the life of another, and be only known in a certain circle as a wife and mother⁹³. » Les obligations engendrées par la maternité ont pris le pas sur les projets sociaux et les aspirations altruistes de Dorothea, mettant par là même un terme à la narration, comme s'il n'y avait plus rien à dire.

⁹² Dever, Carolyn. *Death and the Mother from Dickens to Freud*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p.1.

⁹³ Eliot, George. *Middlemarch* (1871), New York and London: W. W. Norton & Company, 2000. p. 513.

Si l'expérience de la maternité est généralement tue⁹⁴ dans les œuvres de fiction, une exception cependant est à noter ; elle concerne précisément l'enfantement hors mariage. Eric Trudgill fait remarquer un regain d'intérêt pour la figure de la femme déchue appelée « fallen woman » et, par association, pour la question de la maternité illégitime, à partir du début du règne de la reine Victoria :

It was not until the first years of Victoria's reign that the magdalen began to emerge once more from the shadows. Between 1839 and 1844, for example, there was a sudden burst of books on prostitution by doctors, social workers and divines; and, more important, novelists and poets, with a much wider readership, were once more taking up the issue⁹⁵.

George Eliot et Elizabeth Gaskell prennent part à ce nouvel engouement en plaçant le problème au cœur de certaines de leurs œuvres comme « Lizzie Leigh » et *Ruth* pour Elizabeth Gaskell ou encore *Adam Bede* et *Daniel Deronda* pour George Eliot.

a. Définitions et acceptions de l'expression « fallen woman » à l'époque victorienne

Au XIX^e siècle, l'expression « fallen woman » est une locution au sens vaste qui se définit avant tout par son caractère fluide et poreux. Dans son ouvrage *Tainted Souls and Painted Faces: the Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*, Amanda Anderson dresse l'état des lieux suivant :

Most of Victorian studies acknowledge the fluidity of the term 'fallen woman', its application to a range of feminine identities: prostitutes, unmarried women who engage in sexual relations with men, victims of seduction, adulteresses, as well as variously delinquent lower-class women. A wide umbrella-term, the designation

⁹⁴ Elle ne fait tout du moins généralement pas l'objet de la narration.

⁹⁵ Trudgill, Eric. *Madonnas and Magdalens: the Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*. London: Heinemann, 1976. p. 283.

cuts across class lines and signifies a complex of tabooed behaviours and degraded conditions⁹⁶.

Cette définition souligne l'étendue et la diversité des cas de figure que rassemble cette expression. Elle peut aussi bien être utilisée pour faire référence à la femme adultère, à celle s'adonnant au commerce de ses charmes ou à toute femme ayant une relation consommée en dehors des liens sacrés du mariage ; et ce, quelle que soit la classe sociale. L'unique dénominateur commun entre ces différentes éventualités repose sur un manquement à la bienséance victorienne en ce qui concerne les relations amoureuses hommes/femmes. La connotation biblique du terme « fallen », qui renvoie ouvertement à la chute et au péché originel commis par Adam et Eve, place cette expression du côté de la morale religieuse et donne l'effet d'un stigmate indélébile pour toute femme se voyant désignée en ces termes. En effet, selon la tradition augustinienne⁹⁷, qui sera ensuite reprise par certaines branches du protestantisme telles que le calvinisme, le péché originel témoigne de la nature intrinsèquement faillible de l'être humain :

The concept of Original Sin, or as the Calvinist defined it, Total Depravity, was the linchpin in the Evangelical creed. Man was under the curse of the 'fall', the consequences of the first, unlawful disobedient act towards God by Adam and Eve,

⁹⁶ Anderson, Amanda. *Tainted Souls and Painted Faces: the Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993. p. 2.

⁹⁷ Dans sa doctrine, St Augustin fait évoluer le concept traditionnel du péché d'origine en péché originel. En d'autres termes, il affirme que le péché n'est pas proprement transmis par les parents, descendants d'Adam, mais est intrinsèquement présent dès la naissance chez tout être humain : « Trois étapes scandent les progrès de saint Augustin. En la première qui court de 387 à 397, c'est-à-dire jusqu'à l'*Ad Simplicianum*, Augustin s'en tient à l'exposé traditionnel du péché d'origine : tout homme tient d'Adam une chair qui condamnée à la mort alourdit l'âme et la voue, en dehors du secours du Christ, à l'éternelle réprobation que ses propres péchés lui méritent. En la seconde étape, de 397 à 411, l'évêque d'Hippone se distancie de ses prédécesseurs en précisant mieux l'impact du péché d'origine : tout homme hérite de naissance la peine du péché d'Adam, non seulement en sa chair condamnée à la mort, mais également en son âme qui marquée des stigmates de la concupiscence n'apparaît pas indemne de toute culpabilité. En la troisième étape, dès 412-413, l'homme, est-il dit, contracte de naissance par voie de propagation et non d'imitation un péché proprement dit, lié à la peine qui affecte, à la suite de la prévarication de nos premiers parents, la nature transmissible de l'homme. Ce péché, qui s'intitule péché originel, s'il n'est pas remis par la grâce du Christ, à lui seul suffit pour une condamnation à la mort éternelle. » Sage, Athanase. « Péché Originel : Naissance d'un Dogme ». *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques*. Volume 13 : 2-3. p. 212.

releasing evil into the world. The only solution to man's moral condition was through faith in the atoning death and resurrection of God's son Jesus⁹⁸.

Poussée à l'extrême, cette pensée rend la possibilité de rachat impossible pour ces femmes une fois déchues, Dieu seul ayant autorité pour accorder son pardon : « This placed salvation securely in the hands of God, with man unable to redeem himself⁹⁹. » La damnation de ces femmes est d'autant plus inévitable que, selon la doctrine de la prédestination, seul un petit groupe d'élus choisi par Dieu connaîtra la béatitude. Et Rachel Webster de préciser :

This helps to understand why the myth of the fallen and the virtuous existed, even though, according to orthodox Christianity, all were sinners. The prostitute had become Original Sin incarnate, the corruptible, dangerous figure, who, it can be assumed, was not predestined, and thus beyond societal and redemptive help. Therefore, to prevent contamination, she must be isolated from her virtuous counterpart. This is the Calvinist position taken to its extreme, and not all [Victorian] social investigators held to this view, but it does highlight the root of such thinking¹⁰⁰.

Dans l'argumentaire de Webster, qui retrace l'origine du stigmaté dont ces femmes déchues souffraient à l'époque victorienne, on observe un glissement du terme « déchue » (« the fallen ») vers celui de « prostituée » (« the prostitute »). En effet, l'un et l'autre étaient souvent utilisés indistinctement. A ce lexique interchangeable, s'ajoute également le vocable « magdalen », lui aussi empreint d'une forte connotation biblique. Tout comme l'expression « fallen woman », la notion de « prostitution » (ou « magdalenism ») ne se définit pas au singulier à l'époque victorienne. Loin de renvoyer uniquement à des pratiques vénales, elle fait peu ou prou référence aux mêmes comportements que l'expression « fallen woman ». Cette fluidité sémantique a pour conséquence de brouiller les référents et de regrouper ainsi des agissements différents sous une même appellation.

⁹⁸ Webster, Rachel. « 'I think I must be an improper woman without knowing it': Fallenness and Unitarianism in Elizabeth Gaskell's *Ruth* ». *Victorian Network*, Volume 4, Number 2 (Winter 2012). pp. 13-14.

⁹⁹ *Ibid.* p. 14.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Le contenu sémantique de ces diverses locutions varie cependant en fonction de celui qui les utilise, et chacun veillera à préciser ses intentions et à délimiter l'étendue sémantique des termes qu'il emploie en en proposant une définition afin de faire passer son message. La réflexion menée sur le sujet par Claude Fossé-Poliak dans son article « La notion de prostitution : une définition préalable » permet de mettre en lumière l'importance des intérêts sociaux qui se logent derrière telle ou telle définition :

Enoncer une définition de la notion de « prostitution », c'est non seulement tenter de délimiter aussi objectivement et précisément que possible un ensemble spécifique de pratiques, mais aussi et surtout, dans la mesure où il reste acquis que désigner une pratique sous la notion de « prostitution », c'est aussi la stigmatiser, tracer une frontière entre « le normal » et « le pathologique », « le moral » et « l'immoral », « l'approuvé » et « le réprouvé ». [...] La définition même de la prostitution constitue de ce fait, plus qu'un « enjeu scientifique », d'abord et surtout « un enjeu social ». A poser que dans une société donnée, à une époque donnée, la définition de la notion de prostitution constitue un enjeu social, on est alors conduit, non pas à passer les définitions existantes au crible de critères logiques, mais à rechercher quels « intérêts » sociaux sous-tendent tel ou tel type de définitions¹⁰¹.

Si l'on considère les enjeux sociaux que soulève la notion de prostitution à l'époque victorienne, on observe que le débat autour de cette question est pluriel, qu'il n'a pas uniquement lieu du côté de la moralité religieuse mais se retrouve convoqué en divers endroits, et que les enjeux qui sous-tendent ces questionnements divergent en fonction du lieu et de la nature du débat. Aussi la question de la prostitution se retrouve-t-elle au cœur aussi bien des prêches religieux du pasteur presbytérien écossais Ralph Wardlaw que de l'argumentaire sanitaire de certains réformateurs sociaux comme William Acton. Voici tout d'abord la définition que Wardlaw en donne dans son ouvrage *Lectures on Female*

¹⁰¹ Fossé-Poliak, Claude. « La notion de prostitution. Une « définition préalable » ». *Déviance et société*. (8 : 3), 1984. pp. 251-266

*Prostitution: Its Nature, Extent, Effects, Guilt, Causes and Remedy*¹⁰² : « The evil, then, now to be the subject of our consideration, is, I repeat, the illicit intercourse of the sexes,—the female who submits to this, is guilty of prostitution¹⁰³. » La définition proposée par Wardlaw est excessivement vague. En effet, tout rapport sexuel illicite, c'est-à-dire condamné par la loi ou la morale, est considéré comme étant de la prostitution. Il est intéressant de souligner également que la prostitution est chose uniquement féminine selon Wardlaw : la femme qui commet un tel forfait est coupable de prostitution, dit-il, semblant par là même insinuer que seules les femmes sont coupables du péché de chair en de telles circonstances tandis que l'homme s'en trouverait épargné.

William Acton, chirurgien spécialiste des troubles génito-urinaires et des maladies vénériennes, donne une acception plus restreinte et donc plus exacte du terme : « Etymology would, of course, at once suggest a “standing forth, or plying for hire in open market,” as a definition of the word prostitution¹⁰⁴. » Dans la suite de son argumentaire, il précise qu'il est conscient que, bien que s'appuyant sur l'étymologie du terme, la définition qu'il propose de la prostitution n'est pas partagée par tous, indiquant au lecteur les variantes communément rattachées à ce terme :

[M]any forcible divines and moralists have maintained that all illicit intercourse is prostitution, and that this word is as justly applicable as those of “fornication” and “whoredom” to the female who, whether for hire or not, voluntarily surrenders her virtue. According to them, her first offence is as much an act of prostitution as its repetition¹⁰⁵.

¹⁰² Lors de la seconde publication de *Lectures on Female Prostitution* de Ralph Wardlaw un an plus tard en 1853, l'ouvrage sera rebaptisé *Lectures on Magdalenism*.

¹⁰³ Wardlaw, Ralph. *Lectures on Female Prostitution: Its Nature, Extent, Effects, Guilt, Causes and Remedy*. Glasgow, 1842, p. 14.

¹⁰⁴ Acton, William. *Prostitution Considered in its Moral, Social, and Sanitary Aspects, in London and Other Large Cities and Garrison Towns, with Proposals for the Mitigation and Prevention of Its Attendant Evils*. London: John Churchill, second edition, 1870. p. 1.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Derrière ces précisions, on ne peut qu'entendre en écho la parole de Wardlaw lorsqu'il écrit : « The very first offence is prostitution¹⁰⁶ », soulignant le fait que toute femme s'adonnant ne serait-ce qu'une seule fois aux plaisirs charnels en dehors des liens du mariage est coupable de prostitution. Par ailleurs, le fait de ne pas différencier la fornication du commerce des charmes se retrouve également chez Wardlaw. Ce dernier s'en justifie d'ailleurs :

I am aware, that the propriety of this use of the word [prostitution] may be questioned. Fornication and prostitution have been distinguished; the former as meaning the act of illicit intercourse generally, the latter as including the idea of the act being committed for hire. [...] It is little worth our while to dispute about the precise shades of difference between different terms. I consider the word prostitution as, equally with fornication and whoredom, applicable to the woman, who, whether for hire or not, voluntarily surrenders her virtue¹⁰⁷.

Wardlaw et Acton, tout comme d'autres réformateurs sociaux de l'époque, partagent un même objectif : celui de porter le problème de la prostitution, quelle que soit la définition qui en est donnée, à la connaissance du public et d'attirer l'attention sur le sujet afin de convaincre la population de la nécessité d'agir. Leurs intérêts divergent cependant. En affirmant sa volonté de ne pas opérer de distinction entre les diverses formes de rapports sexuels extra-conjugaux, Wardlaw place son argumentation du côté de la morale religieuse. En tant que pasteur presbytérien, l'intérêt social premier de celui-ci est de dénoncer des pratiques sexuelles immorales afin de mettre en garde ses fidèles et de tenter de les protéger du mal qui les guette. Cela n'est cependant qu'un aspect de son entreprise. En effet, son discours n'est pas une simple homélie uniquement destinée à ses ouailles. A travers la publication de ses sermons, il souhaite toucher une population plus large afin de servir l'intérêt national. Il plaide notamment en faveur d'une réforme des Lock Hospitals, cette

¹⁰⁶ Wardlaw. *Op.cit.* p. 14.

¹⁰⁷ *Ibid.*

institution hospitalière dont le but était de soigner les malades souffrant de maladies vénériennes :

With regard to public Institutions for the benefit of prostitutes, — allow me to begin with a remark or two on the subject of Lock Hospitals. These, most of you are aware, are receptacles for the diseased, and have, for their immediate and primary object the treatment and cure of the body¹⁰⁸.

La suite de son argumentation prend une tournure politique dans la mesure où, bien que reconnaissant la nécessité de soigner ces malades, il met à jour un paradoxe : selon lui, plutôt que de combattre la prostitution, les Lock Hospitals permettent sa continuation :

At the same time, it must be admitted, that, when regarded simply as hospitals for the healing of the body, they do wear somewhat of the revolting aspect (for such it cannot but be to the Christian mind) of places for refitting their inmates for the renewed prosecution of their vile and guilty career; and appear as if they almost held out an encouragement to their continuance in it, by the very knowledge of the means being thus at hand of repeated cure¹⁰⁹.

Aussi propose-t-il une solution qu'il souhaiterait voir appliquer au niveau national pour tenter d'enrayer le problème :

On this account, it does seem most desirable [...] that every Lock Hospital should, to a certain extent at least, be, at the same time, a penitentiary;—containing, in its constitution, some provision for the soul, as well as for the body;— [...] that there should be associated with it another Institution of a different kind,—for moral and religious discipline and training, into which, if (as is presumed) there can be *no compulsion*, [the patients] should be *persuaded* to transfer themselves¹¹⁰.

La question des maladies vénériennes à laquelle renvoient les Lock Hospitals est effectivement un sujet de débat national au XIX^e siècle. Cependant, la vastitude de la

¹⁰⁸ Wardlaw. *Op.cit.* p. 133.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.* pp. 133-134. C'est Wardlaw qui souligne.

définition de la prostitution retenue par Wardlaw témoigne de sa volonté de ne pas s'adresser uniquement aux prostituées de métier mais à l'ensemble de la gent féminine. Ses inquiétudes se portent probablement également du côté de toutes ces filles-mères qui enfantent hors mariage. La question de la maternité illégitime est un vif sujet de débat suite à la promulgation de la New Poor Law en 1834 dont la Bastardy Clause fait reposer l'intégralité de la responsabilité sanitaire et financière de l'enfant sur la mère¹¹¹.

Si les intentions de Wardlaw se placent principalement du côté de la morale religieuse et de la bienséance, comme c'est le cas lorsqu'il pointe la nécessité de soigner non pas uniquement les corps mais avant tout les âmes des patientes des Lock Hospitals, celles défendues par Acton sont avant tout d'ordre sanitaire. Son objectif est de convaincre son lecteur de la nécessité d'une intervention législative quant à la question de la prostitution afin de tenter de l'endiguer. Sa cible est plus restreinte et ne concerne que la prostitution dont le but sert des intérêts lucratifs :

Leaving those on whom the duty of passing Acts of Parliament devolves to discover the definition necessary for their purpose, I shall here content myself with a definition sufficiently accurate to point out the class of persons who ought, in my opinion, to become the objects of legislation, and shall assume, for the purpose of my present inquiry, that the fact of "hiring", whether openly or secretly, whether by an individual or a plurality in succession, constitutes prostitution¹¹².

Afin d'appuyer son propos, Acton soumet dans son ouvrage un rapport détaillé sur la question de la prostitution en Angleterre à son époque. Son exposé est ainsi émaillé de tableaux¹¹³ qui schématisent les différentes données qu'il a pu recueillir au cours de son investigation. Il est intéressant de souligner que le début du passage cité ci-dessus, passage dans lequel il revient sur la définition exacte qu'il souhaite retenir pour son étude, diffère de la première édition. En

¹¹¹ Nous reviendrons sur cette question un peu plus tard au cours de cette thèse.

¹¹² Acton. *Op.cit.* p. 2.

¹¹³ Voir Annexe 1.

effet, dans l'édition de 1857, il n'est pas encore question de « ceux dont la fonction est de voter les lois » (« those on whom the duty of passing Acts of Parliament devolves ») mais de la définition retenue par « the Board of Public Morals at Berlin », ce qui traduit un vide législatif sur la question de la prostitution à l'époque de la parution de la première édition de son ouvrage. Les Contagious Diseases Acts ne seront en effet promulguées que plus tard, à partir de 1864¹¹⁴. La réédition de son ouvrage en 1870, c'est-à-dire quelques années après la promulgation des premières lois sanitaires sur la prostitution, montre que, malgré ce nouvel appareil législatif, le problème de la propagation des maladies vénériennes est toujours d'actualité, alimentant cette peur de la contamination à la fois physique et morale que véhicule l'image de la femme déchue.

b. Typologie des « fallen women » et acception du terme dans les œuvres du corpus

Nombreuses sont les femmes pouvant être taxées de « fallen women » dans les œuvres du corpus, tant l'acception du terme est vaste à l'époque victorienne. Cette amplitude sémantique représente une menace pour toutes les femmes, insinuant qu'aucune d'entre elles n'est vraiment à l'abri. Le simple fait pour Molly Gibson dans *Wives and Daughters* d'avoir été vue en tête à tête avec Mr Preston, alors qu'elle tentait de récupérer un paquet de missives compromettantes pour sauver Cynthia de l'infamie, la place en position de pécheresse. La

¹¹⁴ « Between 1864 and 1869, four laws, known as the Contagious Diseases Acts, were passed by the British Parliament in an attempt to reduce venereal disease in the armed services. These Acts, which applied to certain military stations, garrison and seaport towns, gave a police officer authority to arrest any woman found within the specified areas whom he considered to be a prostitute. The woman in question was then brought before a magistrate who, if he agreed with the arresting officer, would order her to register and submit to a medical examination. If found to be suffering from venereal disease, she was sent to a hospital where she could be detained for three months or longer, at the discretion of the physician in charge. If she refused to submit to the examination or to enter the hospital, she could be imprisoned with or without hard labour. » Hamilton, Margaret. « Opposition to the Contagious Diseases Acts, 1864-1886 ». *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, Vol. 10, No. 1 (Spring, 1978), p. 14.

rumeur de son impudeur se répand rapidement dans tout le village¹¹⁵. Seul un mariage avec son prétendu soupirant semblerait pouvoir la rétablir aux yeux de tous¹¹⁶. Si dans *Wives and Daughters*, contrairement à *Ruth* ou « Lizzie Leigh », Elizabeth Gaskell ne fait pas des « fallen women » son sujet principal, cette thématique est néanmoins bel et bien présente en toile de fond. Le fait que Molly, une jeune femme innocente et vertueuse, puisse elle aussi être perçue comme une femme déchue en fait un personnage vulnérable et la range ainsi aux côtés d'autres héroïnes vertueuses qui, telles Clarissa Harlowe chez Samuel Richardson ou encore Evelina dans le roman épistolaire et éponyme de Frances Burney, ont eu à se battre pour conserver leur pureté, selon la tradition romanesque de la fin du XVIII^e siècle¹¹⁷.

Tous les cas de femmes déchues ne retiendront pas ici notre attention. Seules celles qui, dans le cadre de leur chute, font également l'expérience de la maternité seront considérées¹¹⁸. Elles représentent dans les faits la grande majorité des personnages concernés. Si toutes ces femmes n'appartiennent pas à la même classe sociale ou n'ont pas à faire face aux mêmes épreuves, une similitude se dessine cependant qui les relie entre elles : la présence à leurs côtés d'un ou de plusieurs enfants illégitimes. Différents cas de figure apparaissent néanmoins et nous pouvons répertorier trois catégories de mères déchues dans la fiction de nos auteurs : la femme adultère, l'épouse abandonnée et la fille-mère.

¹¹⁵ « All these days the buzzing gossip about Molly's meetings with Mr Preston, her clandestine correspondence, the tête-à-tête interviews in lonely places, had been gathering strength, and assuming the positive form of scandal. The simple innocent girl, who walked through the quiet streets without a thought of being the object of mysterious implications, became for a time the unconscious black sheep of the town. » (*WD*, 532-533).

¹¹⁶ « [N]ow all the town is talking about it, and crying shame, and saying they ought to be married. » (*WD*, 537).

¹¹⁷ Les premières pages de l'introduction écrite par Roxanne Eberle pour son ouvrage *Chastity and Transgression in Women's Writing, 1792-1897: Interrupting the Harlot's Progress* sont éclairantes au sujet de *Evelina*.

¹¹⁸ Nous ne nous attarderons pas par exemple sur le cas de Cynthia dans *Wives and Daughters* qui, du fait de sa relation amoureuse avec Mr Preston, peut tomber dans la catégorie des « fallen women ».

Le cas de la femme adultère ne trouve qu'une seule occurrence dans les œuvres du corpus. Il s'agit de Lydia Glasher dans *Daniel Deronda*. Le lecteur apprend que cette dernière a fait le choix de laisser derrière elle son mari et leur unique enfant afin de vivre avec Henleigh Grandcourt, un homme plus jeune qu'elle¹¹⁹. Depuis, elle nourrit l'espoir de devenir un jour sa femme. En attendant, elle et leurs quatre enfants illégitimes vivent reclus dans une petite maison, sous la coupe de Grandcourt. L'apparition de Lydia dans le roman apporte une complication dans la diégèse car elle intervient suite à l'annonce du mariage entre Grandcourt et Gwendolen Harleth. Lydia décide alors de révéler son existence et celle de ses enfants à Gwendolen afin d'empêcher son union avec Grandcourt et tenter de sauver les intérêts de son fils : « My husband is dead now, and Mr Grandcourt out to marry me. He ought to make that boy his heir. » (*DD*, 126)

Cette scène de la révélation se retrouve également dans deux autres œuvres du corpus, avec l'apparition de Molly Farren et d'Aimée, les épouses respectives de Godfrey Cass dans *Silas Marner* et d'Osborne Hamley dans *Wives and Daughters*. Ces deux jeunes femmes s'insèrent dans la catégorie des épouses abandonnées, bien que leur situation diverge. En effet, si Molly Farren est clairement rejetée par son mari, Aimée se retrouve seule avec son enfant suite à la mort d'Osborne. En dépit de cette différence, leur histoire se recoupe sur certains points : les deux jeunes femmes sont d'extraction inférieure comparée à leur époux et leur mariage s'est tenu secrètement ; il n'a donc aucune existence aux yeux de la société. Dans les deux cas également, leur époux leur a défendu de se faire connaître auprès de leur belle-famille. Tout comme Lydia Glasher dans *Daniel Deronda*, Molly et Aimée se résolvent à un moment donné à sortir de l'ombre afin de faire valoir leur droit. Leur décision de révéler

¹¹⁹ « It was full ten years since the elopement of an Irish officer's beautiful wife with young Grandcourt, and a consequent duel where the bullets wounded the air only, had made some little noise. » (*DD*, 283).

au grand jour leur identité est le fruit d'un acte désespéré. Aimée prend la route pour se rendre chez les Hamley, après avoir appris que son époux était souffrant :

Suddenly, through this quiet, there came a ring at the front-door bell that sounded, and went on sounding, through the house, pulled by an ignorant vigorous hand. [...] When the old servant opened the door, a lady with a child in her arms stood there. She gasped out her ready-prepared English sentence,—

'Can I see Mr Osborne Hamley? He is ill, I know; but I am his wife.' (*WD*, 603)

Molly, elle, se décide à révéler son existence et celle de son enfant en réponse au refus de son mari de la considérer comme sa femme (*SM*, 105). Contrairement à Aimée, Molly n'arrivera jamais à la demeure des Cass. Elle mourra en chemin, rongée par le froid, l'opium et la neige. Leur situation semble paradoxale car toutes deux sont bel et bien unies maritalement à leur conjoint. Cependant, ayant été tenues à l'écart par leur mari, Molly et Aimée vivent telles des femmes déçues : elles sont privées de la position sociale à laquelle elles peuvent légitimement prétendre, et la révélation de leur existence, loin de susciter la joie, déstabilise l'harmonie domestique relative de leur belle-famille.

Outre le fait d'apporter un rebondissement à l'intrigue, l'apparition dans le paysage diégétique de ces femmes qui revendiquent leur droit à l'existence, c'est-à-dire à la reconnaissance sociale, évoque une réalité bien connue du lecteur victorien : celle du cas des mères illégitimes toujours plus nombreuses et de la question de la prise en charge financière des enfants issus de ces unions. Depuis plusieurs siècles, les lois qui ont été promulguées à ce sujet visent à décharger les paroisses en faisant porter la responsabilité financière de ces enfants à leurs parents. Dans son article « Illegitimacy, paternal financial responsibility, and the 1834 Poor Law Commission Report », Thomas Nutt retrace l'évolution des lois à ce sujet depuis la fin du XVI^e siècle. Son étude met en lumière la manière dont, progressivement, l'obligation financière concernant ces enfants est passée d'une responsabilité partagée entre les deux parents à la seule charge du père, la mère de son côté devant subvenir aux soins de

l'enfant. Ce partage des responsabilités fut complètement bouleversé suite à la promulgation de la New Poor Law en 1834, et plus particulièrement de la Bastardy Clause, qui plaça l'entière responsabilité de l'enfant entre les mains de la mère :

An unmarried mother was considered to have “voluntarily put herself into the situation of a widow: she has voluntarily become a mother, without procuring to herself and her child the assistance of a husband and a father”¹²⁰.

Un tel changement avait pour but de responsabiliser les mères et de mettre fin à une politique considérée par la commission en charge du rapport comme étant à la fois financièrement inefficace pour les paroisses et foncièrement injuste envers les hommes :

It was claimed that the law failed to indemnify parishes financially, and that it generated pernicious consequences such as illicit sexuality, forced marriages, and the subjection of men to false claims of paternity and unjust imprisonment¹²¹.

Cette modification de la loi suscita de vives réactions, notamment auprès de la population, qui y voyait là une injustice envers ces femmes déjà en grande détresse. Les multiples critiques ont finalement permis la modification de la loi en 1844, avec un retour de la responsabilité financière du père, dans la mesure où la mère pouvait prouver la paternité de l'enfant¹²². Aussi l'entreprise désespérée de Lydia, d'Aimée ou encore de Molly dans la fiction fait-elle écho à la difficulté rencontrée par ces femmes pour faire valoir leur droit et le partage de la responsabilité de leur maternité illégitime aux yeux de la justice.

Etrangement, l'histoire des personnages féminins qui tombent dans la catégorie des « filles-mères » selon notre classement (à savoir Ruth et Lizzie Leigh dans les œuvres

¹²⁰ « Report of the Royal Commission on the Poor Laws », p. 479. Cité dans Nutt, Thomas. « Illegitimacy, Paternal Financial Responsibility, and the 1834 Poor Law Commission Report: the Myth of the Old Poor Law and the Making of the New », *The Economic History Review*, New Series, Vol. 63, No. 2 (MAY 2010), pp. 338-339.

¹²¹ Nutt. *Op.cit.* p. 338.

¹²² *Ibid.* p. 342-343.

éponymes d'Elizabeth Gaskell, et Hetty Sorrel dans *Adam Bede*) et qui, de ce fait, se rapprochent le plus de la réalité de ces femmes concernées par la Bastardy Clause, ne tourne pas autour de ce combat. Ruth par exemple ira jusqu'à rejeter la demande en mariage du père de son enfant lorsqu'elle le rencontre à nouveau plusieurs années après la naissance de Léonard, se privant ainsi volontairement d'un statut social respectable et du confort financier que ce mariage aurait apporté à elle et son fils. Comme nous le verrons plus loin dans la troisième partie de cette thèse, la présence de ce type de personnage chez George Eliot et Elizabeth Gaskell sert d'autres intérêts, notamment socio-politiques et esthétiques.

2. Les personnages de mères-épouses

Les différentes étapes qui accompagnent un personnage féminin vers la maternité ne trouvent souvent écho dans la fiction que lorsqu'il s'agit d'une union non consacrée par les liens du mariage. C'est notamment le cas pour Ruth Hilton et Hetty Sorrel. Ces deux personnages ne sont pourtant pas les seules à donner naissance à un enfant dans les œuvres du corpus ici à l'étude. Susan Palmer dans « Lizzie Leigh », Jemima Bradshaw dans *Ruth* ou encore Dinah Morris dans *Adam Bede* deviennent mères également, mais cela ne fait pas véritablement l'objet du récit, de sorte que le lecteur apprend la nouvelle sans préambule. Dans *Ruth* par exemple, l'annonce concernant le récent statut de mère de Jemima est réduite au strict minimum : « Everything seemed to change but [Ruth]. Mr and Mrs Benson grew old, Sally grew deaf, and Leonard was shooting up, and Jemima was a mother » (*R*, 321). Susan ainsi que Dinah deviennent mères à la toute fin (au dernier paragraphe dans « Lizzie Leigh » ; dans l'Épilogue pour *Adam Bede*), et la présence de leurs enfants à leurs côtés fait suite à une ellipse narrative au cours de laquelle plusieurs années se sont écoulées. Les événements qui se situent dans ce vide narratif sont tus, probablement car ils constituent la

suite logique et naturelle de la vie d'une femme mariée à l'époque victorienne. Le lecteur n'en apprendra pas plus non plus sur le quotidien à venir de ces jeunes mères car la narration s'achève au moment même où, en tant que mères, elles débutent une nouvelle étape importante dans leur vie de femme ; étape qui se définit pourtant à l'époque comme étant la fonction sociale première que toute femme se doit d'occuper.

Ces ellipses dans la narration témoignent-elles réellement d'un désintérêt pour la question en dehors de la maternité illégitime chez nos auteurs ? Le quotidien de ces femmes nouvellement devenues mères est-il véritablement passé sous silence ? Ne trouve-t-il pas au contraire un écho ailleurs dans la diégèse, par effet de miroir, auprès des multiples personnages de mères que l'on dénombre dans les textes de notre corpus ? En effet, les divers personnages de mère-épouse que l'on rencontre sont riches en informations à ce sujet. Si elles ne comptent pas parmi les personnages principaux, leur fonction dans la diégèse n'est pas pour autant uniquement ornementale. Leur présence ne se résume effectivement pas au statut de détail, de simple ajout au décor réaliste de l'œuvre afin de la peupler de diversité. Elle offre au contraire une formidable opportunité de saisir et de conter des fragments de la vie domestique de ces femmes, de réfléchir à leur place et à leur rôle en tant que mère dans l'économie du quotidien.

Parmi elles, on trouve des personnages qui descendent de l'aristocratie ou de la noblesse terrienne comme Mrs Bellingham (*R*), Mrs Irwine (*AB*), Lady Cumnor et Mrs Hamley (*WD*), ou encore Lady Mallinger, Mrs Arrowpoint et la Princesse Leonora Halm-Eberstein (*DD*). D'autres sont issus de la bourgeoisie marchande, telles que Mrs Bradshaw (*R*), Mrs Davilow et Mrs Meyrick (*DD*). Les classes laborieuses sont également représentées avec Aimée et Mrs Kirkpatrick/Gibson (*WD*), qui appartiennent ou qui ont appartenu à la domesticité, et avec Lisbeth Bede, Rachel Poyser (*AB*), Dolly Winthrop (*SM*), ou encore Anne

Leigh (LL), qui proviennent d'un milieu rural. Toutes ces femmes, à l'exception d'Anne Leigh, sont des personnages secondaires. Comme nous le verrons au chapitre 2, elles offrent néanmoins au lecteur un éventail d'expériences et de ressentis en tant qu'épouses et mères qui viennent nuancer, interroger, et parfois même remettre en question l'idéal maternel véhiculé par la figure de « the Angel in the House ».

3. Quand un homme endosse le rôle de mère

Toutes les œuvres du corpus donnent à voir, au cours de leur diégèse, diverses bribes de scènes domestiques qui s'articulent autour de la figure de la mère, à une exception près. *Silas Marner* déroge en effet à la règle. Ce court roman se distingue des autres dans la mesure où, d'une part, une partie de l'intrigue a pour objet l'éducation d'un enfant ; élément souvent peu présent dans la fiction de l'époque, bien que l'on retrouve tout de même dans *Ruth* des passages sur cette question. Par ailleurs, l'originalité de cette œuvre réside dans le fait que c'est un homme, à savoir le personnage éponyme, et non pas une femme, qui fait l'expérience de cet apprentissage. En effet, après avoir trouvé une petite fille abandonnée se réchauffant près de son âtre par une nuit d'hiver, Silas décide de l'adopter et de l'élever.

Les cas d'enfants élevés par leur père ou par une personne n'ayant pas nécessairement de lien biologique avec l'enfant ne sont pas chose rare. Ils font écho à une réalité bien présente à l'esprit des lecteurs victoriens : la menace de la mort en couches ou de ses suites¹²³, ou simplement de maladie. Dans son ouvrage *Family Ties in Victorian England*, Claudia Nelson cite les travaux démographiques de l'historien George Behlmer afin d'illustrer cette réalité : « from the mid- and late [nineteenth] century [...] in Lancashire and East London

¹²³ Dans son ouvrage *Dangerous Motherhood: Insanity and Childbirth in Victorian Britain* Hilary Marland s'intéresse de près à l'un des facteurs de la mortalité en couches à l'époque victorienne: la fièvre puerpérale. Voir Marland, H. *Dangerous Motherhood: Insanity and Childbirth in Victorian Britain*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

respectively, nearly one-third of the population would lose a parent, and nearly one-tenth be orphaned, by age fifteen¹²⁴. » Dans *Ruth* ou encore dans *Wives and Daughters*, le père de l'héroïne se voit confier l'éducation de sa fille et la gestion du foyer, suite à la mort de sa femme. Tous deux s'acquittent de leurs nouvelles responsabilités avec plus ou moins de succès. Mr Hilton, le père de Ruth, ne se remettra jamais du décès de son épouse et, se laissant dépérir, mourra peu de temps après. Si Mr Gibson en revanche s'adonne à la tâche avec plus de réussite, il n'en résulte pas moins un certain laisser-aller dans l'organisation journalière du foyer qui révèle l'ignorance et le manque d'intérêt que le Dr Gibson porte à l'égard des conventions domestiques définies par l'étiquette. Depuis la disparition de sa femme, il a notamment pris l'habitude de souper d'un peu de pain et de fromage servis à la cuisine. Hyacinth Kirkpatrick, une fois devenue la nouvelle Mrs Gibson, s'empressera de mettre un terme à cette pratique jugée peu convenable. Par ailleurs, si Mr Gibson est un père doux et aimant pour sa fille, il est néanmoins des choses auxquelles il n'entend rien, comme l'habillement. A sa fille qui lui fait remarquer qu'il lui faut de nouvelles robes sans plus tarder, il répond avec impatience : « "I wish girls could dress like boys. [...] How is a man to know when his daughter wants clothes?" » (*WD*, 58-59). Il en est de même pour ce tout qui se rapporte aux choses qu'une jeune fille doit savoir concernant « le sujet de la vie d'une femme » (« *the subject of a woman's life* », *R*, 39). Aussi, voyant Molly devenir source de convoitises, il se résout finalement à se remarier suite à un échange avec Lord Hollingford qui parvient à le convaincre de la nécessité pour Molly d'avoir une figure maternelle à ses côtés pour la guider :

'Excuse me, Gibson, but we're talking like friends. Have you never thought of marrying again? It would not be like a first marriage, of course; but if you found a sensible agreeable woman of thirty or so, I really think you couldn't do better than take her to manage your home, and so save you either discomfort or worry; and,

¹²⁴ Nelson, Claudia. *Family Ties in Victorian England*. Westport and London: Praeger, 2007. p. 145.

besides, she would be able to give your daughter that kind of tender supervision which, I fancy, all girls of that age require.' (WD, 104)

A en croire ces mots, il est des compétences qu'un homme ne peut posséder quant à la gestion du foyer et à l'éducation qui sied à une jeune fille arrivant en âge de se marier d'acquiescer ; d'où la nécessité pour le Dr Gibson de se remarier au plus vite.

Cette remarque soulève surtout la question de la délimitation des rôles de chacun non pas dans la société mais au sein même de la famille. Si, comme nous l'avons vu précédemment, les manuels adressés aux mères abondent à l'époque, regorgeant de conseils en tous genres afin de guider les maîtresses de maison dans leur quotidien, les pères victoriens ne disposent pas de pareils outils :

Although until the eighteenth century parenting manuals usually addressed men rather than women, the nineteenth century furnishes no masculine counterpart to Sarah Stickney Ellis's highly successful 1843 volume, *The Mothers of England: Their Influence and Responsibility*¹²⁵.

Cette absence dans la littérature de l'époque traduit non pas tant un désintérêt pour la question qu'une certaine incertitude concernant la fonction paternelle. A une période où le modèle familial idéal devient celui de la famille nucléaire¹²⁶ (bien que celui-ci ne reflète pas la réalité de la diversité des schémas familiaux de l'époque) et où le foyer est présenté comme étant un sanctuaire gouverné par la mère, la question de la définition précise du rôle et de la place du père dans l'organisation familiale reste en suspens. Pour l'homme, la sphère domestique est un espace sur lequel il a autorité mais dont il semble ne faire partie que de façon intermittente. Sa position dans le foyer est ambiguë : il est le chef de famille mais ses attributions en tant que père et époux ne sont pas clairement définies. En dehors des ressources financières qu'il apporte, son degré d'implication dans la vie familiale reste de l'ordre du privé et,

¹²⁵ Nelson, *Op.cit.* p. 60.

¹²⁶ Par « famille nucléaire », j'entends une famille composée d'un père, d'une mère et d'un ou plusieurs enfants.

contrairement à l'engouement général qui s'articule à l'époque autour de la mère, la place du père au sein de la famille n'intéresse pas le public outre mesure.

Dans le premier chapitre de son ouvrage *Family Ties in Victorian England*, Claudia Nelson définit les pères victoriens comme étant des « consommateurs du foyer » : « men were often expected to be consumers of domesticity rather than its creators¹²⁷. » Il en résulte une certaine passivité du père vis-à-vis du cadre familial ; passivité qui, bien souvent, est un leurre qui tend à taire et à oblitérer la participation des hommes à la vie du foyer. Dans ses lettres ainsi que dans son journal intime, Elizabeth Gaskell mentionne par endroits le vif intérêt que son mari portait à l'éducation de leurs filles. Tous deux s'étaient notamment accordés au sujet des diverses punitions à appliquer en réponse aux fautes commises par Marianne, alors âgée de trois ans : « Our punishment for her is taking her and leaving her alone for five minutes or so, in a *light* room. We tell her the length of time that she may not think we are influenced by caprice, or that she gains her point (of leaving the room) by crying¹²⁸. » Peu après, Elizabeth Gaskell narre une scène au cours de laquelle William Gaskell dut sévir plus fermement en raison de l'obstination de Marianne à ne pas prononcer la voyelle « a » alors que son père lui faisait réciter l'alphabet : « We got the slate, and drew it for her; but she persevered. [...] William gave her a slap on her hand every time she refused to say it, till at last she said it quite pat. Still I am sure we were so unhappy that we cried, when she was gone to bed¹²⁹. » Cette anecdote fait écho à la scène de la punition dans *Ruth* au cours de laquelle il a été décidé que le jeune garçon serait corrigé à coup de badine pour avoir proféré des mensonges. Comme dans le cas des Gaskell, Mr Benson, seule figure paternelle de la maison, et Ruth se mettent d'accord sur la nécessité de cette punition, bien que tous deux soient profondément meurtris à

¹²⁷ Nelson, *Op.cit.* p. 60.

¹²⁸ Chapple and Wilson, *Op.cit.* p. 65. C'est Elizabeth Gaskell qui souligne.

¹²⁹ *Ibid.*

l'idée de sanctionner sévèrement Leonard (*R*, 168). Dans le cas de la scène concernant la sanction envers Marianne telle qu'elle est relatée par Elizabeth Gaskell dans son journal intime, l'utilisation quasi systématique du pronom personnel « we » traduit l'implication commune des deux parents concernant l'éducation de leur fille. Par ailleurs, William Gaskell n'est pas ici présenté comme une figure répressive faisant appliquer la loi sans sourciller mais comme un père aimant, soucieux d'être ferme et juste, mais loin d'être insensible aux punitions qu'il inflige.

Quand la mère vient à mourir, l'ambiguïté qui règne autour de la place et du rôle du père dans son foyer est renforcée par le fait qu'il doit s'emparer de cette sphère domestique autrefois gouvernée par sa femme, tout en continuant de répondre à ses obligations dans le domaine public. Les nouvelles tâches qui lui reviennent dans sa demeure et auprès de ses enfants afin de pallier l'absence de la mère interrogent sa masculinité, tout comme elles interrogent le bien-fondé de cette organisation sociale basée sur la division genrée des sphères d'activités, appelant à une redéfinition des rôles. Si Mr Hilton et le Dr Gibson deviennent tous deux à la fois « mère et père de leur fille » (« he – her mother as well as her father », *WD*, 55) après la mort de leur compagne, leur degré d'implication dans leur foyer reste toutefois traditionnel dans le sens où ils éprouvent des difficultés à s'approprier les tâches dites féminines selon la division des sphères d'activités. Le Dr Gibson peut d'ailleurs compter sur sa fidèle servante Betty pour s'occuper de Molly et de l'entretien de sa maison au quotidien. Par ailleurs, comme évoqué précédemment, la tendance de Mr Gibson à préférer manger sur le pouce d'un peu de pain et de fromage plutôt que de s'obliger à dîner d'un repas cuisiné tous les soirs à la même heure témoigne de ce statut de « consommateur » qu'il a conservé même après la disparition de sa femme. Mettant les règles de l'étiquette de côté, il garde une vision

utilitariste du foyer qui doit lui permettre de se sustenter rapidement entre deux visites de patients, chose que sa nouvelle femme, Hyacinth Kirkpatrick, ne peut comprendre.

Si Mr Hilton et Mr Gibson semblent dépassés par certains aspects de la vie domestique après la mort de leur femme, ils ont tous deux néanmoins tenu à garder leur fille auprès d'eux, ce qui n'était pas toujours le cas en de pareilles circonstances. Enfant, Elizabeth Gaskell n'eut pas cette chance. A treize mois en effet, après le décès de sa mère, son père la confia à celle qu'elle appellera par la suite « my more than mother », sa tante Hanna Lumb, chez qui elle vécut tout le temps de son enfance¹³⁰. Cette pratique était courante à l'époque, et, avant la promulgation du Adoption of Children Act en 1926, l'adoption d'un enfant se faisait de manière informelle à tous les niveaux de la société¹³¹. Par ailleurs, la relation qui unit Mr Hilton et Mr Gibson à leur fille est un lien de sang ; ce qui, aux yeux de la société, justifie le sentiment filiale qu'ils éprouvent pour elles, et donc leur volonté de les garder auprès d'eux. Dans le cas de Silas Marner, la situation est toute différente. En effet, aucun lien biologique ne le rattache à Eppie, et tout le village s'étonne de son choix de garder l'enfant¹³². Silas Marner n'est pas le seul homme célibataire à prendre un enfant sous son aile. Sir Hugo Mallinger, avant qu'il ne se marie à Lady Mallinger et par amour pour la mère de Daniel, avait accepté de prendre ce petit enfant de deux ans sous son toit pour l'élever comme son fils. En présentant à travers Silas Marner et Sir Hugo Mallinger des hommes qui font le choix de devenir l'unique parent d'un enfant d'autrui, George Eliot défie les convenances et remet en cause l'imperméabilité de la division genrée des sphères d'activités. Nous reviendrons plus longuement sur ce point au chapitre 3 de cette thèse.

¹³⁰ Chapple and Wilson. *Op.cit.* p. 63.

¹³¹ Voir notamment à ce sujet Furneaux, Holly. *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 32 et Nelson, *Op.cit.* p. 13.

¹³² « 'Did you ever hear the like' », s'étonne Mrs Kimble lorsque Silas lui fait part de sa volonté de garder l'enfant auprès de lui. (*SM*, 113). Peu après, c'est tout le village qui s'en émeut : « Silas Marner's determination to keep the 'tramp's child' was matter of hardly less surprise and iterated talk in the village than the robbery of his money. » (*SM*, 118).

Chapitre 2

Vers une redéfinition de l'idéal maternel victorien

« 'I am not like what you thought I was.' »

Daniel Deronda, 526.

« 'Love me as I am, sweet one, for I shall never be better.' »

Wives and Daughters, 233.

En préface de son ouvrage *Death and the Mother from Dickens to Freud*, Carolyn Dever constate que les personnages principaux sont souvent orphelins de mère au moment de la diégèse. Certains n'ont jamais connu son identité, comme c'est le cas de Daniel Deronda ; d'autres ne conservent qu'un lointain souvenir de cette mère souvent perdue ou décédée alors qu'ils n'étaient que de jeunes enfants. Selon Carolyn Dever, cela fait de cette absence quasi systématique une caractéristique du roman réaliste victorien : « Victorian novels almost invariably feature protagonists whose mothers are dead or lost¹³³. » Dans *Silas Marner*, ce schéma semble être poussé à l'extrême. En effet, ce court roman se caractérise par l'absence et l'effacement des personnages de mères dans la diégèse : Molly Farren, la mère biologique d'Eppie, meurt par une nuit d'hiver au moment même où elle fait son apparition dans le roman. Quant à Mrs Cass, l'épouse du Squire Cass et mère de Godfrey et de Dunstan, elle n'est plus de ce monde depuis bien longtemps. Le lecteur apprend que, comme en témoignent la mauvaise gestion de la maison et le manque d'éducation des enfants, le vide laissé après la disparition de Mrs Cass n'a jamais été comblé par quelque figure maternelle que ce fût :

¹³³ Dever, *Op.cit.* p. xi.

For the Squire's wife had died long ago, and the Red House was without that presence of the wife and mother which is the fountain of wholesome love and fear in parlour and kitchen; and this helped to account not only for there being more profusion than finished excellence in the holiday provisions, [...]; perhaps, also, for the fact that his sons had turned out rather ill. Raveloe was not a place where moral censure was severe, but it was thought a weakness in the Squire that he had kept all his sons at home in idleness; and though some licence was to be allowed to young men whose fathers could afford it, people shook their heads at the courses of the second son, Dunstan, commonly called Dunsey Cass, whose taste for swopping and betting might turn out to be a sowing of something worse than wild oats. (*SM*, 22-23)

Le passage souligne les excès et les dérives de la famille Cass qui survinrent après la disparition précoce de leur mère. Le manque d'organisation domestique, de raffinement dans la gestion des vivres et de restrictions morales suite à l'absence de cette dernière permettent d'autant plus de mettre l'accent sur le rôle que doit occuper une mère à l'époque victorienne. Régnant sur sa demeure, elle apparaît comme un modèle de pureté morale adoré par ses proches et craint par ses domestiques ; un double sentiment que, selon la conception de cet idéal maternel victorien, toute bonne maîtresse de maison se doit d'inspirer afin de faire de sa demeure un refuge confortable où règnent stabilité et spiritualité, loin des tourments de la vie politique et économique d'une société victorienne en pleine mutation.

Cette technique, qui consiste à définir les qualités de la mère idéale en soulignant les manques et les travers qui résultent de son absence, corrobore l'argument avancé par Carolyn Dever selon lequel, dans la fiction romanesque victorienne, l'idéal maternel ne peut exister qu'à travers l'absence physique de la mère :

The ideal mother is the ghost that haunts the Victorian novel. Paradoxically, the world of Victorian fiction, so preoccupied with women's power in the context of the domestic sphere, only rarely embodies that power in the figure of a mother. Instead, Victorian novels almost invariably feature protagonists whose mothers are dead or lost. [...] The maternal ideal in fiction thus takes its shape and its power in

the context of almost complete maternal absence, and I would argue, through the necessary vehicle of such a void¹³⁴.

A travers cette remarque aux résonances lacaniennes, l'auteur affirme que l'idéal maternel victorien ne peut être incarné dans la fiction car sa construction est envisageable uniquement grâce à ce vide qui rappelle celui créé lors de la perte originelle de la mère par l'enfant quand l'inconscient de celui-ci commence à se former et qu'il fait l'expérience de sa propre différence. Ce vide devient alors un lieu de projection des désirs afin de combler ce manque de la mère perdue. Dans le roman victorien, ce processus d'idéalisation de la mère défunte a pour conséquence de la déréaliser doublement : non seulement elle est physiquement absente de la diégèse, mais elle n'existe aussi que par les discours des autres personnages qui façonnent son image à leur gré. Le souvenir qu'elle laisse est souvent celui d'un modèle de perfection, d'une mère totalement dévouée à sa famille et purifiée du moindre de ses défauts¹³⁵. C'est effectivement le cas de la mère de Ruth dans le roman éponyme de Gaskell, celle de Mirah dans *Daniel Deronda* ou encore de Molly Gibson dans *Wives and Daughters*. Nous n'avons que peu d'informations à leur sujet. Aussi, seuls leur douceur et l'amour qu'elles portaient à leurs enfants demeurent à l'esprit de leur famille, faisant de ces femmes trop vite parties des mères parfaites.

En raison de l'absence physique de ces mères idéales dans les romans, Carolyn Dever avance que le pouvoir domestique de la mère ne trouve souvent pas d'écho dans la fiction : « Paradoxically, the world of Victorian fiction, so preoccupied with women's power in the context of the domestic sphere, only rarely embodies that power in the figure of a mother¹³⁶. » A mon sens, ce propos mérite d'être nuancé à plusieurs niveaux. Tout d'abord, si peu de personnages de mère-épouse correspondent effectivement à l'idéal maternel victorien tel qu'il

¹³⁴ Dever. *Op.cit.* p. xi.

¹³⁵ Nous reviendrons plus longuement sur ce point dans la seconde partie de cette thèse.

¹³⁶ Dever, *Op.cit.* p. xi.

est pensé à travers la figure de « the Angel in the House », le pouvoir exercé par les mères n'est cependant pas inexistant dans les œuvres ici à l'étude. Nombre d'entre elles jouent un rôle actif en tant que mères à un moment ou à un autre de la diégèse. Par ailleurs, si la mère idéale est souvent absente, c'est peut-être parce que l'idéal auquel Carolyn Dever renvoie dans son ouvrage est à la fois trop réducteur et trop figé, et qu'il ne prend pas en compte la diversité des discours qui tendent à le définir. En effet, si, à travers toute la discursivité qui s'articule autour du sexe féminin et du rôle de la femme dans la société, un idéal commun se dessine et se cristallise autour de la figure de « the Angel in the House », les discours ne sont cependant pas unanimes. Ils offrent au contraire une multiplicité d'entrées, de points de vue et d'interprétations qui viennent tantôt appuyer, tantôt mettre à mal cet idéal domestique victorien. « The Angel in the House » n'est plus à penser comme une figure figée mais plutôt comme une construction dynamique qui s'élabore et évolue au gré des discours à son sujet. A ce titre, la fiction romanesque participe de près à ce mécanisme, notamment grâce aux divers protagonistes féminins qu'elle met en scène.

I. L'échec de la figure de « the Angel in the House »

Parus à une époque où les théories évolutionnistes se précisaient dans divers domaines scientifiques tels que la géologie, la zoologie ou encore l'anthropologie physique, venant ainsi bouleverser la conception théologique de la position et du rôle de l'espèce humaine dans la nature, les romans ici à l'étude ne laissent que peu de place à une vision statique, immuable et unique de la perfection maternelle. Si, à travers leurs découvertes, des scientifiques et philosophes comme Jean-Baptiste Lamarck, Herbert Spencer ou encore Charles Darwin ont activement contribué à remettre en cause l'ancien modèle selon lequel Dieu aurait placé l'homme au centre d'un monde créé pour lui et à son image, leurs écrits n'ont cependant pas

renversé la perception de la place et du rôle de la femme dans la société victorienne. Ils ont au contraire bien souvent contribué à « prouver scientifiquement » le bien-fondé de cette organisation sociale basée sur la dichotomie genrée des sphères d'activités, sur l'infériorité physique et intellectuelle de la femme par rapport à l'homme, ainsi que sur la nécessité pour celle-ci de ne pas trop cultiver son intellect afin de pouvoir s'adonner avec succès à ce que Herbert Spencer appelait sa « finalité suprême¹³⁷ », à savoir la maternité. Au carcan religieux semble s'être substitué un déterminisme biologique qui, à première vue, n'offre aucune perspective d'émancipation pour les femmes. Ces nouveaux discours soulèvent cependant des notions telles que l'adaptabilité et le transformisme des espèces ou encore la survie du plus apte, autant de concepts qui mettent à mal l'idée d'immobilisme et de fragilité véhiculée par la figure de « the Angel in the House » à laquelle toute femme, selon l'imaginaire victorien, se doit de ressembler. Ils offrent au contraire l'occasion pour des auteurs comme Elizabeth Gaskell et George Eliot d'interroger cet idéal en le mettant face à ses contradictions. Ainsi, les nombreux personnages de mères-épouses que l'on dénombre dans les œuvres du corpus sont autant d'identités singulières qui invitent à nuancer l'image de douceur et de passivité traditionnellement associée à la figure de « the Angel in the House ». Tour à tour, elles viennent façonner, compléter, parfois corroborer, souvent contredire, et toujours réévaluer cet archétype afin d'en redéfinir les contours.

1. Mrs Hamley dans *Wives and Daughters*

Les quelques personnages de mères qui se caractérisent par leur passivité et leur sujétion dans les œuvres du corpus et qui, de ce fait, pourraient se rapprocher de l'idéal maternel victorien tel qu'il est traditionnellement pensé à travers la figure de « the Angel in

¹³⁷ Spencer, Herbert. « Physical Training, » *British Quarterly Review*, 1859. p. 395; cité dans Paxton, Nancy. L. *George Eliot and Herbert Spencer: Feminism, Evolutionism and the Reconstruction of Gender*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. p. 33.

the House » de Coventry Patmore, se meurent. Mrs Bradshaw dans *Ruth* et Mrs Hamley dans *Wives and Daughters* par exemple sont des femmes effacées qui vivent dans l'ombre de leur mari. Entièrement soumises aux décisions de ces derniers et souvent cantonnées à leur foyer, elles mènent une vie ennuyeuse et finissent par dépérir.

Pourtant, Mrs Hamley semble être une épouse idéale. Elle a tout de « the Angel in the House »: « She was gentle and sentimental; tender and good » (*WD*, 41). Cette description succincte fait écho aux diverses qualités du sexe féminin recensées par Alexander Walker dans son ouvrage *Woman Physiologically Considered* et qui forment les atouts indispensables pour en faire la parfaite compagne de l'homme : « the qualities of sensibility, feebleness, flexibility and affection enable woman to accommodate herself to the taste of man, and to yield without constraint, even to the caprice of the moment¹³⁸. » Ainsi, pour plaire à son mari, Mrs Hamley a délaissé sans protester tous ses plaisirs mondains : « She gave up her visits to London ; she gave up her social pleasure in the company of her fellows in education and position » (*WD*, 41). Elle évolue désormais dans un espace restreint, passant le plus clair de son temps seule, assise sur un divan¹³⁹ à lire ou à écrire de la poésie. La littérature que Mrs Hamley savoure quotidiennement est un élément essentiel de la maturation intellectuelle et morale d'une femme selon John Ruskin. Dans *Of Queens' Gardens*, il souligne l'importance pour une jeune fille d'avoir accès à divers écrits scientifiques et œuvres littéraires bien choisis au cours de son éducation¹⁴⁰ afin de pouvoir entretenir une relation non pas d'infériorité mais de complémentarité avec son futur époux :

¹³⁸ Walker. *Op.cit.* p. 129.

¹³⁹ « [T]he greater part of her life was spent on a sofa, wheeled to the window in summer, to the fireside in winter. » *Ibid.* p. 43.

¹⁴⁰ « Without, however, venturing here on any attempt at decision how much novel reading should be allowed, let me at least clearly assert this, – that whether novels, poetry, or history be read, they should be chosen, not from their freedom from evil, but for their possession of good. » Ruskin, John. *Of Queens' Gardens*. Ballantyne Press, 1865. p. 33-34.

I believe, then, [...] that a girl's education should be nearly, in its course and material of study, the same as a boy's; but quite differently directed. A woman, in any rank of life, ought to know whatever her husband is likely to know, but to know it in a different way. His command of it should be foundational & progressive; hers, general and accomplished for daily and helpful use. [...] Speaking broadly, a man ought to know any language or science he learns, thoroughly – while a woman ought to know the same language, or science, only so far as may enable her to sympathise in her husband's pleasures, and in those of his best friends¹⁴¹.

Mrs Hamley est une de ces femmes qui savent se nourrir de leurs lectures¹⁴² et en tirer toute la sagesse préconisée par John Ruskin. Elle incarne en l'état une de ces reines domestiques qu'il loue dans son essai « Of Queens' Gardens ».

Toutefois, chez Mrs Hamley, cette culture de l'esprit est vouée à la stérilité dans la mesure où elle ne lui permet pas d'exercer un quelconque pouvoir sur son foyer. Les connaissances qu'elle possède et qui devaient l'aider à comprendre son mari et à l'assister en toutes circonstances, se révèlent superfétatoires. Elles forment aux yeux de celui-ci un amas de savoir inutile qui, en réalité, surpasse de loin sa propre instruction :

[Squire Hamley] was imperfectly educated, and ignorant on many points [...] He was awkward and ungainly in society, and so kept out of it as much as possible; and he was obstinate, violent-tempered, and dictatorial in his own immediate circle. (WD, 40).

En raison de son manque d'érudition, Squire Hamley fuit ses pairs, obligeant sa femme à faire de même. Par conséquent, même si Mrs Hamley, du haut de son divan, trône littéralement au centre de sa demeure, elle n'en est pas pour autant souveraine. Son mari et ses fils étant très souvent absents et les réceptions à la maison Hamley inexistantes, c'est une cour sans sujets

¹⁴¹ Ruskin. *Op.cit.* p. 30-31.

¹⁴² « Mrs Hamley was a great reader, and had considerable literary taste. » (WD, 41).

qui l'entoure¹⁴³ et sur laquelle elle n'exerce aucune influence. En ce sens, si l'on en croit Sarah Stickney Ellis, Mrs Hamley manque à son devoir de bonne maîtresse de maison :

The [...] peculiar charm [of the *true English woman*] is that of diffusing happiness, without appearing conspicuously as the agent in its diffusion. It is from the unseen, but active principle of disinterested love, ever working at her heart, that she enters, with a perception as delicate as might be supposed to belong to a ministering angel, into the peculiar feelings and tones of character influencing those around her, applying the magical key of sympathy to all they suffer or enjoy, to all they fear or hope, until she becomes identified as it were with their very being, blends her own existence with theirs, and makes her society essential to their highest earthly enjoyment¹⁴⁴.

A travers ce passage, Sarah Ellis met l'accent sur un aspect essentiel de « the Angel in the House », ou « ministering angel » comme elle l'appelle ici. Feignant la passivité, « the true English woman » sait agir en toute discrétion afin d'influencer son entourage et lui apporter bonheur et réconfort, sans que celui-ci ne s'aperçoive de son action. C'est ainsi qu'une femme doit régner sur sa demeure. Tout repose sur un subtil équilibre entre présence et effacement, manœuvres et retenue, afin de pouvoir exercer son pouvoir pour le bien de tous. Mrs Hamley, en se soumettant entièrement aux volontés de son époux et en privant son entourage de son influence féminine, manque à son rôle.

2. Nancy Lammeter dans *Silas Marner*

A l'inverse, Nancy Lammeter dans *Silas Marner* est présentée par le narrateur comme étant une parfaite « ministering angel ». Après avoir épousé Godfrey Cass, l'aîné des deux fils, son influence sur the Red House est considérable :

¹⁴³ Lors de sa première rencontre avec Molly, Mrs Hamley lui confie : « 'I live alone a great deal. You see, both my boys are at Cambridge, and the squire is out of doors all day long [...].' » (*WD*, 64).

¹⁴⁴ Ellis, *Op.cit.* p. 202-203.

A great change has come over the dark wainscoted parlour since we saw it in Godfrey's bachelor days, and under the wifeless reign of the old Squire. Now all is polished, on which no yesterday's dust is ever allowed to rest, from the yard's width of oaken boards round the carpet, to the old Squire's gun and whips and walking-sticks, ranged on the stag's antlers above the mantelpiece. All other signs of sporting and outdoor occupation Nancy has removed to another room; but she has brought into the Red House the habit of filial reverence, and preserves sacredly in a place of honour these relics of her husband's departed father. The tankards are on the side-table still, but the bossed silver is undimmed by handling, and there are no dregs to send forth unpleasant suggestions: the only prevailing scent is of the lavender and rose-leaves that fill the vases of Derbyshire spar. All is purity and order in this once dreary room, for, fifteen years ago, it was entered by a new presiding spirit. (*SM*, 146)

Le pouvoir de la nouvelle maîtresse de maison se manifeste ici par de profonds changements concernant l'atmosphère des pièces et l'agencement des différents objets qui s'y trouvent. Si Nancy a conservé des fusils, trophées de vénerie ou autres possessions du défunt Squire Cass, leur présence dans la maison n'a plus la même signification qu'autrefois. Tous ces objets, vestiges de parties de chasse et de bacchanales, qui jadis témoignaient d'une domination exclusivement masculine, sont désormais relégués au statut de marqueurs de classes et d'héritage paternel. Certains ont cédé leur place à des pièces d'ornement qui confèrent une douceur féminine et distinguée au salon, pièce traditionnellement rattachée à la sphère féminine à l'époque victorienne¹⁴⁵.

Cependant, si Nancy s'emploie à remplir son rôle de « Angel in the House » avec ferveur, redonnant ainsi à the Red House tout le confort, la distinction sociale et la pureté qui lui siéent, elle manque toutefois à son devoir car, après toutes ces années, elle n'est toujours pas parvenue à offrir de descendance à son mari. Les tiroirs de sa chambre, qui renferment

¹⁴⁵ « Mark Girouard notes the increasing demand for the segregation and privacy of sexes and classes in Victorian houses. Spaces were coded as masculine or feminine. Drawing rooms, for example, were regarded as feminine » cité dans Langland, Elizabeth. « Nobody's Angels ». *Op.cit.* p. 295. L'ouvrage de Mark Girouard auquel il est fait référence dans cette citation est le suivant: Girouard, Mark. *Life in the English Country House*. New Haven: Yale UP, 1978.

précieusement une layette restée intacte, sont la preuve tangible et douloureuse de son incapacité à donner naissance à un enfant viable : « Was there not a drawer filled with the neat work of her hands, all unworn and untouched, just as she arranged it there fourteen years ago – just, but for one little dress, which had been made the burial-dress? » (*SM*, 150). Au moment où le lecteur apprend l'absence d'enfant au sein du couple, le mythe de « the Angel in the House » s'effondre. Comme le précise Deborah Gorham dans *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*, l'idéal domestique victorien implique la notion de famille nucléaire et ne peut donc exister sans la présence d'enfants dans le foyer : « The idealised Victorian home, however, did not consist of husband and wife alone, but of husband, wife and children¹⁴⁶. » Nancy porte lourdement la culpabilité de cette absence qu'elle interprète comme une punition divine ; ce qui l'amène à faire, encore et toujours, son examen de conscience et à refuser l'adoption, au grand désespoir de son mari.

Cette privation de filiation qui frappe la famille Cass est hautement ironique et vient mettre à mal l'idéal maternel victorien. Des deux épouses de Godfrey, aucune ne réussit à s'ériger au rang de véritable « Angel in the House », mais chacune possède ce que l'autre n'a pas pour y parvenir. En effet, Molly, cette jeune femme égarée par la consommation d'opium et qui, de ce fait, est la parfaite antithèse de Nancy, a cependant offert à Godfrey ce que Nancy ne pourra jamais lui donner et qui est indispensable à l'idée de perfection féminine victorienne : un enfant. Cet enfant, dont Nancy ignore l'existence, n'est autre qu'Eppie. Recueillie par Silas Marner, la petite fille fait désormais la joie de ce dernier, privant ainsi son père biologique de tout espoir de pouvoir la reconnaître un jour comme sienne.

¹⁴⁶ Gorham, Deborah. *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. London and New York: Routledge. 2013. p. 5.

3. Mrs Bradshaw dans *Ruth*

Contrairement à Nancy, Mrs Hamley et Mrs Bradshaw ont toutes deux pu fonder une famille. Ces deux femmes semblent également posséder toutes les qualités habituellement attribuées à la figure de « the Angel in the House ». Cependant, une fois encore, elles manquent à leur devoir. Comme nous l'avons vu pour Mrs Hamley, bien qu'elle siège en permanence au centre de son salon, elle n'y règne pas. Il en est de même pour Mrs Bradshaw. La supervision du foyer est pourtant une fonction d'une importance capitale et que l'on retrouve au premier plan de l'ensemble des guides domestiques, comme en témoigne cet extrait de *The Book of Household Management* d'Isabella Beeton, paru pour la première fois en 1861 et qui connut un immense succès à l'époque :

As with the commander of an army, or the leader of any enterprise, so is it with the mistress of a house. Her spirit will be seen through the whole establishment; and just in proportion as she performs her duties intelligently and thoroughly, so will her domestics follow in her path. Of all those acquirements, which more particularly belong to the feminine character, there are none which take a higher rank, in our estimation, than such as enter into a knowledge of household duties; for on these are perpetually dependent the happiness, comfort, and well-being of a family. ¹⁴⁷.

La capacité d'une maîtresse de maison à rendre sa demeure confortable et plaisante pour sa famille se mesure à l'aune de la ferveur avec laquelle elle administre son foyer. Pour ce faire, gestion et autorité sont de mise. Or, la soumission de Mrs Bradshaw envers son mari est telle qu'elle perd tout pouvoir d'action et de décision sur sa maison. Son manque d'influence se reflète dans l'aspect extérieur et dans l'arrangement intérieur de leur demeure : « The house was square and massy-looking, with a great deal of drab-colour about the furniture » (*R*, 156).

¹⁴⁷ Beeton, Isabella. *The Book of Household Management*. London: Beeton, 1868. p. 1.

<https://archive.org/stream/bookhouseholdma00beetgoog#page/n7> (dernière consultation : le 26 juin 2019)

Dans son article « Equivocal Objects », Deborah Wynne fait, à juste titre, la remarque suivante :

Victorian novelists may 'clutter' their novels with the objects of everyday domestic life, yet it does not follow that these constitute what Roland Barthes termed the 'futile details' of realist representation. Certainly, objects in Victorian novels, particularly those associated with women, are abundant and usually significant¹⁴⁸.

Ces détails qui décrivent l'atmosphère générale de la maison des Bradshaw, aussi futiles qu'ils puissent paraître, sont hautement révélateurs de l'emprise de Mr Bradshaw sur la sphère domestique. La nature terne et imposante de l'ensemble correspond non pas à la personnalité de Mrs Bradshaw mais à celle de son mari, un homme sévère et moraliste. L'absence de raffinement et d'ornement est en accord avec un de ses principes qui veut que l'utile prime sur le beau, principe que Mrs Bradshaw ne partage pas : « she cherished privately a great taste for what was beautiful and interesting, as opposed to her husband's love of the purely useful » (R, 156). Ainsi, Mrs Bradshaw n'est pas maîtresse de ce système de signifiants élaborés qui forment le choix et l'agencement des divers objets ainsi que les pratiques domestiques ; autant d'éléments qui sont habituellement sous la régence féminine et qui, selon Elizabeth Langland, permettent à la femme d'asseoir la position et la reconnaissance sociale de la famille : « The domestic sanctuary overseen by its attending angel can be decoded as a theatre for the staging of a family's social position, a staging that depends on prescribed practices¹⁴⁹. » Pour ce faire, la maîtrise des codes de l'étiquette¹⁵⁰ est essentielle. Cela est d'autant plus vrai à cette époque

¹⁴⁸ Wynne, Deborah. « Equivocal Objects: The Problem of Women's Property in *Daniel Deronda* », *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 6 (2008), p. 2. Nous reviendrons plus longuement sur la question de la place et de la sémantique des objets au chapitre 5 de cette thèse.

¹⁴⁹ Langland, Elizabeth. « Nobody's Angels ». *Op.cit.* p. 291.

¹⁵⁰ « The etiquette manuals were precise and detailed, giving exact information, particularly on that 'sensitive area ruled by etiquette . . . the introduction of new individuals and families into group membership and activities. The introduction, calls, various levels of 'commensality' and their obverse – the 'cut – became vastly elaborated' (Davidoff 41). A system so highly elaborated – specifying the way cards were to be left, the official timetable for visiting, the duration and content of calls – obviously played a significant role in establishing and solidifying the Victorian hierarchy. » Langland. *Op.cit.* p. 293.

propice à l'ascension sociale et qui, de ce fait, brouille les distinctions de classes : « with the rapid increase of wealth generated by the industrial revolution, status was fluid and increasingly dependent on the manipulation of social signs¹⁵¹. » Elizabeth Langland souligne le rôle fondamental joué par les ouvrages dédiés au respect des lois de l'étiquette qui connurent un essor à partir des années 1830 en Grande-Bretagne : « [these manuals] set out to teach individuals the signifiers that can confer the status that money alone cannot guarantee. [...] they helped construct an identity for a group that might otherwise seem bound together only by Carlyle's 'cash nexus'¹⁵². » Bien plus que de simples lignes de conduite, la connaissance et le respect des lois de l'étiquette participent à la construction identitaire d'une classe bourgeoise en pleine expansion et signifient l'appartenance des individus à ce groupe. Certains détails de la vie domestique des Bradshaw, cette famille de riches industriels, indiquent que ces codes ne sont pas maîtrisés : « the first evening spent at Mr Bradshaw's passed like many succeeding visits there. There was tea, the equipage for which was as handsome and as ugly as money could purchase » (*R*, 157). Aussi le manque de raffinement dans le choix des éléments qui accompagnent le thé est-il le signe d'une mauvaise gestion des ressources à l'usage domestique ou d'une méconnaissance de leur importance en tant que marqueurs sociaux, aspect qui ne doit cependant pas être négligé si l'on veut s'affirmer socialement :

Many unthinking persons consider the observance of etiquette to be nonsensical and unfriendly, as consisting of unmeaningful forms, practised on by the *silly* and the idle – an opinion which arises from their not having reflected on the reasons that have led to the establishment of certain rules indispensable to the well-being of

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

society, and without which, indeed, it would inevitably fall to pieces, and be destroyed¹⁵³.

En utilisant ici l'adjectif « unmeaningful », l'auteur de ce manuel de bonne conduite présente d'emblée les diverses pratiques définies par l'étiquette comme étant un système de signifiants dont la maîtrise est indispensable à la cohésion de la bonne société. En effet, s'il permet d'acquérir les derniers objets à la mode et de se hisser dans les hauts cercles mondains, le succès financier seul ne suffit pas. Charles Day poursuit ainsi :

In a mercantile country like England, people are continually rising in the world. [...] With the possession of wealth they acquire a taste for the luxuries of life, expensive furniture, gorgeous plate, and also numberless superfluities, with the use of which they are only imperfectly acquainted. But although their capacities for enjoyment increases, it rarely happens that the polish of their manners keeps pace with the rapidity of their advancement; hence such persons are often painfully reminded that wealth alone is insufficient to protect them from the mortifications which a limited acquaintance with society entails upon the ambitious¹⁵⁴.

Plus que l'argent, c'est la connaissance des bonnes manières qui signifient l'appartenance sociale. Mrs Bradshaw, en laissant l'entière des décisions prises à l'égard de la sphère domestique entre les mains de son mari, faillit à son rôle. En tant que maîtresse de maison, elle doit faire transparaître sa maîtrise des divers codes et usages qui siéent à son statut social par le biais de l'agencement harmonieux et soigné de son foyer. Cependant, à l'image de Mrs Hamley, sa sujétion aveugle à l'égard de son époux l'empêche d'exercer son pouvoir, et ainsi de remplir son devoir de véritable « ministering angel ».

¹⁵³ Day, Charles William. *Hints on Etiquette and the Usages of Society with a Glance at Bad Habits*. Boston: Otis, Broaders & Co, 1844. p. 12.

<https://archive.org/details/hintsonetiquette00dayc/page/12> (dernière consultation: le 16 août 2019).

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 13.

L'échec de ces femmes à incarner toutes les facettes de la figure de « the Angel in the House » met le doigt sur l'ambiguïté et la nature paradoxale de cet archétype qui se fonde sur une articulation complexe entre image de passivité et interventionnisme subtil et savant au sein de la sphère domestique. L'utilisation de ce pouvoir n'est pas à négliger : il joue un rôle prépondérant dans le processus de reconnaissance sociale de leur famille. Ainsi, « the Angel in the House » ne peut se réduire à un idéal de pureté immobile, coupé des réalités du monde qui l'entoure. Il doit agir. Dans les romans ici à l'étude, seules celles qui savent prendre en main l'avenir de leur famille afin d'assurer leur pérennité sociale et la continuité de leur descendance ont leur place dans ce monde en mutation où seuls les plus aptes resteront. Cela passe souvent par le choix du meilleur parti pour leurs enfants.

II. Souci de préservation et adaptabilité : les deux qualités clés de la mère idéale ?

1. Endogamie contre survie du plus apte

a. Les limites de l'endogamie

La quasi-totalité des personnages secondaires de mères-épouses qui ont des enfants en âge de se marier est habitée par une même préoccupation : faire en sorte que leurs enfants convolent en justes noces. Ainsi, ces mères prennent part à l'économie sociale de la division des sphères d'activités en faisant en sorte que celle-ci se perpétue selon des règles bien précises : le mariage doit permettre à la famille de s'élever, ou tout du moins de conserver son statut social afin d'assurer la pérennité de la descendance future.

C'est en ce sens que, dans *Daniel Deronda*, Mrs Arrowpoint s'oppose à l'union de sa fille Catherine avec Herr Klesmer, un compositeur juif. Selon elle, cette alliance met en péril

l'honneur et le devenir de la famille car il est du devoir de Catherine d'épouser un homme de son rang afin d'assurer la pérennité du domaine de Quetcham : « 'You have lost all sense of duty, then? You have forgotten that you are our only child – that it lies with you to place a great property in the right hands?' » Et d'ajouter : « 'It is a woman's duty not to lower herself. You are lowering yourself.' » (DD, 207). Le fait que Mrs Arrowpoint insiste sur la notion de devoir (« duty ») revêt ici un intérêt particulier. En effet, Catherine doit épouser un homme du même milieu social qu'elle, c'est-à-dire un homme issu de l'aristocratie (appelé « gentleman » ou encore « nobleman » au cours du dialogue). Catherine étant leur unique enfant, cette mésalliance avec Herr Klesmer sonnerait le déclin de la famille.

Cependant, l'ironie de la scène réside dans le fait que les Arrowpoint sont eux-mêmes des parvenus : la possession du domaine ne remonte pas plus loin que la génération précédente, quand le grand-père, alors riche marchand, en fit l'acquisition. Le fait que Catherine préfère écouter son cœur plutôt que de céder à la pression sociale¹⁵⁵ annonce l'incapacité de la famille à s'adapter et à se fondre dans le milieu aristocratique auquel ils prétendent appartenir. L'échec était cependant annoncé : dans une société en pleine mutation où l'argent prend peu à peu le pas sur les titres de noblesse¹⁵⁶, l'obstination de Mr et Mrs Arrowpoint à vouloir suivre les codes de l'aristocratie, et notamment l'endogamie, voue leur jeune lignée nobiliaire à être étouffée dans l'œuf. Ecrit à une période où les théories évolutionnistes se multipliaient dans divers domaines scientifiques tels que les sciences naturelles, la géologie ou encore l'anthropologie, la question de la survie du plus apte (pour

¹⁵⁵ « 'Well, what seems to me my happiness – before I give it up, I must see some better reason than the wish that I should marry a nobleman, or a man who votes with a party that he may be turned into a nobleman. I feel at liberty to marry the man I love and think worthy, unless some higher duty forbids.' » (DD, 207).

¹⁵⁶ Ce phénomène semble être un cercle sans fin. Si c'est effectivement grâce à la fortune du grand-père que les Arrowpoint ont pu faire l'acquisition du domaine, la famille n'est pas à l'abri de voir sa propriété passer entre d'autres mains plus riches que la sienne et aucun mariage ne semble pouvoir arrêter cela : « The land of England has often passed into the hands of foreigners – Dutch soldiers, sons of foreign women of bad character: – if our land were sold tomorrow it would very likely pass into the hands of some foreign merchant on 'Change. It is in everybody's mouth that successful swindlers may buy up half the land in the country. How can I stem that tide? » (DD, 207).

reprandre l'expression « survival of the fittest » utilisée par Herbert Spencer dans *Principles of Biology*, 1864), de la mutabilité et de l'adaptation des espèces trouve un écho dans *Daniel Deronda*, notamment à travers le sujet des mutations sociales grâce au jeu des alliances nuptiales. En choisissant d'accorder sa main à un étranger, qui plus est de confession juive, Catherine pousse un peu plus loin encore le processus d'hétérogénéité sociale amorcé par son grand-père qui, par l'acquisition du domaine, fit accéder sa famille à la noblesse terrienne. Si Mrs Arrowpoint perçoit la décision de Catherine comme un déshonneur et un abaissement de classe, sa fille, en rompant le cycle d'intermariage au sein de l'aristocratie que ses parents souhaitent instaurer, sauve la famille d'une dégénérescence scientifiquement annoncée :

Changing class structures in the nineteenth century influenced early Victorian anthropological accounts of the decline of once flourishing civilisations, so that the causes of racial degeneration were also identified as the causes of the decline of a social class. As the middle-classes rose to prominence, the aristocracy's monopoly of social institutions, and its exclusive right to legislate and to control and distribute the nation's resources, were challenged by an appeal to biological law. These privileges were transferred by intermarriage among the dominant class, but at the cost of inverting the law of progress and good health, it was argued. An anonymous article in the *North British Review* in 1845 explained Humphry Davy's views on the biological laws that underpinned the original dispersal of humankind into its varieties, but which the close intermarriages among the European aristocracy threatened to reverse. Intermarriage within a circle of close kin had a negative effect because it preserved and perpetuated 'refinement and civilisation' to an unhealthy degree, producing 'too great an excitability of the constitution, and an effeminacy and corruption of habits and morals'. An 'intermixture with a barbarous race', on the other hand, 'again restores equilibrium'¹⁵⁷.

En tant que juif étranger, Herr Klesmer apporte un peu de sang « barbare » dans la famille et assure ainsi la santé physique et morale de la descendance future des Arrowpoint. Le fait de mettre l'accent sur l'importance du métissage au sein d'une même espèce afin d'assurer la

¹⁵⁷ Henson, Louise. « History, Science and Social Change: Elizabeth Gaskell's 'Evolutionary' Narratives », *The Gaskell Society Journal*, 17, 2003. p. 15. Les passages entre guillemets sont des extraits issus de l'article « The Physical History of Man », *North British Review*, 4, Nov. 1845, p. 198.

vigueur de sa lignée est une idée centrale des théories évolutionnistes. Elle est notamment présente chez Charles Darwin dans *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* :

Again, both with plants and animals, there is abundant evidence, that a cross between very distinct individuals of the same species, that is between members of different strains or sub-breeds, gives vigour and fertility to the offspring. I believe, indeed, [...] that close interbreeding continued during several generations between the nearest relations, especially if these be kept under the same conditions of life, always induces weakness and sterility in the progeny¹⁵⁸.

On retrouve dans *Daniel Deronda*, qui fut publié quelques années seulement après la sortie de *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* de Darwin, des thématiques centrales aux théories de l'évolution. Ainsi, les questions de descendance et d'origines constituent le cœur de l'intrigue et donnent sa forme à la diégèse. Les interrogations relatives au choix des alliances nuptiales et du métissage en fonction des origines ethniques, religieuses et sociales sont présentes tout au long du roman. A cela s'ajoute le motif de la quête des origines, autant de questionnements qui placent les personnages au cœur d'un monde où les notions de capacités d'adaptation et de survie de la lignée déterminent, plus ou moins consciemment, leurs décisions et leurs actes.

b. Une famille en voie d'extinction : le cas des Hamley dans *Wives and Daughters*

Si la participation de George Eliot au débat évolutionniste à travers la structure narrative de ses œuvres et les thèmes qui y sont abordés est un point bien établi par la

¹⁵⁸ Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859). Erres e Esses Lda, 1869. p. 193.

https://books.google.fr/books?id=kexEMiNwtPcC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (dernière consultation le 8 mai 2019)

critique¹⁵⁹, la contribution d'Elizabeth Gaskell à ce sujet a été moins largement étudiée ou a souvent été réduite à la seule influence de son illustre cousin, Charles Darwin¹⁶⁰. Or, au même titre que *Daniel Deronda*, l'intrigue de *Wives and Daughters* se situe dans un monde bouleversé par les théories évolutionnistes, où la question de l'extinction des moins aptes au profit de ceux qui savent s'intégrer dans une société en mutation dicte les conduites et ponctue la diégèse. Si certains personnages comme Mrs Kirkpatrick/Gibson savent tirer avantage de toutes les situations, d'autres montrent des signes d'affaiblissement dus à leur incapacité à s'adapter. Ainsi, les Hamley, qui forment la plus ancienne famille de Hollingford, présentent tous les symptômes d'une espèce en voie d'extinction. L'origine de la famille remonte à des temps si éloignés qu'elle fait l'objet de maintes supputations de la part des habitants du village :

[Squire Hamley] and his ancestors had been called squire as long back as local tradition extended [...]. [N]o one in Hollingford knew the time when the Hamleys had not lived in Hamley. "Ever since the Heptarchy," said the vicar. "Nay," said Miss Browning, "I have heard that there were Hamleys of Hamley before the Romans." The vicar was preparing a polite assent, when Mrs. Goodenough came in with a still more startling assertion. "I have always heard," said she, with all the slow authority of an oldest inhabitant, "that there was Hamleys of Hamley afore the time of the pagans." [...] At any rate, the Hamleys were a very old family, if not aborigines. (*WD*, 39)

Les racines des Hamley, ici présentées avec beaucoup d'humour à travers cette surenchère spéculative entre les personnages, semblent remonter à la nuit des temps, ce qui en fait un cas d'études au même titre que les tribus indigènes observées par les anthropologues victoriens. Le lecteur est ici en présence d'une famille directement issue des sociétés primitives

¹⁵⁹ On peut citer à ce sujet Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. London: Ark Paperbacks, 1985, ou encore Paxton, Nancy. L. *George Eliot and Herbert Spencer: Feminism, Evolutionism and the Reconstruction of Gender*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

¹⁶⁰ Voir notamment à ce propos Henson, *Op.cit.*

(« aborigines ») dont les descendants perpétuent certaines coutumes. Ainsi, le domaine n'a connu aucune évolution depuis des siècles, Squire Hamley refusant d'y apporter quelques améliorations ou changements que ce fût :

[The Hamleys] had not increased their estate for centuries [...]. [T]hey were not an adventurous race. They never traded, or speculated, or tried agricultural improvements of any kind. They had no capital in any bank [...]. Squire Hamley, by continuing the primitive manners and customs of his forefathers, the squires of the eighteenth century, did live more as a yeoman, when such a class existed, than as a squire of this generation. (*WD*, 39-40)

Ce conservatisme fait des Hamley une famille dépassée et moins puissante que bon nombre d'autres propriétaires terriens qui n'ont pas hésité à agrandir leurs domaines et à moderniser le travail sur leurs terres.

L'immobilisme qui caractérise les Hamley présage leur déclin. Leur déchéance n'est pas simplement financière mais également physiologique. Ainsi, Osborne, l'aîné de la famille, possède une santé fragile ; ses traits et ses manières sont efféminés : « Osborne, the eldest [...] was full of tastes, and had some talent. His appearance had all the grace and refinement of his mother's. He was sweet-tempered and affectionate, almost as demonstrative as a girl » (*WD*, 42). Cette description n'est pas sans évoquer le passage cité précédemment sur les effets de l'endogamie : « it preserved and perpetuated 'refinement and civilisation' to an unhealthy degree, producing 'too great an excitability of the constitution, and an effeminacy and corruption of habits and morals'¹⁶¹. » Ne s'intéressant qu'à la littérature, Osborne ne semble pas plus en mesure que son père d'apporter les modernisations nécessaires au domaine pour assurer sa préservation. Il n'aura cependant pas le loisir de prendre la suite de celui-ci car il meurt avant de lui succéder. Osborne laisse toutefois derrière lui un héritier issu de son mariage secret avec Aimée, une jeune Française catholique qui travaille comme domestique.

¹⁶¹ « The Physical History of Man », *North British Review*, 4, Nov. 1845, p. 198.

Grâce à cet enfant descendant d'un mariage exogamique en tous points (que ce soit au niveau de la nationalité, de la religion ou des origines sociales), il offre à sa postérité un espoir de régénération, et donc de survie.

Osborne et son frère Roger descendent pourtant eux aussi d'un mariage exogamique, Mrs Hamley est la fille d'un riche marchand londonien. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, leur mère s'est rapidement pliée aux exigences de son mari, laissant derrière elle le plaisir que lui procuraient ses visites à Londres et la compagnie de ses semblables :

[P]ossibly Mrs Hamley would not have sunk into the condition of a chronic invalid, if her husband had cared a little more for her various tastes, or allowed her the companionship of those who did. [...] Her husband, owing to the deficiencies of his early years disliked associating with those to whom he ought to have been an equal; he was too proud to mingle with his inferiors. He loved his wife all the more dearly for her sacrifices for him; but, deprived of all her strong interests, she sank into ill-health; nothing definite; only she never was well. (*WD*, 41-42)

Au lieu d'apporter mixité sociale et renouveau, leur union n'a fait que renforcer l'immobilisme conservateur de la famille, et la dégradation d'année en année de la santé de Mrs Hamley ainsi que la constitution fragile de leur fils aîné, en qui Mrs Hamley plaçait tous ses espoirs¹⁶², sont le signe que leur mariage a échoué à revigorer la lignée des Hamley.

c. De l'importance d'avoir un fils

Le fait pour une mère d'assurer la descendance et, ainsi, la longévité de sa famille est d'une importance capitale. Cependant, la nature et les lois de succession viennent parfois mettre en péril la survivance de la lignée. Ainsi, les femmes qui ne donnent naissance à un fils ou, pire encore, qui ne parviennent pas à enfanter (comme c'est le cas de Nancy Lammeter dans *Silas Marner*), exposent leur famille au risque de voir leur patrimoine passer entre

¹⁶² « [He] was, in a word, the pride and delight of both father and mother. » (*WD*, 42).

d'autres mains. Dans *Daniel Deronda*, Lady Mallinger, n'ayant eu que des filles, autrement dit « little better than no children » (DD, 374), ne permet pas aux descendantes directes de son mari d'hériter de leur père. L'ensemble ira au neveu de Sir Hugo Mallinger, Mr Henleigh Grandcourt qui, à ce titre, devient l'homme le plus convoité de la région. Aux yeux de Lady Mallinger, sa présence ne fait cependant que renforcer son sentiment d'impuissance à remplir son rôle d'épouse et de mère de noble famille :

She had a secret objection to meeting Grandcourt, who was little else to her than a large living sign of what she felt to be her failure as a wife – the not having presented Sir Hugo with a son. Her constant reflection was that her husband might fairly regret his choice, and if he has not been very good might have treated her with some roughness in consequence, gentlemen naturally disliking to be disappointed. (DD, 234)

Le fils tant désiré n'est jamais venu, mettant fin aux espoirs de voir la lignée directe de Sir Hugo Mallinger se perpétuer. Tout comme les Hamley dans *Wives and Daughters*, l'origine de cette famille est très ancienne. Elle remonte à l'époque de Guillaume le Conquérant : « the Mallingers [... traced] indeed their origin to a certain Hugues le Malingre, who came in with the Conqueror—and also apparently with a sickly complexion which had been happily corrected in his descendants. » A en croire le nom de leur plus lointain ancêtre, « Hughes le Malingre », la famille ne semblait pas promise à une longue postérité. Cependant, ses descendants ont su acquérir une certaine robustesse à travers les générations successives en dépit du teint maladif de leur aïeul. Toutefois, en raison de la primauté à l'héritage du sexe masculin sur le sexe féminin, la vitalité de la famille est à nouveau mise en péril. L'héritier désigné, Mr Henleigh Grandcourt, lui-même issu d'un mariage endogamique entre deux

familles nobles très anciennes (les Mallingers et les Grandcourts¹⁶³), commence à montrer des signes de dégénérescence physique :

It would have been a matter of congratulation if one who had the luck to inherit two old family estates had had more hair, a fresher colour, and a look of greater animation; but that fine families dwindled off into females, and estates ran together into the single heirship of a mealy-complexioned male, was a tendency in things which seemed to be accounted for by a citation of other instances. It was agreed that Mr. Grandcourt could never be taken for anything but what he was—a born gentleman; and that, in fact, he looked like an heir. (*DD*, 373-374)

Si Henleigh Grandcourt a tout d'un héritier, son manque de vigueur n'augure rien de bon pour l'avenir.

2. La relation mère-fille dans la course au mariage

a. De l'importance de faire un beau mariage

Pour celles qui n'ont pas su donner le jour à un fils (comme c'est le cas de Lady Mallinger et de Mrs Arrowpoint comme vu précédemment, ou encore de Mrs Bradshaw dans *Ruth*, Mrs Kirkpatrick/Gibson dans *Wives and Daughters* et de Mrs Davilow dans *Daniel Deronda*), trouver un riche parti pour leurs filles devient une nécessité. Tout au long de la première partie de *Daniel Deronda*, Mrs Davilow mettra tout en œuvre pour que sa fille Gwendolen, qui rechigne à l'idée de se marier, accepte d'épouser Mr Grandcourt, même si cela implique de faire quelques sacrifices financiers. De l'acquisition d'une monture (*DD*, 28) au choix des boucles d'oreilles qu'elle suggère à Gwendolen de porter en la présence de celui-ci (*DD*, 248), tout est fait pour mettre la beauté de sa fille en valeur dans l'espoir de voir cette dernière décrocher le meilleur parti possible. Une union profitable se fait d'autant plus

¹⁶³ « The line ended with Sir Hugo and his younger brother Henleigh. This last had married Miss Grandcourt, and taken her name along with her estates, thus making a junction between two equally old families. » (*DD*, 138).

pressante suite à la faillite de Grapnell and Co., où leur fortune était placée et qui laisse cette veuve, mère de cinq filles, totalement ruinée. Comme c'est le cas pour Catherine Arrowpoint, le mariage de Gwendolen est perçu par sa mère comme étant leur unique chance de conserver leur statut social. Bien qu'ayant un penchant pour la mélancolie et qu'étant une femme effacée se soumettant habituellement à toutes les volontés de sa fille aînée, Mrs Davilow ne peut se laisser aller à la langueur. A la manière du « ministering angel » qui agit en douceur pour le bien de sa famille, elle s'emploie à influencer subtilement Gwendolen dans sa décision concernant le mariage. Malgré sa propre expérience malheureuse en tant qu'épouse, elle loue les qualités du mariage auprès de sa fille, lui assurant qu'il est l'unique vecteur de félicité pour une femme : « Marriage is the only happy state for a woman, as I trust you will prove » (*DD*, 22). Ses efforts seront finalement récompensés : après maintes hésitations, Gwendolen finira par accorder sa main à Henleigh Grandcourt.

A l'instar de Mrs Davilow, la plupart des mères que l'on rencontre dans les œuvres ici à l'étude sont animées par la nécessité d'agir afin d'assurer une union maritale profitable à leurs filles, garantissant ainsi la pérennité financière et sociale de leur lignée. Certaines cependant semblent peu à peu se désintéresser de la question. C'est notamment le cas de Lady Cumnor, qui se targue de n'être jamais intervenue dans l'entremise des alliances de ses enfants : « I'm not a match-maker, as you might know. I never did it for my own daughters. I am not likely to do it for Clare¹⁶⁴ » (*WD*, 97). Malgré ses dires, Lady Cumnor a bel et bien joué un rôle actif dans la réussite des mariages de son fils aîné et de ses deux premières filles. Contrairement à Mrs Hamley qui, par soumission envers son mari, s'est coupée de la société mondaine à laquelle elle et sa famille appartiennent et, de fait, en a exclu ses deux fils, Lady Cumnor n'a jamais privé ses enfants de paraître en société à l'occasion de « the London

¹⁶⁴ Clare est le nom donné à Mrs Kirkpatrick par les Cumnors. Il s'agit de son nom de jeune fille, celui sous lequel elle était connue à l'époque où elle exerçait la fonction de gouvernante à the Towers.

Season ». C'est probablement à l'occasion d'une de ces réceptions londoniennes, qui jouaient un rôle central dans la vie politique et sociale des membres de l'aristocratie, que Lord Hollingford, Lady Agnes et Lady Cuxhaven ont pu faire la connaissance de leur futur(e) conjoint(e). Si Lady Cumnor se permet désormais de temps à autre de fuir ce genre de festivités pour se retirer à The Towers, c'est qu'elle juge qu'elle s'est acquittée de la majeure partie de sa tâche en la matière :

Lady Cumnor having married her two eldest daughters, found her labours as a chaperone to Lady Harriet, the youngest, considerably lightened by co-operation; and, at length, she had leisure to be an invalid. She was, however, too energetic to allow herself this indulgence constantly; only she permitted herself to break down occasionally after a long course of dinners, late hours, and London atmosphere.
(*WD*, 91)

Lady Harriet étant la seule à rester sans époux, Lady Cumnor peut compter sur ses deux autres filles pour accompagner la benjamine lors des diners ou autres soirées à la capitale. Contrairement à Mrs Hamley qui fait parfois l'objet de railleries¹⁶⁵, sa posture d'invalides est acceptable aux yeux de tous car son absence ne porte pas préjudice à Lady Harriet qui peut continuer à paraître en société à Londres. Tandis que la nature souffreteuse de Mrs Hamley la condamne à la réclusion et l'empêche de ce fait de contrôler les fréquentations de ses fils¹⁶⁶, Lady Cumnor, même indisposée, continue paradoxalement à être à l'origine d'une nouvelle union : celle entre Mrs Kirkpatrick, sa dame de compagnie du moment, et son docteur, Mr Gibson qui, étant venu rendre visite à sa patiente, peut s'entretenir en tête à tête avec celle qu'il demandera bientôt en mariage.

¹⁶⁵ « [P]eople spoke of her as a merely fanciful invalid » (*WD*, 43).

¹⁶⁶ Mrs Hamley, tout comme son mari, ignore tout du mariage de leur fils aîné, Osborne, avec cette jeune domestique française prénommée Aimée.

b. De la nécessité d'ignorer les « êtres superflus » : Mrs Irwine et ses filles dans *Adam Bede*

C'est au chapitre V d'*Adam Bede* que le lecteur fait la rencontre de Mrs Irwine. Elle et son fils de quarante-huit ans, le recteur, sont assis autour d'une partie d'échecs que Mrs Irwine remporte, une fois de plus, grâce à sa reine. Cette image de victoire est le miroir d'une réalité domestique : malgré son âge avancé, Mrs Irwine règne toujours sur son foyer. Sa maîtrise du jeu révèle également un trait de caractère saillant chez elle : la stratégie. Loin de céder au sentimentalisme, Mrs Irwine est une femme calculatrice et inflexible, jusque dans sa relation avec ses enfants. En effet, le lecteur apprend rapidement qu'elle ne se soucie guère de ses deux filles, préférant réserver sa prévenance maternelle pour son fils. Son désintérêt pour ses filles semble provenir en partie du fait que l'une d'elles, Miss Anne, possède une santé fragile. Au chapitre V par exemple, au moment où son fils lui fait part de sa volonté d'aller voir sa sœur alitée, Mrs Irwine tente, comme à l'habitude, de l'en dissuader :

'It's of no use, child; she can't speak to you. Kate says she has one of her worst headaches this morning.'

'Oh, she likes me to go and see her just the same; she's never too ill to care about that.'

If you know how much of human speech is mere purposeless impulse or habit, you will not wonder when I tell you that this identical objection had been made, and had received the same kind of answer, many hundred times in the course of the fifteen years that Mr Irwine's sister Anne had been an invalid. Splendid old ladies, who take a long time to dress in the morning, have often slight sympathy with sickly daughters. (*AB*, 63)

Si Mrs Irwine n'éprouve aucune empathie envers les indispositions à répétition de Miss Anne, de toute évidence, l'indifférence dont elle fait preuve envers ses filles repose sur un problème plus profond : l'incapacité de ces dernières à avoir fait l'objet d'une demande en mariage :

[T]he Miss Irwines were quite superfluous existences; inartistic figures crowding the canvas of life without adequate effect. Miss Anne, indeed, if her chronic headaches could have been accounted for by a pathetic story of disappointed love, might have had some romantic interest attached to her; but no such story had either been known or invented concerning her, and the general impression was quite in accordance with the fact, that both the sisters were old maids for the prosaic reason that they had never received an eligible offer.

Nevertheless, to speak paradoxically, the existence of insignificant people has very important consequences in the world. It can be shown to affect the price of bread and the rate of wages, to call forth many evil tempers from the selfish, and many heroisms from the sympathetic, and, in other ways, to play no small part in the tragedy of life. And if that handsome, generous-blooded clergyman, the Rev. Adolphus Irwine, had not had these two hopelessly-maiden sisters, his lot would have been shaped quite differently: he would very likely have taken a comely wife in his youth, and now, when his hair was getting grey under the powder, would have had tall sons and blooming daughters – such possessions, in short, as men commonly think will repay them for all the labour they take under the sun. As it was – having with all his three livings no more than seven hundred a-year, and seeing no way of keeping his splendid mother and his sickly sister, not to reckon a second sister, who was usually spoken of without any adjective, in such lady-like ease as became their birth and habits, and at the same time providing for a family of his own – he remained, you see, at the age of eight-and-forty, a bachelor. (*AB*, 74)

Ce passage aux accents évolutionnistes est intéressant à plusieurs égards et, de ce fait, mérite d'être cité dans son intégralité. On y retrouve des échos au discours malthusien dans le choix des termes qui lui sont empruntés pour parler des deux sœurs. Ainsi, en tant qu'« êtres superflus » (« superfluous existences »), et selon le principe d'une infériorité de l'offre par rapport à la demande, leur existence a une incidence sur l'augmentation du « prix du pain » ; ce qui contraint leur frère à renoncer au mariage afin de pouvoir subvenir aux besoins de sa famille. Il applique ainsi une des mesures que Thomas Malthus qualifie de « préventives »

(« preventive checks¹⁶⁷ ») dans *An Essay on the Principle of Population* (1798) : « The preventive checks, as far as it is voluntary, is peculiar to man, and arises from that distinctive superiority in his reasoning faculties which enables him to calculate distant consequences¹⁶⁸. »

Bien que le recteur ne semble émettre aucun reproche envers ses sœurs quant à sa propre situation, elles le privent néanmoins de la joie qu'apporte le mariage. Selon le principe utilitariste du rapport entre douleur et plaisir tel qu'il est défini par Jeremy Bentham, Anne et Kate sont des freins au bonheur de leur frère qui aurait pu, à travers le mariage, accéder à une plus grande félicité.

De plus, conformément au déterminisme biologique défini par Herbert Spencer dès les années 1850 dans ses premiers écrits, Anne et Kate manquent à leur devoir naturel car toute femme, du fait de son sexe, est premièrement destinée à enfanter. Pour ce faire, elle doit conserver une bonne santé physique qui lui permettra de mener à bien cette mission et ainsi d'assurer la perpétuation de sa propre lignée afin de préserver l'espèce humaine tout entière :

An education that cultivates a woman's mind at the expense of her body, Spencer observes pragmatically, ignores the place of woman in the natural order, where only the fittest will survive. [...] Thus, he argued that there was a sexual division of labour that followed from sexual function and insisted that woman's most important contribution to the evolution of the race was a healthy "physique", which her education should cultivate, while man's contribution was a fully developed brain which his schooling, likewise, should foster¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Thomas Malthus distingue deux sortes de mesures : « preventive checks » qui consistent en la régulation volontaire des naissances par le biais du célibat, de la contraception ou des rapports non-fécondés ; et les « positive checks » qui sont le fruit de phénomènes qui dépassent la simple volonté humaine tels que la guerre, les famines, les maladies ou encore l'extrême pauvreté. « These checks to population, which are constantly operating with more or less force in every society, and keep down the number to the level of the means of subsistence, may be classed under two general heads – the preventive and the positive checks. » Malthus, Thomas. *An Essay on the Principles of Population* (1798), London: Everyman's Library, 1958. p.12. <https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.23694/2015.23694.An-Essay-On-Population--Vol1#page/n37/mode/2up> (dernière consultation : le 8 mai 2019)

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Paxton, *Op.cit.* p. 33.

Les maux chroniques dont Miss Anne souffre l'excluent du marché du mariage. N'ayant su faire l'objet d'aucune demande, les deux sœurs Irwine sont des êtres « superflus », au sens premier du terme, qui n'ont aucune utilité pour l'espèce humaine. Elles sont de ce fait vouées à disparaître. C'est effectivement ce qui se produit ici : en condamnant leur frère au célibat, elles privent la famille Irwine de descendance et sont donc à l'origine de l'extinction programmée de leur lignée.

Dans une société fondée sur des notions de déterminisme biologique et social, l'importance pour une femme d'avoir une bonne santé physique afin d'être en mesure de procréer explique la désaffection de Mrs Irwine pour sa fille Anne. Etant de constitution fragile, Anne ne pourra jamais remplir sa mission qui est de devenir épouse et mère. Selon le principe de sélection naturelle, Mrs Irwine ne trouve donc aucun intérêt à tenter de soulager les maux de sa fille qui ne pourra jamais s'insérer dans le modèle social victorien de la division genrée des sphères d'activités. Dans *Ruth*, au contraire, lorsque Mrs Bellingham arrive à l'hôtel où séjournent les deux amants, elle intervient non seulement afin de guérir son fils mais aussi et surtout afin de faire en sorte qu'il puisse accomplir le rôle auquel il est destiné : celui de père de bonne famille. Pour ce faire, elle doit le ramener sur la voie de la raison, qui est celle du mariage. Cela passe nécessairement par la guérison physique et morale de ce dernier qui, selon elle, a été contaminé par Ruth :

This was the girl, then, whose profligacy had led her son astray; had raised up barriers in the way of her favourite scheme of his marriage with Miss Duncombe; nay, this was the real cause of his illness, his mortal danger at this present time, and of her bitter, keen anxiety. (*R*, 73)

Le rétablissement moral et physique de son fils nécessite avant tout de l'éloigner du péché afin qu'il puisse ensuite réintégrer le circuit du mariage et convoiter des jeunes femmes de son rang.

Si, de prime abord, Mrs Irwine ne semble pas posséder toutes les valeurs communément associées à l'idéal maternel victorien du fait d'un certain égoïsme dont elle fait preuve et de sa partialité envers ses enfants, elle agit cependant en accord avec l'idéologie utilitariste et évolutionniste de son temps. Dans une société où ces théories nouvelles viennent mettre en péril toute notion de stabilité et d'immuabilité et soulignent la responsabilité de l'homme quant à la survie de son espèce, des mères telles que Mrs Irwine adoptent un comportement rationnel qui les conduit à agir avec praticité et discrimination. Dans cette perspective, l'amour maternel ne peut être pensé comme une ressource inépuisable que l'on peut prodiguer à souhait mais devient une denrée comptable qui doit être dépensée à bon escient.

Ce pragmatisme émotionnel s'inscrit dans un cadre diégétique plus large et fait écho au fonctionnement de la Nature telle qu'elle est décrite dans le roman. Tout au long de la diégèse, la Nature est présentée comme une force opérant en toile de fond et dont le caractère cyclique des saisons vient rythmer le quotidien des personnages, donnant une impression de recommencement perpétuel. Malgré cette circularité annoncée, le cadre rural dans lequel les personnages du roman évoluent n'est en aucun cas un havre pastoral qui échapperait aux transformations et aux mutations apportées par le passage du temps. La nature semble au contraire évoluer au rythme des saisons sans se soucier du devenir des personnages :

For if it be true that Nature at certain moments seems charged with a presentiment of one individual lot, must it not also be true that she seems unmindful, unconscious of another? [...] There are so many of us, and our lots are so different: what wonder that Nature's mood is often in harsh contrast with the great crisis of our lives? We are children of a large family, and must learn, as such children do,

not to expect that our hurts will be made much of – to be content with little nurture and caressing, and help each other the more. (AB, 320)

La Nature est ici personnifiée : loin d'incarner l'image romantique d'une Nature bienveillante et nourricière, elle possède les traits d'une mère souvent indifférente aux maux de ses nombreux enfants qui ne peuvent compter sur elle seule pour leur survie. A travers l'évocation de la Nature, c'est un portrait quelque peu différent des représentations habituelles de la mère victorienne aimante œuvrant uniquement pour le bien-être de sa progéniture qui est brossé ici. Si les femmes sont gouvernées par leur sexe, c'est-à-dire par la nature, comme de nombreux discours de l'époque l'affirment, elles devraient de ce fait agir en accord avec les principes de sélections qui ont cours dans les milieux naturels. En faisant coïncider les agissements de Mrs Irwine envers ses filles avec l'indifférence de Dame Nature pour les êtres en général, George Eliot repense avec ironie les contours du rôle que doit jouer une mère dans la société victorienne. Etant en accord avec les principes de préservation de l'espèce et d'agissement pour le bien social, Mrs Irwine est une mère en adéquation avec son temps.

3. Mrs Kirkpatrick dans *Wives and Daughters* : l'incarnation d'un nouvel idéal maternel ?

a. Cette belle fleur domestique qu'est Hyacinth Kirkpatrick

A la manière de Mrs Irwine, Mrs Kirkpatrick dans *Wives and Daughters* ne semble pas porter grand intérêt à sa fille Cynthia, pourtant en âge de se marier. Si, dans *Daniel Deronda*, Mrs Davilow place tous ses espoirs en Gwendolen, il n'en est pas de même pour Mrs Krikpatrick. Tout comme Mrs Davilow, Mrs Kirkpatrick est veuve et a une fille en âge d'être convoitée. Cependant, loin de faire en sorte que Cynthia soit présentée à son avantage aux riches jeunes hommes du pays, elle la tient constamment à l'écart. Ayant choisi d'envoyer

sa fille en France dans une école à Boulogne pour son éducation, elle s'assure ainsi que Cynthia ne puisse l'accompagner lors de ses séjours au château de the Towers, où Mrs Kirkpatrick occupait autrefois la fonction de gouvernante et où elle est toujours régulièrement invitée pour tenir compagnie à Lady Cumnor. Si Mrs Kirkpatrick ne paraît pas préoccupée par l'avenir matrimonial de Cynthia, c'est qu'elle souhaite elle-même se remarier. Loin de voir son rôle se limiter à celui de chaperon ou de marieuse pour sa fille, elle compte sur elle-même pour améliorer son quotidien à venir. Cela ne peut passer que par son remariage :

'I wonder if I am to go on all my life toiling and moiling for money? It's not natural. Marriage is the natural thing; then the husband has all that kind of dirty work to do, and his wife sits in the drawing-room like a lady. I did, when poor Kirkpatrick was alive. Heigho! it's a sad thing to be a widow.' (WD, 100)

Si l'hymen n'est pas toujours synonyme de bonheur et d'épanouissement pour les femmes dans les romans ici à l'étude¹⁷⁰, poussant même certaines à y renoncer¹⁷¹, Mrs Kirkpatrick semble au contraire parfaitement s'en accommoder. Elle a en effet une vision très traditionnelle de la répartition des tâches, une vision tout à fait en accord avec les préceptes de son époque, quoi que caricaturale : l'homme se doit de travailler dur pour subvenir aux besoins de sa famille. Quant à la femme, sa mission est purement ornementale : elle trône au centre de son salon.

La manière dont Mrs Kirkpatrick perçoit le rôle de la femme dans l'économie de la division des sphères d'activités sied à son nom de baptême, qui est celui d'une jolie fleur d'agrément au parfum enivrant et aux couleurs éclatantes : Hyacinth. Tout, d'ailleurs, chez Mrs Kirkpatrick fait penser à la jacinthe : sa beauté, son allure gracieuse, et même les touches

¹⁷⁰ Bien qu'elles ne se plaignent jamais ouvertement de leur mari, Mrs Hamley et Mrs Bradshaw sont entièrement soumises à leur époux et ne s'épanouissent pas dans le mariage. D'autres personnages tels que Mrs Davilow ou Gwendolen mènent une vie malheureuse aux côtés de leur époux.

¹⁷¹ Gwendolen, qui rejette le mariage dans un premier temps car elle refuse de vivre le même calvaire que sa mère, sera finalement contrainte par des nécessités matérielles à épouser Grandcourt. Ruth, quant à elle, préférera garder son statut de femme déçue plutôt que d'épouser le père de son enfant quand celui-ci lui demandera sa main, plusieurs années après la naissance de leur fils.

de violet qu'elle arbore dans ses tenues et qui font ressortir le bleu de ses yeux. Plante vivace d'origine très ancienne, la jacinthe s'est développée et a acquis de la robustesse sous l'effet de sa domestication. Voici ce que note Charles Darwin à ce propos :

It may, however, be worth while to give a short account of this plant, which was introduced into England in 1596 from the Levant. The petals of the original flower, says Mr Paul, were narrow, wrinkled, pointed, and of a flimsy texture; now they are broad, smooth, solid, and rounded. The erectness, breadth, and length of the whole spike, and the size of the flowers, have all increased. The colours have been intensified and diversified. [...]. Mr Paul remarks that 'it is interesting to compare the Hyacinths of 1629 with those of 1864, and to mark the improvement. Two hundred and thirty-five years have elapsed since then, and this simple flower serves well to illustrate the great fact that the original forms of nature do not remain fixed and stationary, at least when brought under cultivation. [...] He adds that the cultivator should have 'in his mind an ideal of beauty, for the realisation of which he works with head and hand.' We thus see how clearly Mr. Paul, an eminently successful cultivator of this flower, appreciates the action of methodical selection¹⁷².

Par le biais du jeu onomastique, le prénom de Mrs Kirkpatrick rattache cette dernière à une espèce florale très ancienne qui, contrairement aux vieilles familles nobiliaires du pays, a pris en vigueur grâce à sa domestication. Ainsi, la jacinthe, très prisée à l'époque, a peu à peu colonisé les plus belles demeures et jardins victoriens. A la manière de cette fleur, et malgré le fait qu'elle soit de basse extraction à l'origine, Hyacinth parvient à se frayer un chemin parmi une des plus riches maisons de la contrée : la propriété de Lord et Lady Cumnor où elle se fait entretenir dès que l'opportunité se présente. C'est en effet dans le parc du château de the Towers que le lecteur, ainsi que Molly, font la rencontre de Hyacinth pour la première fois. Epuisée de sa visite des jardins dans lesquels elle a pu admirer toutes sortes de fleurs plus

¹⁷² Darwin, Charles. *The Variations of Animals and Plants under Domestication* (Volume 1). London: John Murray. 1868. p. 370-371.

<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F877.1&viewtype=text&pageseq=1>

(dernière consultation : le 8 mai 2019)

belles les unes que les autres, Molly s'est endormie au pied d'un arbre. Lorsqu'elle ouvre à nouveau les yeux, se trouve face à elle la plus belle dame qu'elle n'ait jamais vue : celle qui deviendra par la suite Mrs Gibson.

Dans *The Variations of Animals and Plants under Domestication*, Charles Darwin ajoute que la jacinthe n'est pas seulement belle, elle est aussi douée d'une capacité de renouvellement extrême, chaque jeune plante présentant des caractéristiques légèrement différentes des précédentes :

Such flowers as the carnation, common tulip, and hyacinth, which are believed to be descended, each from a single wild form, present innumerable varieties, differing almost exclusively in the size, form, and colour of the flowers. These and some other anciently cultivated plants which have been long propagated by offsets, pipings, bulbs, &c., become so excessively variable, that almost each new plant raised from seed forms a new variety¹⁷³.

Ainsi, grâce à ces multiples variations, la jacinthe est une plante vigoureuse qui ne craint pas l'extinction. Mrs Kirkpatrick n'a donc pas à se préoccuper de l'avenir de sa fille Cynthia, une jeune pousse nommée d'après sa mère à la beauté et à la vivacité prometteuses.

A l'image de la jacinthe, Cynthia ressemble à sa mère tout en présentant quelques différences. Leurs prénoms forment un chiasme sonore et visuel quasi parfait qui les lie tout en les distinguant l'une de l'autre. La beauté de la jeune femme rappelle celle de sa mère mais possède des couleurs plus éclatantes encore : « 'She is very handsome, people say. In the bright-coloured style – perhaps something like what I was.' » (WD, 132). Tout comme la jacinthe qui s'est rapidement acclimatée aux différents pays européens où elle fut introduite, Cynthia est également douée d'une grande capacité d'adaptation. A dix-sept ans, elle a souvent changé de lieux de vie, allant d'une école à une autre, en Angleterre comme en France. Dès son arrivée chez Mr Gibson, elle s'y sent comme chez elle : « She sate there

¹⁷³ Darwin, *Variations*, *Op.cit.* p. 370.

warming her feet and hands, as much at her ease as if she had been there all her life » (*WD*, 224). L'adaptabilité est ce qui la caractérise intrinsèquement. Elle est la définition même de sa beauté et de sa personnalité :

Cynthia's unconscious power of fascination had been exercised upon [Molly]. Some people have this power. [...] A school-girl may be found in every school who attracts and influences all the others, not by her virtues, nor her beauty, nor her sweetness, nor her cleverness, but by something that can neither be described nor reasoned upon. [...] A woman will have this charm, not only over men but over her own sex; it cannot be defined, or rather it is so delicate a mixture of many gifts and qualities that it is impossible to decide on the proportions of each. Perhaps it is incompatible with very high principle; as its essence seems to consist in the most exquisite power of adaptation to varying people and still more various moods. (*WD*, 225-226)

Comme leur parenté onomastique avec cette plante domestique le suggère, Hyacinth et Cynthia Kirkpatrick sont des êtres qui savent se présenter à leur avantage en toutes circonstances afin de tirer parti de toutes les situations. Ainsi, aussitôt que l'idée d'une union avec Mr Gibson lui a été soufflée¹⁷⁴, Hyacinth s'imagine déjà à ses côtés :

She was looking out of the window, not seeing the trees in the park, nor the glimpses of the hills beyond, but thinking how pleasant it would be to have a husband once more;—some one who would work while she sate at her elegant ease in a prettily-furnished drawing-room; and she was rapidly investing this imaginary breadwinner with the form and features of the country surgeon, when there was a slight tap at the door, and almost before she could rise, the object of her thoughts came in. She felt herself blush, and she was not displeased at the consciousness. (*WD*, 107)

On retrouve ici encore l'interprétation caricaturale que fait Mrs Kirkpatrick des rôles respectifs de l'homme et de la femme dans le mariage. De l'idéal de « the Angel in the

¹⁷⁴ L'idée d'une union entre Mrs Kirkpatrick et Mr Gibson naît tout d'abord à l'esprit de Lord Cumnor, qui y voit une distraction pour sa femme, l'incitant à jouer les entremetteuses. Dans une lettre adressée à sa femme, il écrit : « 'How are Clare and Gibson getting on? You despised my advice to help on that affair, but I really think a little match-making would be a very pleasant amusement now that you are shut up in the house; and I cannot conceive any marriage more suitable.' » (*WD*, 106). "Clare" est le nom de jeune fille de Mrs Kirkpatrick.

House » qu'elle se voit incarner, elle conserve uniquement les aspects à son avantage. Ainsi, elle est un ange plus paresseux que passif, et dont la beauté témoigne non pas d'une certaine pureté naïve mais de sa vanité. En d'autres termes, la manière dont elle conçoit sa place dans la société se rapproche plus de celle du parasite que de l'ange domestique.

b. Mrs Kirkpatrick/Gibson ou le point de vue du parasite

Dans son article éclairant « Birds, Bees and Darwinian Survival », Mary Debrabant établit un parallèle entre Hyacinth Kirkpatrick et le coucou, ce migrateur qui dépose ses œufs dans le nid d'autres oiseaux afin qu'ils nourrissent sa progéniture. A l'instar du coucou, Mrs Kirkpatrick a laissé le soin à d'autres d'élever sa fille en la plaçant dans différentes écoles dès ses quatre ans afin de pouvoir poursuivre sa propre voie : « I was sent to school at four years old; first one school, and then another ; and in the holidays, mamma went to stay at grand houses, and I was generally left with the schoolmistresses » (WD, 228). Le coucou n'est cependant pas la seule espèce qui procède de la sorte, et la comparaison entre Mrs Kirkpatrick et le monde animal peut être poussée plus avant. On retrouve en effet un comportement similaire à celui du coucou chez certains hyménoptères (dont font partie les guêpes ou les abeilles), appelés ichneumonidés. Ces insectes en parasitent d'autres pour vivre et se multiplier. Nombre de cette catégorie d'insectes introduisent leurs œufs dans le corps d'un autre afin que leurs petits, une fois sortis de l'œuf, puissent se nourrir de leurs hôtes. Tous cependant n'ont pas recours à ce procédé et certains notamment préfèrent adopter la méthode du coucou :

Some Ichneumons, instead of burying their eggs in the body of the larvae that are to serve their young for food, content themselves with gluing them to the skin of their prey. [...] Another tribe, whose activity and perseverance are equally conspicuous, which includes the beautiful genus *Chrysis* and many other

hymenopterous and dipterous insects, imitating the insidious cuckoo, contrive to introduce their eggs into the nests in which bees and other insects have deposited theirs¹⁷⁵.

D'autres encore, tels que la guêpe de sable, creusent un trou dans le sol pour y déposer leur œuf. Avant d'obstruer cette cavité, elles y placent quelques insectes qui serviront de nourriture à leur larve¹⁷⁶. Le parallèle entre Mrs Kirkpatrick/Gibson et ces insectes volants parasites est d'autant plus intéressant à la lumière de l'étrange présent que Roger Hamley offre à Molly juste après le remariage de son père :

'I've brought you the wasps' nest I promised you, Miss Gibson. There has been no lack of such things this year; we've taken seventy-four on my father's land alone; and one of the labourers, a poor fellow who ekes out his wages by bee-keeping, has had a sad misfortune—the wasps have turned the bees out of his seven hives, taken possession, and eaten up the honey.' (WD, 171)

Ce nid de guêpes annonce les difficultés à venir pour Molly dans sa relation avec sa belle-mère dont les agissements ne sont pas sans rappeler ceux des guêpes mentionnées ici par Roger. Tout d'abord, Molly, à l'instar des abeilles qui furent chassées de leurs ruches, a régulièrement été tenue à l'écart de chez elle depuis le début de la romance entre Mrs Kirkpatrick et son père, trouvant refuge chez les Hamley. Telles les guêpes colonisatrices, Hyacinth Kirkpatrick, désormais Mrs Gibson, s'est rapidement établie chez son nouveau mari, bouleversant l'allure et l'organisation générale de la maison. Elle a fait refaire toute la décoration des pièces, jusqu'à la chambre parentale, effaçant ainsi toute trace de l'existence passée de la mère de Molly. Elle fait aussi adopter un train de vie plus sophistiqué, qui mènera au départ de Betty, la plus fidèle servante de la maison : celle qui s'est occupée de Molly

¹⁷⁵ Kirby, William. *An Introducton to Entomology, or Elements of the Natural History of Insects* (6th Edition). Philadelphia: Lea and Blanchard, 1846. p. 230.

¹⁷⁶ « Having first dug a cylindrical cavity of the requisite dimensions, and deposited an egg at the bottom they inclose along with it one or more caterpillars, spiders, or other insects [...] as a provision for the young one when hatched, and sufficiently abundant to nourish it until it becomes a pupa. » *Ibid.*

après la mort de sa mère. Ayant fait table rase du passé de la famille Gibson et s'étant appropriée leur demeure, elle peut désormais y accueillir sa fille.

Peu après que l'union entre Mr Gibson et Hyacinth Kirkpatrick a été prononcée, Lady Harriet met Molly en garde contre celle qui fut autrefois sa gouvernante :

'Now I,' said Lady Harriet, 'am too lazy to avoid traps; and I rather like to remark the cleverness with which they're set. But then, of course, I know that if I choose to exert myself, I can break through the withes of green flax with which they try to bind me. Now, perhaps, you won't be able.'

'I don't quite understand what you mean,' said Molly.

'Oh, well—never mind; I daresay it's as well for you that you shouldn't. The moral of all I have been saying is, 'Be a good girl, and suffer yourself to be led, and you'll find your new stepmother the sweetest creature imaginable.' You'll get on capitally well with her, I make no doubt. How you'll get on with her daughter is another affair; but I daresay very well.'" (*WD*, 166)

L'image du piège dans lequel Molly va tomber à son insu et dont sa belle-mère est présentée comme étant l'auteure rappelle le mode de fonctionnement de la guêpe de sable qui creuse un trou afin d'y enfouir ses victimes pour que sa larve puisse s'en repaître. Molly, qui vivra bientôt sous le même toit que Cynthia, devra apprendre à trouver sa place au milieu de ses deux femmes plus guidées par leur propre intérêt que par la morale et la sincérité. Lady Harriet, qui prédit déjà une certaine compétition entre les deux jeunes femmes, fait subtilement allusion au danger que peut représenter Cynthia pour une jeune femme docile et naïve comme Molly. Par la suite, certains agissements de Cynthia donneront raison à Lady Harriet. Bien que les deux sœurs par alliance entretiennent de bonnes relations en général, Cynthia n'hésitera pas à abuser de la générosité de Molly. Elle ira jusqu'à risquer de mettre l'honneur et l'avenir de celle-ci en péril pour sauver le sien en se servant d'elle pour récupérer des lettres compromettantes à son sujet. Vue seule en compagnie de Mr Preston, l'homme

avec lequel Cynthia eut une relation amoureuse par le passé, c'est Molly qui perdra sa vertu aux yeux de tout le village.

Si, depuis le début, Molly n'approuve pas le remariage de son père, elle ne se doute pas du piège qui va se refermer sur eux. Au lieu d'apporter à Molly le soutien et la bienveillance d'une mère comme elle l'avait promis, Hyacinth Gibson a mis la main sur la maison. A partir de ce moment-là, seuls ses loisirs et son confort comptent, à tel point que, tout juste marié, Mr Gibson regrette déjà son choix. L'élément déclencheur qui a poussé Mr Gibson à se remarier fut la découverte d'une lettre d'amour adressée à sa fille et écrite de la main d'un de ses élèves apprentis médecins qui séjournent sous leur toit. Se sentant incapable à lui seul de protéger Molly contre les dangers de l'amour, une présence maternelle qui pourrait veiller sur sa fille en toutes circonstances devient bientôt l'unique solution à ses yeux. C'est ainsi que son choix se porte sur Mrs Kirkpatrick : « 'I can hardly tell you what a comfort and relief it will be to me, Hyacinth, when you are once my wife – the mistress of my home – poor little Molly's mother and protector' » (*WD*, 127). Cependant, même si la nouvelle Mrs Gibson ne ressent aucune animosité envers Molly, l'instinct du parasite refait bientôt surface. Malgré ce qu'elle en dit, elle fait passer les intérêts de sa propre fille avant tout, notamment en ce qui concerne les projets de mariage. Après la visite d'Osborne et Roger chez les Gibson, elle imagine déjà Cynthia à la tête du domaine des Hamley :

'Well, really, I begin to have some faith in long descent. What a gentleman he is! How agreeable and polite! [...] Why, Molly, you were always talking of his brother—it was Roger this, and Roger that—I can't think how it was you so seldom mentioned this young man.'

'I didn't know I had mentioned Mr. Roger Hamley so often,' said Molly, blushing a little. 'But I saw much more of him—he was more at home.'

‘Well, well! It's all right, my dear. I daresay he suits you best. But really, when I saw Osborne Hamley close to my Cynthia, I couldn't help thinking—but perhaps I'd better not tell you what I was thinking of. Only they are each of them so much above the average in appearance; and, of course, that suggests things.’ (WD, 240)

Cynthia, étant, comme sa mère, portée par son propre intérêt, n'aura de cesse de s'engager auprès de plusieurs hommes. Après avoir promis à Mr Preston de l'épouser, puis avoir vu en Osborne Hamley un parti idéal, elle accorde sa main à Roger, le frère d'Osborne, suite à la découverte que ce dernier était déjà marié. Malgré ses fiançailles avec Roger, Cynthia épousera finalement Mr Henderson, un jeune avocat fortuné.

En dépit de l'immoralité dont Mrs Kikpatrick/Gibson et Cynthia font régulièrement preuve dans leurs propos et dans leurs actes, la voix narrative ne les condamne jamais ouvertement. Elle les raille tout au plus. Toutes deux parviennent à leurs fins en épousant un mari qui leur assure un quotidien confortable. Loin d'être présentées comme des « existences superflues » qui vivent aux dépens des autres (comme c'est le cas de sœurs Irwines dans *Adam Bede*), elles ont un caractère utile dans cette société où seuls les plus aptes ont leur place car elles sont des êtres vigoureux qui accomplissent peu ou prou leur rôle à travers le mariage. Ainsi, certains parasites ne sont pas complètement à bannir. A l'instar des ichneumons, ils peuvent même être nécessaires au bon fonctionnement de l'écosystème tout entier :

An idea of the services rendered to us by those Ichneumons which prey upon noxious larvae may be formed from the fact, that out of thirty individuals of the common cabbage caterpillar [...] which Reaumur put into a glass to feed, twenty-five were fatally pierced by an Ichneumon [...] And if we compare the myriads of caterpillars that often attack our cabbages and broccoli with the small number of butterflies of this species which usually appear, we may conjecture that they are commonly destroyed in some such proportion – a circumstance that will lead us thankfully to acknowledge the goodness of Providence, which, by providing such a

check, has prevented the utter destruction of the Brassica genus, including some of our most esteemed and useful vegetables¹⁷⁷.

Ce constat invite à reconsidérer non seulement la place et le rôle du parasite dans son environnement : son action, aussi cruelle qu'elle puisse paraître¹⁷⁸, a un effet bénéfique dans la régulation des espèces. Son action est salutaire, et leur existence semble finalement être un cadeau de la Providence. Dans cette perspective, utilité prime sur moralité, et telle est la devise de Mrs Kirkpatrick/Gibson et de sa fille Cynthia. Aussi Mrs Kirkpatrick/Gibson peut-elle avoir foi en la pérennité de sa descendance future.

Parmi les divers personnages de mères-épouses qui peuplent les romans ici à l'étude, Mrs Kirkpatrick/Gibson est peut-être celle qui parvient à user de son pouvoir domestique avec le plus de succès. Sa force semble provenir de sa capacité à s'adapter et à faire passer sa vision pragmatique des choses avant les sentiments. Elle n'est peut-être pas la mère aimante et dévouée au point de l'abnégation que certains discours sur l'idéal maternel veulent bien véhiculer. Elle agit en effet souvent par intérêt et semble peu disposée au sentimentalisme. Cependant, elle sait jouer son rôle d'épouse et de mère avec plus de réussite que bien d'autres de ses semblables. Une part d'égoïsme serait-elle nécessaire à l'exercice de la maternité ? Si le terme est péjoratif, un tel personnage offre néanmoins l'occasion à Elizabeth Gaskell, d'une part, d'interroger la définition traditionnelle de l'idéal maternel et, d'autre part, de souligner le

¹⁷⁷ Kirby. *Op.cit.* p. 189.

¹⁷⁸ Dans une lettre adressée à Asa Grey en mai 1860, Charles Darwin justifie sa perte de foi en un Dieu tout puissant ordonnateur de toutes choses par le fait que des parasites tels que les ichneumons existent : « I cannot persuade myself that a beneficent & omnipotent God would have designedly created the Ichneumonidæ with the express intention of their feeding within the living bodies of caterpillars, or that a cat should play with mice. Not believing this, I see no necessity in the belief that the eye was expressly designed. On the other hand I cannot anyhow be contented to view this wonderful universe & especially the nature of man, & to conclude that everything is the result of brute force. I am inclined to look at everything as resulting from designed laws, with the details, whether good or bad, left to the working out of what we may call chance. Not that this notion *at all* satisfies me. I feel most deeply that the whole subject is too profound for the human intellect. » <https://www.darwinproject.ac.uk/letter/DCP-LETT-2814.xml> (dernière consultation : le 10 mai 2019)

fait qu'une mère est avant tout une femme, c'est-à-dire un être doué d'ambitions, de passions et d'envies qui lui sont propres¹⁷⁹. A travers son personnage de Mrs Kirkpatrick/Gibson, Elizabeth Gaskell ouvre la voie à la représentation, dans la fiction, de personnages de mères complexes et indépendants. Elles ne sont peut-être pas des mères parfaites telles qu'on pouvait l'entendre à l'époque, mais elles mettent tout en œuvre pour suivre leur propre idéal.

D'autres personnages suivront le sillage de Mrs Kirkpatrick/Gibson. Certaines iront même plus loin. Dans *Daniel Deronda*, Lydia Glasher laissera son premier enfant en même temps que son mari pour vivre son amour avec Mr Grandcourt. La Princesse Leonora Halm-Eberstein, autrefois appelée Alcharisi, qui n'est autre que la mère de Daniel, lui apprendra qu'elle l'a abandonné lorsqu'il n'était qu'un nourrisson, non par nécessité, mais par volonté de conserver son indépendance et de poursuivre sa carrière¹⁸⁰ : « I wanted to live out the life that was in me, and not to be hampered with other lives. [...] I was a great singer, and I acted as well as I sang. [...] I was living a myriad lives in one. I did not want a child. » (*DD*, 527). Le fait de donner une voix à ces femmes dans la fiction, sans pour autant les présenter comme étant des monstres sans cœur, tend à remettre en question les discours essentialistes de l'époque sur les femmes et leurs corps. C'est le sujet auquel nous allons nous intéresser dans la seconde partie de cette thèse.

¹⁷⁹ Elizabeth Gaskell, en tant que femme écrivain, mère et épouse, parle par expérience. Elle résume parfaitement cette tension entre obligations domestiques et désirs personnels dans une de ses lettres adressée à son amie Eliza Fox et dans laquelle elle parle de « ses multiples 'Moi' » (« my many 'Mes' ») : « I have a great number [of 'Mes']. [...] How am I to reconcile all these warring members? » Chapple and Pollard, *Op.cit.* p. 108.

¹⁸⁰ Nous reviendrons plus longuement sur ce personnage au chapitre 4 de cette thèse.

Deuxième partie :

Le fantasme de la mère idéale

Comme en témoignent les divers personnages de mères qui peuplent les textes ici à l'étude et dont l'éventail fut dressé au cours des chapitres 1 et 2 de cette thèse, rares sont celles qui correspondent en tous points à l'idéal féminin par excellence, c'est-à-dire à la figure de « the Angel in the House » telle qu'elle est définie par les multiples discours qui lui donnent forme au XIX^e siècle. La nature profondément plurielle, fluide et parfois même contradictoire de cet archétype, dont la définition semble être constamment en mouvement, rend son incarnation difficile. Ainsi, comme nous l'avons vu précédemment, les femmes qui accomplissent leur rôle d'épouse et de mère avec davantage de succès aux yeux de la société ne sont pas nécessairement celles qui ressemblent le plus à ce modèle.

S'il semble faire physiquement défaut dans les œuvres du corpus, le paradigme de « the Angel in the House » possède néanmoins une réalité idéologique et fantasmée dans la mesure où on le retrouve convoqué à maintes reprises dans les discours de certains personnages et dans les représentations qu'ils se font de la maternité. Cet idéal se matérialise donc par endroits à travers des paroles et des analogies que ces personnages apposent à d'autres et qui viennent de ce fait renforcer les fantasmes qui entourent la figure de la mère, permettant à George Eliot et à Elizabeth Gaskell de mieux les interroger par la suite.

Chapitre 3

Le corps maternel

et le langage de la Nature

« And often the grand meanings of faces as well as written words may lie chiefly in the impressions of those who look on them. »

Daniel Deronda, 155.

« 'I tell you there isn't a thing under the sun that needs to be done at all, but what a man can do better than a woman, unless it's bearing children, and they do that in a poor make-shift way ; it had better ha' been left to the men' »

Adam Bede, 260.

I. Le langage de la Nature

1. Epistémologie de la biologie au XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, les divers domaines scientifiques ayant pour objet d'étude la biologie se précisent, se répondent et se complètent les uns les autres. L'invention même du terme « biologie » au début du XIX^e siècle témoigne d'une volonté de regrouper sous une même appellation les multiples disciplines s'intéressant aux organismes vivants afin de tenter de mettre au jour les mécanismes d'une loi universelle autre que celle de Dieu et qui gouvernerait l'ensemble de l'évolution des êtres dans leur environnement¹⁸¹. Dans cette perspective, les scientifiques se spécialisent et de nouvelles branches telles que la phrénologie, l'anthropologie physique, ou encore la gynécologie, voient le jour. Ces nouvelles spécialités ne surgissent pas de nulle part. Elles s'inscrivent dans la continuité des recherches,

¹⁸¹ Voir Russett, *Op.cit.* p. 4 ; 6.

doctrines et découvertes scientifiques des siècles antérieurs. Elles profitent toutefois du bouleversement apporté par les récentes théories évolutionnistes qui les amènent à redéfinir la manière dont elles conçoivent la nature et le rapport entre les êtres qui la peuplent. Aussi, les théories environmentalistes, qui au XVIII^e siècle faisaient la part belle à la culture ainsi qu'aux milieux géographiques et sociaux dans lesquels les êtres humains évoluent afin d'expliquer leurs différences et la prétendue supériorité de certains groupes sur d'autres, font peu à peu place à un déterminisme biologique premier qui définit et classe les individus avant tout selon leurs caractéristiques physiques et physiologiques. Par ailleurs, l'influence que peuvent avoir la socialisation et les divers facteurs environnementaux sur les personnes est pensée comme étant d'autant moins grande que de nombreux anthropologues du XIX^e siècle se détournent progressivement des conceptions monogénistes du siècle passé, selon lesquelles tous les hommes descendraient d'une souche commune¹⁸², au profit d'un polygénisme de l'espèce humaine, renforçant un peu plus encore la hiérarchisation raciale et genrée entre les êtres.

Ces croyances, qui se veulent scientifiques, se fondent sur des observations et études anatomiques et physiologiques. Les diverses mesures et comparaisons effectuées par les anthropologues entre une même partie du corps chez des sujets d'ethnies ou de sexes différents leur permettent d'établir des typologies raciales et sexuelles et de classer les individus selon une échelle phylétique qui suit une évolution allant des formes les plus primitives aux plus perfectionnées. La craniologie, qui consiste à étudier la taille et la forme des crânes ainsi que le poids et les convolutions des cerveaux grâce à divers systèmes de mesures et de pesages, est une pratique très en vogue dans les années 1860. Les résultats qu'offrent les relevés effectués permettent aux scientifiques de « prouver » la supériorité de la

¹⁸² « The anthropological tradition of the eighteenth century had tended to favour monogenism because its commitment to a universal history of cultural evolution required the assumption of human psychic unity. » Russett. *Op.cit.* p. 25.

race blanche sur les autres peuples ainsi que l'infériorité de la femme par rapport à l'homme. La craniologie n'est qu'un exemple des études pratiquées par cette nouvelle mouvance de l'anthropologie appelée « anthropologie physique » et qui émerge dans les années 1850. D'autres éléments du corps tels que le squelette, la différence entre les sexes ou encore la couleur de la peau servent également à étayer la thèse de la prééminence de certains groupes sur d'autres.

2. La Nature comme réalité objective

Dans *Sexual Science*, Cynthia Eagle Russett souligne le fait que l'anthropologie physique se démarque de l'anthropologie culturelle du siècle des Lumières ou encore de l'ethnologie du XIX^e siècle dans la mesure où elle fonde ses classifications non pas sur des paramètres culturels mais sur la comparaison de caractéristiques physiques, et qu'elle est en ce sens l'héritière de la physiognomonie du XVIII^e siècle (qui postulait que les traits du visage d'un individu étaient révélateurs de la nature et du caractère de ce dernier) et de la phrénologie (mouvance qui connut son âge d'or dans les années 1820 avant d'être rapidement discréditée dès la seconde moitié du XIX^e siècle). Ces diverses disciplines s'appuient sur un principe premier commun : la vérité scientifique se trouve inscrite dans la nature car cette dernière est une réalité objective qui répond à des lois établies et prévisibles. La théorie de la récapitulation développée dans les années 1860 par Ernst Haeckel offre un exemple de la littéralité de la nature dans le sens où, à travers les divers stades du développement d'un organisme, et notamment de l'homme, allant de sa forme embryonnaire jusqu'à l'âge adulte, la nature semble donner à voir des versions antérieures de l'espèce au cours de son évolution. Haeckel résume cette idée en ces termes : « Ontogeny is the brief and rapid recapitulation of

phylogeny¹⁸³ ». En d'autres mots, la nature conserve une sorte de mémoire des formes ancestrales de la race à laquelle un être appartient, et ces formes sont successivement rendues visibles au cours de son développement. Aussi, ayant observé qu'au stade embryonnaire l'homme ressemblait à un poisson, Ernst Haeckel en avait-il déduit que, au cours de sa croissance, l'homme répétait l'histoire de l'évolution des hominidés depuis leurs formes les plus primitives¹⁸⁴.

Le parallèle dressé entre l'ontogénie et la phylogénie, c'est-à-dire entre les divers stades du développement d'un organisme au cours de sa vie et les diverses transformations de l'espèce à laquelle cet organisme appartient tout au long de son évolution, permet de placer sur un même plan deux temporalités différentes : le corps de chaque individu porte en lui l'histoire de toute son espèce. Dans cette perspective, et selon la hiérarchisation des peuples ou des individus en fonction de leur sexe établie par les anthropologues, les êtres considérés comme étant inférieurs et sous-développés (car ils présentent des caractéristiques physiques jugées moins complexes, moins raffinées et donc plus primitives comparées à d'autres) sont le miroir vivant du passé de toute l'humanité. Il est donc possible d'appréhender et de comprendre à travers eux des stades antérieurs de l'évolution de l'espèce, et d'avoir ainsi un accès direct à son histoire. Par ailleurs, la hiérarchie entre les races vient également éclairer celle entre les sexes :

That women, children, and savages shared many traits in common was a finding that appeared to emerge from the evidence of physical anthropologists and psychologists. Recapitulation shed light on why this might be so. [...] In the phylogeny of the human race the nineteenth-century savage, together with his prehistoric forebear, was assigned the role of child¹⁸⁵.

¹⁸³ Russett. *Op.cit.* p. 50.

¹⁸⁴ Voir Annexe 2.

¹⁸⁵ Russett. *Op.cit.* p. 51.

A l'instar des tribus primitives, la femme est présentée comme étant physiquement et psychologiquement moins aboutie que l'homme. Contrairement à ce dernier, elle est perçue comme étant gouvernée non pas par la raison mais par ses émotions. A ce titre, elle possède des caractéristiques communes avec les peuples indigènes des lointaines colonies britanniques d'une part et avec les enfants de l'autre. Ces analogies justifient le fait que, à l'image de l'enfant qui est à la charge de ses parents, les « sauvages » doivent être mis sous la tutelle de l'homme blanc et la femme sous celle de son mari.

3. De l'infériorité et de la spécificité du sexe féminin

L'infériorité de la femme par rapport à l'homme provient avant tout de la spécificité de son sexe. Comme évoqué au cours de la première partie du chapitre 1 de cette thèse, au XIX^e siècle, la distinction entre le sexe masculin et le sexe féminin n'est plus considérée comme étant une question de degré de perfection mais comme étant de nature intrinsèquement différente. Dans *Unstable Bodies*, Jill Matus résume ainsi ce changement de perception :

[T]he age-old model of a 'one-sex' body with two genders gave way gradually, post-Enlightenment, to the notion of two incommensurably different sexes underwriting two genders. In the first model, women are considered lesser or imperfect men; in the second, they are radically different from men and specialised for a particular social destiny because of their reproductive physiology¹⁸⁶.

Cette vision de la différence entre les sexes est récente et vient bouleverser les schémas anciens : « For thousands of years it had been a commonplace that women had the same genitals as men except that, as Nemesius, bishop of Emesa in the fourth century, put it: 'theirs are inside the body and not outside it'¹⁸⁷. » Ce changement de perspective dans

¹⁸⁶ Matus, *Unstable Bodies*. *Op.cit.* p. 23.

¹⁸⁷ Laqueur, *Op.cit.*, p. 4. La référence du passage cité à l'intérieur de l'extrait est la suivante : Nemesius of Emesa. *On the Nature of Man*. Philadelphia: Westminster Press, 1955. p. 369.

l'interprétation des corps, passant d'un sexe commun avec des degrés de perfection différents à deux sexes distincts, illustre l'idée défendue par Judith Butler selon laquelle le corps réel en tant que corps organique, fait de matière, possède lui aussi une histoire. Il n'est pas une surface neutre, atemporelle et objective, mais il est lui-même toujours déjà une construction dans le sens où sa matérialité et sa matérialisation ne peuvent être envisagées qu'à travers les discours normatifs qui le définissent, le délimitent, lui donnent un sens et donc le produisent verbalement et idéologiquement¹⁸⁸. Les propos cités plus haut méritent en effet d'être précisés. Contrairement à ce que peut laisser entendre Matus dans cette citation, les femmes à l'époque étaient toujours considérées comme étant des êtres inférieurs à l'homme dans l'échelle de la perfection du fait de leur prétendue immaturité physique et intellectuelle. Toutefois, en ce qui concerne les organes reproducteurs, la différence incommensurable désormais reconnue entre le sexe masculin et le sexe féminin témoignent d'un degré de perfection abouti de l'espèce humaine par rapport à d'autres organismes vivants hermaphrodites¹⁸⁹.

Ces nouvelles lectures et interprétations des corps et de la différence entre les sexes s'insèrent dans la théorie générale du mouvement de complexification et de spécialisation des organismes à mesure qu'ils se perfectionnent au cours de leur évolution telle qu'elle a notamment été définie par le zoologue Henri Milne-Edwards : « Writing in the first half of the 19th century, Milne-Edwards had stressed again and again the increasing complexity, differentiation, and specialization of parts within organisms as one ascended the evolutionary

¹⁸⁸ Voir notamment à ce sujet Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 2010 et *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 2011.

¹⁸⁹ Nous verrons à la fin de ce chapitre que cette notion de différence incommensurable entre les sexes chez les êtres humains est parfois remise en question par des scientifiques tels que William Carpenter, Henry Mausley ou encore James Young Simpson.

scale¹⁹⁰. » Chez les humains, le dimorphisme sexuel indique que l'espèce est parvenue à un stade avancé de son évolution et que chaque individu, en fonction de son sexe, a un rôle spécifique à jouer pour le bien de l'espèce. Dans cette perspective, le rôle de la femme est bien entendu d'assurer la descendance car ses organes la prédisposent à la gestation et au nourrissage de ses enfants. Voici ce qu'un scientifique anonyme écrit à l'époque à ce sujet :

Among the humbler groups of the animal kingdom the whole reproductive task is performed by all members of the species. In other words, hermaphroditism prevails. As we ascend to higher groups the sexes are separate, and the species become dimorphous [...]. Among vertebrates, and especially in mankind, the function of the female sex seems limited to nurture – intra- and extra-uterine – of the young. [...] Were men immortal and non-reproductive, woman's *raison d'être* would disappear¹⁹¹.

Si la maternité est l'unique raison d'exister de la femme, il est tout naturel de penser que l'ensemble de ses attributs physiques, physiologiques et psychologiques soient entièrement disposés à lui permettre d'accomplir cette tâche avec succès¹⁹². Aussi lui découvre-t-on des prédispositions à l'amour et au soin des enfants qui sont physiologiquement inscrites. Le phrénologiste George Combe par exemple identifie deux types d'amour différents : l'amativité, qui renvoie au désir sexuel, à l'instinct de reproduction, et la « philoprogéniture », c'est-à-dire l'amour des enfants. Il observe que la zone du cerveau où se loge prétendument le premier est plus développée chez l'homme, tandis que la partie renfermant le second type d'amour est plus prégnante chez la femme :

The head of the male is generally broader and rounder, and that of the female longer and narrower, when contrasted with each other. This arises partly from the

¹⁹⁰ Russett. *Op.cit.* p. 132.

¹⁹¹ « Our Six-Footed Rivals, » *Popular Science Monthly* 12 (1877-1878), p. 201. Cité dans Russett, *Op.cit.* p. 135-136.

¹⁹² Dans son ouvrage *The Science of Woman*, Ornella Moscucci précise avec justesse la chose suivante : « In analysing nineteenth-century notions of masculinity and femininity, it is important to understand that for bio-medical writers sex differences were not a matter of the genitals alone, but of the total physiology and psychology of individuals. » Moscucci. *Op.cit.* p. 15.

organ of Philoprogenitiveness being more developed in the female head, and causing the occiput to project. The portion of brain placed in the occiput is greater in women than in men, though the entire brain of the woman is smaller than that of man¹⁹³.

Proportionnellement à l'homme, une plus large partie du cerveau de la femme est tout entièrement dédiée à l'attention des enfants, la poussant naturellement à vouloir s'occuper de sa progéniture. Ce penchant se retrouve chez elle dès l'enfance, la prédestinant ainsi dès le plus jeune âge à devenir mère :

This difference [in brain] is observable in the foetal skull of the two sexes; and is conspicuous in boys and girls. The manifestations even in the earliest periods of life correspond; for the girls shews attachment to dolls and infants, while the boy is addicted to romping and athletic sports¹⁹⁴.

Si George Combe affirme que le sentiment maternel trouve sa source dans le cervelet, d'autres lui attribuent une origine viscérale. Selon le sociologue américain William Isaac Thomas, l'amour maternel ou sentiment altruiste est étroitement lié à la phylogénie dans le sens où les femelles appartenant aux espèces les plus perfectionnées, telles que les mammifères, sont plus étroitement attachées émotionnellement à leurs petits que celles issues d'espèces moins développées. Cet attachement a été rendu possible, au cours de l'évolution de ces espèces, par une modification métabolique chez la femelle au niveau de l'énergie dépensée pour la reproduction :

Among the lower animal forms the conversion of the anabolic surplus of the female into the offspring involves a great waste of physiological energy on the part of the female, but is followed by little or no association between parent and offspring. [...] But a higher type of development involves a closer association between the parent and offspring, and this is secured through natural selection by a modified structure in the female, culminating among the mammals in the intra-

¹⁹³ Combe, George. *A System of Phrenology*. London: Longman & Co, 1830. p. 128. <https://archive.org/details/systemofp00co/page/128> (dernière consultation: le 16 août 2019).

¹⁹⁴ *Ibid.*

uterine development of the young and the disposition in the female to care for the young after bringing them forth¹⁹⁵.

Cet équilibre entre énergie dépensée pour la conception intra-utérine et celle nécessaire à la femelle pour pouvoir prodiguer des soins à sa progéniture après la parturition a entraîné des modifications non seulement physiologiques mais aussi physiques chez la femelle :

The expansion of the abdominal zone in the female in connection with this modification of her reproductive system is the physical basis of the altruistic sentiments. Feeling is a physiological change, and its seat is not the encephalon, but the viscera¹⁹⁶.

En affirmant que les sentiments maternels chez la femme proviennent non pas d'une zone du cerveau mais de ses entrailles car ils sont le fruit, d'un point de vue phylétique, d'une modification physiologique concernant le processus de génération ayant engendré une transformation physique de l'abdomen féminin, William Isaac Thomas annule toute possibilité de créer un lien entre l'amour maternel et un quelconque degré de volition. Ce type de sentiments surgit de manière d'autant plus naturelle chez la femme qu'ils sont inscrits au plus profond de sa chair. Le corps de la femme, plus que jamais, semble ici exercer un pouvoir sur celle-ci, qui lui échappe et sur lequel elle semble ne pouvoir avoir aucun contrôle.

4. La division des sphères d'activités : un modèle social légitimé par la biologie

Qu'ils placent l'origine de l'instinct maternel chez la femme au creux de son ventre ou dans une partie de son cerveau, tous ces discours vont dans un seul et même sens : la femme est biologiquement destinée à enfanter et à s'occuper de ses enfants. Dans cette perspective, l'organisation sociale basée sur la séparation des sphères d'activités entre le domaine public

¹⁹⁵ Thomas, William I. « On a Difference on the Metabolism of the Sexes », *The American Journal of Sociology*, vol. III, n°1, July 1897, p. 60.

¹⁹⁶ *Ibid.*

pour l'homme et la sphère domestique pour la femme est une organisation légitime, et qui plus est naturelle et essentielle à la bonne survie de l'espèce. Elle est le signe que les sociétés qui la pratiquent sont parvenues à un degré de perfection élevé, permettant à chacun d'occuper la place qui sied à son sexe. Et Cynthia Eagle Russett de noter :

It became a commonplace of social theory that the treatment of women in any society was a prime indicator – perhaps the prime indicator – of that society's place in the evolutionary hierarchy. At the apex of the social order stood the societies of contemporary western Europe and America – whose distinguishing sexual characteristic (extensive evidence to the contrary notwithstanding) was the exemption of women from productive labour, that they might better devote themselves to the bearing and rearing of children. At the foot stood the primitive cultures of Africa, Asia, and the Americas, whose women, slaves to their men in all but name, toiled unceasingly at the most arduous physical tasks¹⁹⁷.

La division genrée des tâches va de pair avec la théorie de la complexification et la spécialisation des individus selon leur sexe à mesure qu'ils progressent dans l'échelle de perfection des espèces. Ces positionnements scientifiques mettent à mal les discours de ceux qui, comme John Stuart Mill, militent en faveur d'une plus grande égalité entre les hommes et les femmes, ne laissant d'autres choix à ces dernières que d'embrasser avec ferveur une vie d'épouse et de mère. A ce titre, celles qui dérogent à la règle, refusant ou échouant d'une manière ou d'une autre à accomplir leur destin biologique et social, sont perçues comme étant des êtres contre-nature, voire monstrueux.

Fort heureusement, la nature faisant toujours preuve d'une sincérité transparente, un œil exercé peut rapidement déceler les individus défailants. George Combe préconise d'utiliser la phrénologie afin d'être sûr de choisir une nourrice aimante pour ses enfants : « In selecting a nurse or child's maid, the phrenologist will be directed by the development of [the]

¹⁹⁷ Russett. *Op.cit.* p. 131.

organ [of Philoprogenitiveness]¹⁹⁸. » Le degré de proéminence du cervelet chez la femme semble être un indicateur fiable de sa capacité à s'occuper d'un enfant avec amour¹⁹⁹. Les phrénologistes affirment que de nombreux cas de mères infanticides s'expliquent à l'origine par un sous-développement de cet organe chez celles-ci. Dans *A System of Phrenology*, Combe note ceci :

Among twenty-nine infanticides whom Drs Gall and Spurzheim had occasion to examine, the organ of Love of Children was very feebly developed in twenty-five. Dr Gall has oftener than once made the remark, that it is not this defect in development alone which determines a mother to child-murder; but that individuals defective in this respect, yield sooner than others to those unfavourable circumstances which lead to the crime, because they are not endowed with that profound feeling which, in the heart of a good mother, will rise victorious over every such temptation²⁰⁰.

Que les lecteurs se rassurent : toutes les femmes étant dotées d'un cervelet peu proéminent ne sont pas nécessairement des meurtrières. Néanmoins, cela semble être le signe incontestable qu'elles sont dépourvues de ce sentiment d'attachement maternel ; ce qui les amènerait à délaisser volontiers leurs enfants. Elles seraient également plus enclines à les maltraiter, et donc, dans les cas extrêmes, à les assassiner.

A une époque où, plus que jamais, la femme est pensée comme étant naturellement prédisposée à aimer et à subvenir aux besoins de son enfant du fait des attributs de son sexe, les cas extrêmes fascinent les foules et font l'objet d'une attention toute particulière chez les spécialistes qui s'évertuent à comprendre et à trouver un fondement biologique à ces dysfonctionnements pathologiques. Le sujet trouve également un écho dans la fiction. Chez

¹⁹⁸ Combe. *Op.cit.* p. 128.

¹⁹⁹ Voir Annexe 3.

²⁰⁰ Combe. *Op.cit.* p. 127-128.

George Eliot, les apparences sont cependant parfois trompeuses, et la mère infanticide se présente parfois sous les traits d'une belle jeune femme enfantine et inoffensive.

II. Le corps de la femme à l'épreuve de la signification

1. Hetty Sorrel dans *Adam Bede* : un cas d'école sous la plume de George Eliot

Publié en 1859, *Adam Bede* est le premier roman²⁰¹ de George Eliot. Une partie de l'intrigue s'articule autour d'un triangle amoureux entre une jeune paysanne prénommée Hetty Sorrel, Adam Bede qui est charpentier et à qui Hetty est promise en mariage, et Arthur Donnithorne, jeune aristocrate engagé dans l'armée britannique et amant de Hetty. Un mois avant la date de son union avec Adam, Hetty s'enfuit dans le but de retrouver Arthur à Windsor, où il séjourne avec son régiment. La petite communauté villageoise ne retrouve la trace de la jeune femme que lorsque la nouvelle de son arrestation pour infanticide leur parvient : c'est à ce moment-là que sa grossesse, restée secrète jusqu'ici, est révélée aux yeux de tous. Le lecteur apprendra plus tard, grâce à la confession de l'accusée en prison, qu'elle n'a pas proprement assassiné son enfant, mais qu'elle l'a abandonné en l'enterrant à demi dans un bois, se sentant incapable d'aller jusqu'au bout de son acte.

Le sujet du roman est doublement scandaleux et contemporain. Il relate une fois de plus l'histoire d'une jeune femme déchue, devenue fille-mère. S'ajoute à cela l'atrocité du crime de Hetty qui est accusée du meurtre de son propre enfant. Le sujet est d'autant plus brûlant qu'il est d'actualité dans une société victorienne où les cas d'abandons d'enfants et d'infanticides font régulièrement la une des journaux. Dans un article sur cette question,

²⁰¹ Si *Adam Bede* est considéré comme étant le premier roman de George Eliot, il n'est pas pour autant sa première œuvre de fiction. En 1856 « The Sad fortunes of Amos Barton » parut dans la *Westminster Review*. Cette nouvelle sera ensuite complétée par deux autres : « Mr Gilfil's Love-Story » et « Janet's Repentance ». Elles furent toutes trois publiées pour la première fois en 1857 dans un recueil intitulé *Scenes of Clerical Life*, dans *Blackwood's Edinburgh Magazine*.

Nicolá Goc souligne le rôle déterminant joué par la presse concernant la réception de ce problème par le public :

In 19th-century England, the press played a powerful role in influencing public opinion on the issue of infanticide. Stories of women killing their newborn infants created concerns about the unlawful behavior of mainly unmarried young females and from 1834 highlighted the inequity in the law and the unfair treatment of the mothers of illegitimate children²⁰².

La loi dont il est ici question est bien entendu la New Poor Law, promulguée en 1834, et dont la Bastardy Clause fait désormais reposer toute la charge de l'enfant illégitime sur la mère²⁰³. Cet acte, ayant notamment pour objectif de dissuader les femmes de s'adonner à des relations hors mariage, poussa un peu plus loin encore la stigmatisation des mères célibataires. Ces dernières, bien souvent issues des classes les plus pauvres, étaient de ce fait incapables d'entretenir leur enfant seules, et les cas d'abandons ou d'assassinats d'enfants connurent une hausse significative à cette période : « When the New Poor Law was introduced in 1834 with a Bastardy Clause to control the rate of illegitimate births, infanticide became a political issue as the rate of mothers killing their newborn infants increased dramatically²⁰⁴. » Le battage médiatique autour de la question fut tel que la population se rangea bientôt majoritairement du côté de ces femmes abandonnées, menant à la révision de la loi dix années après sa promulgation. C'est donc dans ce climat de relative compassion populaire envers ces femmes que George Eliot écrivit sur le sujet.

Si son roman mêle maternité illégitime et infanticide, deux grandes questions sociales qui animaient les débats de l'époque, elle y introduit également une réflexion scientifique,

²⁰² Goc, Nicolá. « Infanticide in 19th Century England ». *Oxford Research Encyclopedia of Criminology*. Sept. 2017. p. 2.

<http://criminology.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-219> (dernière consultation le 20 mars 2019).

²⁰³ Ce point fut abordé au chapitre 1 de cette thèse.

²⁰⁴ Goc. *Op.cit.* p. 2.

faisant à maintes reprises allusion aux nouvelles théories de la biologie. George Eliot était en effet très éclairée à ce sujet. Elle n'a pas attendu la publication de *The Origin of Species* de Charles Darwin en 1859 pour réfléchir à ces nouvelles théories et à leur impact sur l'épistémologie scientifique de l'époque. En tant que rédactrice de la *Westminster Review*, elle était au fait des dernières découvertes dans ces domaines et les commentait régulièrement avec un œil critique. Sa correspondance avec le philosophe et sociologue Herbert Spencer, fervent défenseur des théories transformistes lamarckiennes, témoigne également de tout l'intérêt qu'elle pouvait porter à ces questions, notamment à celles concernant l'évolution des espèces et la différence entre les sexes. Elle adoptera cependant un point de vue beaucoup plus nuancé que celui de son ami Spencer quant à ce dernier point. Ce dernier, qui à l'origine se disait en faveur d'une plus grande émancipation pour les femmes, sera bientôt convaincu d'une chose : que la division genrée des sphères d'activités est la meilleure organisation sociale qui soit car elle permet aux êtres d'accomplir le rôle auquel la Nature les a destinés pour le bien de toute la société. Pour les femmes, ce rôle est tout trouvé. Elles doivent enfanter et s'occuper du foyer. Ce sujet est au cœur du premier roman de George Eliot. Il lui offre l'occasion de commenter les théories scientifiques à propos de la biologie qui fleurissent à l'époque et qui, s'appuyant sur la spécificité du sexe féminin, enferment les femmes dans un déterminisme biologique et social, prétendant pouvoir prédire avec certitude les désirs et comportements de celles-ci. Dans cette perspective, le personnage de Hetty est un cas d'école qui met à mal certaines vérités scientifiques et invite à interroger le bien-fondé de ces nouvelles théories.

2. Hetty Sorrel : une mère idéale infanticide

Le chapitre XV d'*Adam Bede* s'ouvre sur une scène d'intimité : le lecteur est admis dans la chambre de Hetty alors que la jeune femme se déshabille et se prépare pour le

coucher. Cependant, plutôt que de se mettre au lit, elle ouvre un tiroir et en sort un vieux foulard en dentelle noire et des boucles d'oreilles de pacotille dont elle se pare. Devant le miroir, elle rêve aux futurs bijoux et robes en soie que le jeune comte Arthur Donnithorne lui offrira une fois qu'elle sera devenue sa femme. L'accoutrement de Hetty prête à sourire : la scène fait penser à une petite fille jouant à se déguiser en belle dame. La beauté physique de cette dernière n'en est toutefois pas moins mise en valeur. Le narrateur précise que c'est justement grâce à son charme enfantin et à ses traits délicats que la jeune femme a pu conquérir le cœur d'Arthur et celui d'Adam : « It would be the easiest folly in the world to fall in love with her: there is such a sweet baby-like roundness about her face and figure [...]. Those kitten-like glances and movements are just what one wants to make one's hearth a paradise. » (*AB*, 166 ; 167). Les deux prétendants sont en effet convaincus d'avoir trouvé en Hetty l'ange domestique qui fera de leur foyer un doux paradis. Avec sa grâce ingénue, la jeune femme a, à première vue, tout de l'idéal féminin victorien. Leur choix est à leurs yeux d'autant plus judicieux que la beauté de la jeune femme semble être la promesse que cette dernière sera une bonne mère pour leurs enfants :

Every man under such circumstances is conscious of being a great physiognomist. Nature, he knows, has a language of her own, which she uses with strict veracity, and he considers himself an adept in the language. Nature has written out his bride's character for him in those exquisite lines of cheek and lip and chin, in those eyelids delicate as petals, in those long lashes curled like the stamen of a flower, in the dark liquid depths of those wonderful eyes. How she will dote on her children! She is almost a child herself, and the little pink round things will hang about her like florets round the central flower. (*AB*, 167)

Ce passage est intéressant à plusieurs égards : il convoque à lui-seul divers ressorts de l'argumentation déterministe qui florissait à l'époque autour de la question de la différence entre les sexes et de la spécificité de chacun, et notamment du sexe féminin. En effet, loin d'être une vue de l'esprit des deux jeunes hommes, l'équation qui est établie entre la beauté

physique de Hetty et sa qualité de mère aimante repose sur ce qui se veut être à l'époque une vérité scientifique. Arthur et Adam sont ici dépeints comme étant les héritiers de la physiognomonie du XVIII^e siècle qui, comme évoqué précédemment, prétendait pouvoir lire le caractère d'une personne dans les contours de son visage. Aussi les traits délicats de Hetty traduisent-ils indéniablement toute la douceur dont elle saura sans nul doute faire preuve envers ses futurs enfants. De plus, le glissement volontairement simpliste et naïf qui établit un lien entre la courbure des cils de la jeune femme et la rondeur des étamines d'une fleur (« those long lashes curled like the stamen of a flower ») rappelle un procédé bien connu des milieux scientifiques : celui de l'analogie entre le monde animal ou végétal et le corps humain afin de décrypter le fonctionnement physiologique de ce dernier. La ressemblance physique, aussi ténue soit-elle, entre l'organe reproducteur de la fleur et certaines parties du corps de Hetty ne peut que confirmer la propension de cette dernière à devenir une bonne mère.

Ces lectures du corps de Hetty font également écho aux théories défendues par Herbert Spencer ou encore par le physiologiste Alexander Walker. Fondant leurs allégations sur des notions de déterminisme biologique premier, tous deux affirment que la fonction principale de la femme est d'enfanter, que les mécanismes régissant son métabolisme s'effectuent essentiellement de manière à lui permettre d'accomplir ce dessein avec succès et que donc sa capacité à procréer se reflète dans son apparence physique. Dans un article publié anonymement dans la revue *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology* en 1851 et qu'Ornella Moscucci attribue à Alexander Walker²⁰⁵, l'auteur souligne ce lien étroit chez la femme entre métabolisme, beauté physique et conception : « during the period of activity of the reproductive organs, peculiar to her physical construction, [...] the frame of

²⁰⁵ Voir note 97, Moscucci, *Op.cit.* p. 35.

woman is most pleasing and most beautiful²⁰⁶. » L'auteur poursuit avec une énumération de diverses parties du bas-ventre de la femme, soulignant la courbure des reins et la rondeur des hanches ; autant d'attributs que l'on retrouve de manière quasi systématique dans les descriptions physiques de Hetty²⁰⁷ et qui suggèrent tout le pouvoir d'attraction de la jeune femme. Selon les physiologistes de l'époque, l'attirance qu'un homme ressent pour une femme repose sur ce lien entre beauté et fertilité. Inconsciemment, l'homme tend à choisir une compagne possédant ces critères de beauté (délicatesse des traits du visage, souplesse de la peau et rondeur des hanches) car ils sont le signe qu'elle pourra lui donner une descendance. A l'inverse, à la ménopause, la femme connaît une transformation physique qui a pour effet de rebuter le sexe opposé :

With the shrinking of the ovaria, [...] there is a corresponding change in the outer form. [...] The form becomes angular, the body lean, the skin wrinkled. The hair changes in colour and loses its luxuriance; the skin is less transparent and soft, [...]. With this change in the person there is an analogous change in the mind, temper and feelings. The woman approximates in fact to a man [...]. This unwomanly condition undoubtedly renders her repulsive to man²⁰⁸.

Cette description d'un corps privé de fertilité fait écho à la silhouette des sœurs Irwine : Kate est présentée comme étant « a thin middle-aged lady » (*AB*, 73) et Anne, de nature souffreteuse, possède des traits tirés et a le teint cireux (« worn and sallow », *AB*, 73). Si les deux femmes n'ont pas encore atteint l'âge de la ménopause, elles possèdent néanmoins toutes les caractéristiques physiques qui lui sont associées. Aussi, leur stérilité supposée, comble de l'ironie pour celles dont la mère est comparée à Cérès²⁰⁹, déesse des moissons et de

²⁰⁶ « Woman in her Psychological Relations », *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 4 (1851), pp. 18-19. Cité dans Moscucci, *Op.cit.* p. 35.

²⁰⁷ Voir notamment la scène du barattage à l'ouverture du chapitre VII d'*Adam Bede*.

²⁰⁸ « Woman in her Psychological Relations », *Op.cit.* p. 35. Cité dans Moscucci, *Op.cit.* p. 35.

²⁰⁹ « She is as erect in her comely embonpoint as a statute of Ceres. » (*AB*, p. 62).

la fertilité dans l'antiquité romaine, peut-elle expliquer la raison pour laquelle aucune d'entre elles n'a jamais su faire l'objet d'aucune demande en mariage (AB, 74).

Charles Darwin affirme lui aussi que la beauté physique est un critère déterminant de la sélection sexuelle. Dans *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, il met en avant le fait que, chez les êtres humains, contrairement aux autres espèces animales, c'est l'homme qui élit sa partenaire :

Man is more powerful in body and mind than woman, and in the savage state he keeps her in a far more abject state of bondage than does the male of any other animal: therefore it is not surprising that he should have gained the power of selection²¹⁰.

Cette idée selon laquelle il revient à l'homme de choisir son épouse trouve un écho dans l'épigraphe du chapitre X de *Daniel Deronda* : « What woman should be? Sir, consult the taste of marriageable men. [...] Our daughters must be wives, and to be wives must be what men will choose: men's taste is woman's test » (DD, 82). Si l'étude de Charles Darwin s'intéresse principalement aux peuples primitifs, il précise que la beauté physique, dont les caractéristiques peuvent certes varier en fonction des civilisations, demeure dans les sociétés les plus évoluées l'un des principaux critères de sélection d'une compagne chez l'homme : « In civilised life man is largely, but by no means exclusively, influenced in the choice of his wife by external appearance²¹¹ ». Si la beauté n'est plus l'unique critère de sélection des nations civilisées, elle exerce toutefois une influence importante sur l'homme au moment où il exerce son choix. Cette influence est le signe d'un réflexe instinctif hérité des temps lointains car, comme évoqué précédemment et selon Herbert Spencer et Alexander Walker, la beauté physique d'une femme témoigne de sa capacité à engendrer. Cette compétition basée sur la

²¹⁰ Darwin, Charles. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. London: John Murray, 1874. p. 589.

²¹¹ *Ibid.* p. 573.

beauté afin de remporter les faveurs du sexe opposé explique, toujours selon Charles Darwin, la raison pour laquelle les femmes sont communément plus belles que les hommes :

As women have long been selected for beauty, it is not surprising that some of their successive variations should have been transmitted exclusively to the same sex; consequently that they should have transmitted beauty in a somewhat higher degree to their female than to their male offspring, and thus have become more beautiful, according to general opinion, than men²¹².

Si les attributs de la beauté ont été transmis particulièrement au sexe féminin au fil des générations, c'est qu'ils jouent un rôle déterminant dans la continuation de l'espèce. Dans *Daniel Deronda*, la beauté de Gwendolen, qu'elle a héritée de sa mère²¹³, devrait lui permettre de se distinguer des autres jeunes femmes en âge de se marier et ainsi, de sauver la famille de la ruine en épousant un riche parti. Lors de sa visite à Quetcham Hall, son allure gracieuse et rayonnante suffit en effet à jeter dans l'ombre les plus riches héritières du pays et à faire tomber tous les jeunes hommes sous son charme (*DD*, 35).

En accord avec la logique des théories empruntées à la physiologie et à l'anthropologie physique du XIX^e siècle, la grâce et la perfection des traits de Gwendolen et de Hetty indiquent à leurs prétendants qu'elles pourront leur offrir une belle descendance et qu'elles sauront s'occuper avec amour de leurs futurs enfants. La réalité est cependant toute autre : Gwendolen répugne à l'idée de devoir un jour se marier et devenir mère (*DD*, 31). Si les aléas de la vie la forceront finalement à se résigner et à devoir accorder sa main à Henleigh Grandcourt, elle ne lui donnera néanmoins aucun héritier. Quant à Hetty, elle semble dès le départ être totalement dépourvue de sentiments maternels. Totty, la petite dernière de la

²¹² Darwin, *The Descent of Man. Op.cit.* p.589.

²¹³ « 'See what a hand and arm! – much more beautiful than mine. Any one can see you were altogether more beautiful.' 'No, no, dear. I was always heavier. Never half so charming as you are.' » (*DD*, 22).

famille Poyser dont Hetty a souvent la charge, préfère sans conteste les bras de sa mère ou ceux de Dinah à la compagnie de Hetty (*AB*, 161). La relation que Hetty entretient avec Totty ressemble plus à des enfantillages qu'à un rapport d'enfant à adulte²¹⁴. Et pour cause, de l'aveu même de ses prétendants, Hetty n'est encore qu'une enfant (« she's almost a child herself », *AB*, 167). Aussi, voir en sa candeur la preuve qu'elle sera une épouse idéale, c'est faire preuve de peu de clairvoyance. Le narrateur prend effectivement soin de mettre son lecteur en garde quant à toute interprétation hâtive à ce sujet : « Nature has her language, and she is not untruthful; but we don't know all the intricacies of her syntax just yet, and in a hasty reading we may happen to extract the very opposite of her real meaning. » (*AB*, 168). Adam et Arthur se seraient-ils trompés au sujet de Hetty ? La beauté de la jeune femme ne serait donc pas le signe d'une prédisposition toute naturelle chez elle à devenir une mère aimante ?

3. De la complexité du langage de la Nature

Pour répondre aux questions posées ci-dessus, il faut s'intéresser de plus près à la nature de cette beauté. Le narrateur prend effectivement soin d'en définir les variantes au chapitre VII :

There are various orders of beauty, causing men to make fools of themselves in various styles, from the desperate to the sheepish; but there is one order of beauty which seems made to turn the heads not only of men, but of all intelligent mammals, even of women. It is a beauty like that of kittens, of very small downy

²¹⁴ Au chapitre XXII, à l'occasion du banquet organisé par Arthur Donnithorne auquel il a convié tous ses métayers, le passage au cours duquel Tottie ne cesse de mettre ses pieds sur la robe de Hetty illustre la relation puérile entre les deux cousines. N'y tenant plus, Hetty finit par interpeller sa tante pour lui demander d'intervenir : « Hetty got quite out of patience, and at last, with a frown and pout, and gathering tears, she said, 'Oh dear, Aunt, I wish you'd speak to Totty; she keeps putting her legs up so, and messing my frock.' » (*AB*, 286).

ducks making gentle rippling noises with their soft bills [...]. Hetty Sorrel's was that sort of beauty. (AB, 92)

La beauté qui anime Hetty est de nature à provoquer l'attendrissement de tous du fait du charme enfantin qui s'en dégage. Cette beauté est caractéristique de l'idéal féminin victorien, et le personnage de Hetty permet à George Eliot de mieux dénoncer l'absurdité de cet idéal qui, considérant la femme à la fois comme une mère et comme une enfant, loue et cultive son immaturité. Or, l'innocence juvénile ne va pas de pair avec les responsabilités qu'entraîne la maternité. Elle requiert au contraire une capacité de dévouement ainsi qu'une disposition à éprouver de l'empathie²¹⁵ envers autrui ; autant de qualités dont Hetty est dépourvue car elle n'est elle-même encore qu'une enfant.

George Eliot prend également soin de préciser que les méandres de la syntaxe du corps nécessitent une lecture complexe et avisée si l'on souhaite décrypter son message avec exactitude. Aussi ne faut-il pas rendre son verdict avec trop de précipitation car les apparences peuvent parfois se révéler être fort trompeuses. Au chapitre V, celle que le narrateur dépeint avec malice sous les traits d'une diseuse de bonne aventure²¹⁶ est pourtant persuadée de ne jamais se méprendre à ce sujet : « Nature never makes a ferret in the shape of a mastiff. You'll never persuade me that I can't tell what men are by their outsides » (AB, 72). Mrs Irwine se targue ici de pouvoir décrypter le caractère de chacun, et plus particulièrement celui de son filleul Arthur, en déduisant sa personnalité de sa seule apparence. Arborant dès son plus jeune âge les caractéristiques physiques de la lignée de sa mère, ce dernier, selon Mrs Irwine, ne peut qu'en avoir hérité la vigueur et les valeurs :

²¹⁵ Ce que George Eliot appelle « sympathy » dans ses œuvres. Nous y reviendrons plus longuement dans le dernier chapitre de cette thèse.

²¹⁶ « Her dark face, with its delicate aquiline nose, firm proud mouth, and small, intense, black eye, is so keen and sarcastic in its expression that you instinctively substitute a pack of cards for the chess-men and imagine her telling your fortune. » (AB, 62).

‘Thank God you take after your mother’s family, Arthur. If you had been a puny, wiry, yellow baby, I wouldn’t have stood godmother to you. I should have been sure you would turn out a Donnithorne. But you were such a broad-faced, broad-chested, loud-screaming rascal, I knew you were every inch of you a Tardgett.’ (AB, 72).

Le recteur s’empresse cependant de mettre sa mère en garde contre toute conclusion hâtive :

‘But you might have been a little too hasty there, mother,’ said Mr Irwine, smiling.
‘Don’t you remember how it was with Juno’s last pups? One of them was the very image of its mother, but it had two or three of its father’s tricks notwithstanding. Nature is clever enough to cheat even you, mother.’ (AB, 72)

En évoquant ce décalage entre l’allure pataude des chiots du Juno (le setter de la maison) et les tours qu’ils étaient capables de jouer, le recteur soulève ici une question plus vaste : celle de la transmission héréditaire. Chaque parent transmet en effet à son enfant certains traits de caractère et certaines particularités physiques, ce qui aboutit à un mélange des caractéristiques des deux parents chez l’enfant. Dans cette perspective, la simple apparence ne suffit plus à déduire le caractère d’une personne. Cette remarque du recteur semble annoncer de manière proleptique que le jeune homme fera preuve par la suite, à travers sa relation avec Hetty, de moins de droiture morale que sa marraine avait pu l’imaginer.

Cette anecdote du recteur trouve une autre résonance un peu plus loin dans le roman. A l’instar des chiots de Juno, le narrateur précise que le visage de Hetty est loin d’être un miroir fidèle et que les reflets qu’il renvoie ne sont que les signes extérieurs d’une appartenance à une lignée dont certains traits, qui jadis témoignaient du caractère d’une personne, semblent avoir perdu leur signification première :

Hetty's face had a language that transcended her feelings. There are faces which nature charges with a meaning and pathos not belonging to the single human soul that flutters beneath them, but speaking the joys and sorrows of foregone generations—eyes that tell of deep love which doubtless has been and is somewhere, but not paired with these eyes—perhaps paired with pale eyes that can

say nothing; just as a national language may be instinct with poetry unfelt by the lips that use it. (AB, 310)

Certaines expressions du visage de Hetty, certains sentiments que ses traits renvoient ne révèlent pas tant sa personnalité que celle d'un lointain parent. Ils sont le fruit d'une acquisition par héritage génétique ou par mimétisme chez la jeune femme ; et les attitudes que la jeune femme adopte opèrent pour la plupart désormais de manière inconsciente chez elle car ils sont devenus instinctifs au fil des ans. Ce passage semble oblitérer l'idée défendue par certains scientifiques selon laquelle l'amour maternel n'est pas acquis par expérience : il est naturellement toujours déjà présent chez la femme car il est le produit des spécificités de son sexe. A ce titre, les traits dont la jeune femme a pu hériter de ses parents ne devraient pas avoir altéré ce sentiment chez elle.

Ce raisonnement fait écho à l'étude d'Alexander Walker quant aux trois types d'instinct qu'il répertorie dans *Woman Physiologically Considered* :

Instinct appears to me to be of various kinds. One species is one which is described as a propensity previous to experience, and I would add, independent of all instruction either of the individual or of the race, – a propensity as apparent in the young at a very early age, as in older animals, and extending only to what is necessary for the preservation of the animal itself and for the reproduction of its kind. [...] The second species of instinct is that which is subsequent to individual experience and dependent on individual instruction; which then becomes habit, and which, by suitably altering the organisation, gradually acquires the generic character of excluding all process of reasoning. [...] The third species of instinct arises out of the last, and no longer affects individuals but progeny or the race, because organisation and function have, by instruction and constraint, been first modified and afterwards propagated²¹⁷.

Alexander Walker précise plus loin que l'ensemble des sentiments et transformations physiologiques associés à la maternité appartiennent au premier type d'instinct dans la mesure

²¹⁷ Walker, *Op. cit.* p. 14-15, 19, 21.

où ils ne font l'objet d'aucun apprentissage et ne nécessitent aucune capacité de raisonnement²¹⁸. Et de conclure en précisant, si tant est que ce soit nécessaire : « It is so evident as scarcely to require mention, that love, impregnation, gestation, parturition, lactation and nursing, have little or nothing to do with reason, and are almost entirely instinctive²¹⁹. » Ce premier type se distingue des instincts de deuxième et troisième types qui sont respectivement acquis et hérités. Or, chez Hetty, l'amour maternel n'est aucun de ces trois types. Il est tout simplement inexistant, et les prédispositions à l'amour maternel que la douceur de son visage et la pureté de ses yeux semblent exprimer ne sont qu'un leurre.

Si le visage de Hetty présente des traits doux et harmonieux, la jeune femme ne possède pas pour autant les sentiments que celui-ci évoque. Aussi les protagonistes du roman doivent-ils prendre garde à la manière dont ils décryptent ce corps qui semble avoir hérité certains traits de ses ancêtres mais en avoir altéré le contenu.

4. La maternité ou l'effrayante expérience de l'inconnu

En dépit des apparences, la beauté physique de Hetty n'est pas le signe d'une disposition naturelle chez elle à l'affection maternelle. L'expérience biologique de la maternité ne permettra pas non plus de combler cette carence chez la jeune femme. Contrairement à Ruth qui se réjouit instantanément à l'idée de devenir mère malgré la situation désespérée dans laquelle elle se trouve²²⁰, Hetty ne ressent que de la peur. Ce qui sonne comme une possibilité de rachat aux yeux de Ruth est vécu tel un fardeau, une véritable

²¹⁸ « A vast number of the mental acts of the female sex generally, and of woman in particular, in whom the vital system is so greatly developed, are instinctive, not rational. These instinctive actions, then, primarily regard her vital and reproductive system. » Walker, *Op. cit.* p. 22-23.

²¹⁹ *Ibid.* p. 23.

²²⁰ « 'Oh, my God, I thank Thee! Oh, I will be so good!' » (R, 99).

condamnation au déshonneur et à l'exclusion sociale par Hetty. Cela la poussera à enfouir son enfant dans un trou au bord d'un sentier forestier, au mépris de la vie.

L'ouverture du chapitre XXXVI résume le sentiment d'appréhension éprouvé par la jeune femme à l'approche de son départ pour Stoniton où elle espère retrouver Arthur afin de lui faire part de son malheur : « A long, lonely journey, with sadness in the heart; away from the familiar to the strange; that is a hard and dreary thing even to the rich, the strong, the instructed: a hard thing, even when we are called by duty, not urged by dread. » (AB, 401). Ce passage mérite que l'on s'y intéresse de plus près car il possède deux niveaux de signification. S'il évoque la crainte ressentie par la jeune Hetty à l'idée de devoir quitter son village natal et de voyager seule vers une destination lointaine, il est possible également d'y lire une définition peu commune et peu conventionnelle pour l'époque de l'expérience de la maternité et des sentiments éprouvés par les futures mères. Dans cette perspective, la maternité serait ici présentée comme un voyage étrange et effrayant vers l'inconnu ; c'est un voyage au cours duquel ce corps autrefois si familier se transforme pour accueillir en son sein un être étranger. Ici, contrairement aux discours habituels, la maternité est avant tout pensée non pas tant comme une félicité que comme une sorte d'aliénation. George Eliot précise que ce sentiment n'emplit pas uniquement le cœur des femmes se trouvant dans une situation désespérée, comme c'est le cas de Hetty. Il est au contraire ressenti par bien des mères et ce, en dépit des circonstances et de l'appartenance sociale : il peut aussi bien toucher les faibles que les plus vigoureuses, les pauvres comme les plus riches, ou encore les mieux instruites. Cette définition de la maternité est subversive dans le sens où, contrairement à ce que les discours médicaux clament haut et fort, l'expérience de la maternité ne s'accompagne pas nécessairement d'un sentiment de bonheur chez la femme, et ce quelle que soit sa situation sociale. La femme ne serait-elle donc pas tout entière soumise aux sentiments dictés par les mécanismes physiologiques de son corps ?

Le voyage que Hetty entreprend après qu'elle a compris qu'elle attendait un enfant est également un ressort diégétique qui permet à George Eliot d'éloigner progressivement la jeune femme de la petite communauté villageoise dans laquelle elle réside afin de la placer au cœur de la nature, lieu idéal pour observer et commenter plus aisément ses réactions instinctives. En effet, le voyage de Hetty pour tenter de retrouver Arthur se soldera bientôt par un échec. Se trouvant sans le sou, elle n'aura d'autre choix que de sortir des sentiers battus après la naissance de son enfant et de trouver refuge dans un bois en marge de la société. Le fait de placer la jeune femme au cœur de la nature, loin de toute civilisation, à partir du moment où elle devient mère offre à George Eliot l'opportunité de mettre l'accent sur les mécanismes instinctifs et physiologiques de celle-ci. En effet, lors de son périple, avant et après la naissance de son enfant, quand elle évolue en marge des zones habitées, Hetty agit uniquement en réponse à des réflexes de survie : se nourrir, dormir, se cacher, ou encore fuir. L'amour maternel pour son nouveau-né, pourtant tenu comme étant inscrit au plus profond de la chair à l'époque, n'en fait pas partie. Lors de la confession de son crime en prison, elle dira : « I don't know how I felt about the baby. I seemed to hate it – it was like a heavy weight hanging round my neck; and yet its crying went through me [...] » (AB, 492). A travers l'expérience de Hetty, George Eliot semble poser la question de la validité de l'indéfectibilité du lien entre corps matriciel et sentiments maternels. L'exemple de Hetty lui permet en effet de redéfinir les marges du corps et des sentiments maternels en démontrant que la gestation et la parturition ne s'accompagnent pas nécessairement d'un ensemble d'attitudes dites maternelles qui seraient naturellement initialement présentes chez toutes les femmes. La romancière, ancrant toutefois son propos dans l'épistémologie du corps de l'époque, ne prive pas complètement Hetty d'un soupçon d'instinct maternel. En effet, lors de la confession de son acte en prison, elle affirme que quelque chose en elle l'a fait revenir sur ses pas après avoir abandonné son nouveau-né : « when I got out into the fields, it was as if I was held fast

– I couldn't go away, for all I wanted so to go. » (*AB*, 493). Puis elle ajoute : « I couldn't help it, Dinah ; it was the baby's crying made me go: and yet I was frightened to death. » (*AB*, 493). Malgré sa volonté farouche de s'enfuir loin de son enfant, Hetty ne peut s'y résoudre car un lien étrange qu'elle ne peut expliquer la retient près de lui.

Si un soupçon d'instinct maternel lie Hetty à son bébé malgré elle, celui-ci ne s'accompagne nullement d'un sentiment d'amour. Elle dira : « 'I don't know how I felt about the baby. I seemed to hate it' » (*AB*, 492). Il n'implique pas non plus une relation d'appartenance entre la mère et son enfant : le nourrisson est toujours introduit par l'article défini « the », et non pas par l'adjectif possessif « my ». La présence d'un substrat minimal d'instinct maternel chez Hetty a néanmoins pour conséquence d'humaniser la jeune femme. Par ailleurs, cela permet à George Eliot de repenser la norme en libérant la femme du carcan du déterminisme biologique auquel ses fonctions gestatives la condamnent dans la société victorienne. Elle démontre ainsi, en redéfinissant les contours du corps maternel, que le lien entre les mécanismes physiologiques du corps de la femme et les comportements maternels qui lui sont traditionnellement associés est très ténu et que toutes les femmes n'aspirent pas nécessairement à devenir mère. Ce faisant, George Eliot affranchit les femmes d'un déterminisme biologique premier et universel et met l'accent sur la notion de désir personnel.

Hetty n'est en effet pas la seule à refuser la maternité. Sa cousine Dinah Morris, pourtant dotée d'un sens du dévouement sans failles qui ferait rougir d'envie les meilleures mères du pays, rejette la demande en mariage de Seth Bede car elle préfère donner sa vie à Dieu plutôt que de devenir épouse et mère (*AB*, 40). Par ailleurs, il est intéressant de noter que, paradoxalement, les meilleures mères chez George Eliot ne sont pas nécessairement des femmes. Certains hommes choisissent en effet d'endosser un rôle de mère, et ils accomplissent ce devoir avec beaucoup d'amour, de ferveur, et parfois même d'instinct. Tous ces cas de figure offrent l'opportunité à George Eliot d'interroger non pas tant l'objectivité du

langage de la Nature (car elle avait véritablement foi en certaines nouvelles avancées scientifiques de l'époque) que la capacité de certains scientifiques à la déchiffrer avec justesse. Par ailleurs, tous ces personnages soulèvent une question jugée inquiétante à une époque où la doxa scientifique tend à démontrer l'incommensurabilité de la différence entre les sexes à travers les spécificités de chacun : celle de l'instabilité des caractéristiques genrées, menant à une possible porosité entre les sexes.

III. Vers une conception asexuée de l'instinct maternel

1. Un métabolisme au service de la procréation

Au chapitre XXI d'*Adam Bede*, le lecteur fait la rencontre d'une figure étonnante : l'instituteur du village nommé Bartle Massey. Cet homme célibataire et ouvertement misogyne fuit la compagnie des femmes car il ne peut supporter leurs jacasseries et leur bêtise. Présenté comme étant l'homme savant du village, George Eliot lui prête volontiers quelques paroles dont la teneur fait directement écho aux propos scientifiques de Herbert Spencer ou d'Alexander Walker. Les discours de ces derniers concernant le fonctionnement du métabolisme général du corps féminin ne se trouvent guère parodiés dans la bouche de l'instituteur, qui parle aussi bien des femmes que de sa chienne Vixen sans opérer aucune distinction. A propos de cette dernière qui a mis bas une portée de chiots la veille, l'homme s'exclame :

'I must give Vixen her supper too, confound her! Though she'll do nothing with it but nourish those unnecessary babbies. That's the way with these women, they've got no head-pieces to nourish, so their food all runs either to fat or to brats.' (*AB*, 259)

Le reproche que Bartle adresse à Vixen concernant l'usage qu'elle fera de sa portion de nourriture s'appuie sur un principe scientifique beaucoup plus élaboré qu'il n'y paraît à

première vue. Il renvoie en effet à une théorie de la physique : la première loi de la thermodynamique. Cette loi repose sur le principe suivant : dans un circuit fermé, l'énergie qui fait fonctionner une machine ne se perd jamais. C'est une force constante qui ne peut être ni détruite ni augmentée, mais qui peut se transformer en un type d'énergie différent. La transformation de l'énergie mécanique en chaleur en est un exemple. Inspirés par cette loi de la conservation de l'énergie, les physiologistes du XIX^e siècle ont rapidement imaginé le corps humain comme une machine dont l'énergie apportée par les nutriments serait utilisée pour faire fonctionner les différents composants du corps, permettant ainsi d'assurer les fonctions vitales de l'organisme et d'accomplir divers efforts comme des travaux physiques ou encore intellectuels²²¹.

Une grande partie de la vie d'une femme étant rythmée par ses cycles menstruels, l'énergie qu'elle dépensera pour leur bon fonctionnement de la puberté jusqu'à la ménopause ne pourra être redirigée ailleurs, d'où la nécessité absolue pour celle-ci de ne pas trop cultiver son intellect si elle souhaite avoir suffisamment d'énergie à consacrer à ses organes reproductifs. Ce principe fait écho à la remarque du Dr Gibson qui plaide en faveur d'une éducation plus pratique qu'intellectuelle pour sa fille Molly dans *Wives and Daughters*. A Miss Eyre, la gouvernante, il commande :

'Don't teach Molly too much: she must sew, and read, and write, and do her sums; but I want to keep her a child, [...]. After all, I am not sure that reading or writing is necessary. Many a good woman gets married with only a cross instead of her name; it's rather a diluting of mother-wit, to my fancy.' (WD, 32)

Le danger qui menace les femmes s'adonnant à la culture de l'esprit serait en effet de rediriger l'énergie normalement réservée au bon fonctionnement de leur fertilité vers le développement de leur intelligence, ce qui ne manquerait pas d'engendrer des problèmes de

²²¹ Voir notamment à ce sujet le chapitre 4 de *Sexual Science* de Russett. *Op.cit.*

stérilité. Cela aurait également un impact sur l'ensemble de leur corps qui, privé d'un système reproductif en bonne santé, se mettrait à se flétrir. Les atouts physiques qui font la beauté d'une femme disparaîtraient bientôt au profit d'une laideur androgyne. Et Alexander Walker d'affirmer à ce sujet : «When a woman, indeed, is notorious for her mind, she is in general frightfully ugly; and it is certain that great fecundity of the brain in women usually accompanies sterility or disorder of the matrix²²². »

Le risque pour une femme de voir ses organes reproducteurs s'assécher au profit de son intellect n'est pas un aspect que Bartle Massey semble prendre en considération. A l'entendre, cette menace est en effet inexistante car, selon lui, les femmes sont dépourvues de cellules grises (« they've got no head-pieces to nourish », *AB*, 259). L'énergie fournie par les nutriments qu'elles ingèrent ne peut donc être utilisée qu'à deux fins : soit elle se transforme en graisse (« fat »), soit elle permet la procréation et le nourrissage de leur progéniture (« brats »). Plus tard, toujours à propos de Vixen, il renchérit : « 'But where's the use of talking to a woman with babbies ? [...] she's got no conscience – no conscience; it's all run to milk » (*AB*, 267). Ces citations évoquent de manière caricaturale une réflexion de Herbert Spencer quant à la nature de la participation distincte de l'homme et de la femme dans la création du fœtus. Dans un article publié en 1852 dans la *Westminster Review*, journal dont George Eliot était alors rédactrice adjointe, et intitulé « A Theory of Population, deduced from the General Law of Animal Fertility », Spencer identifie deux types de cellules nécessaires à la formation du fœtus : un premier type apporté par l'homme qu'il nomme « sperm-cell » et un second type provenant de la femme, appelé « germ-cell ». Voici ce qu'il dit à ce propos :

That the sperm-cell and germ-cell are thus contrasted in nature and function may further be suspected on considering the distinctive characteristics of the sexes. Of

²²² Walker. *Op.cit.* p. 43.

the two elements they respectively contribute to the formation of a fertile germ, it may be reasonably supposed that each furnishes that which it possesses in greatest abundance and can best spare. Well, in the greater size of the nervous centres in the male, as well as in the fact that during famines men succumb sooner than women, we see that in the male the co-ordinating system is relatively predominant. From the same evidence as well as from the greater abundance of the cellular and adipose tissues in women, we may infer that the nutritive system predominates in the female. Here, then, is additional support for the hypothesis that the sperm-cell, which is supplied by the male, contains co-ordinating matter, and the germ-cell, which is supplied by the female, contains matter to be co-ordinated²²³.

Considérée comme possédant naturellement plus de tissus adipeux que les hommes, Herbert Spencer en déduit que la femme fournit la matière nécessaire à nourrir le fœtus, telle que la graisse ou le sang (« the ovum [is] essentially a haemal element²²⁴ » ajoute-t-il plus loin), tandis que l'homme lui procure les cellules nerveuses qui permettront de structurer cette matière (« the spermatozoon is essentially a neural element²²⁵ »). Cela prouve selon lui que, de la création du fœtus jusqu'au sevrage de son enfant en passant par la formation intra-utérine de ce dernier, le métabolisme de la mère répond principalement à des fonctions de nourrissage de sa progéniture. C'est à cette fin que son énergie métabolique doit être employée :

For if, as we see, it is the office of the mother to afford milk to the infant, and during a previous period to afford blood to the foetus, it becomes probable that during a yet earlier stage it is still the function to supply nutriment, though in another form. Indeed, when, ascending gradually the scale of animal life, we perceive that this supplying of milk, and before that of blood, is simply a

²²³ Spencer, Herbert. « A Theory of Population, deduced from the General Law of Animal Fertility », *The Westminster Review* (57), 1852. p. 489-490.

Full text: http://www.victorianweb.org/science/science_texts/spencer2.html (dernière consultation le 5 avril 2019).

²²⁴ *Ibid.* p. 490.

²²⁵ *Ibid.*

continuation of the previous process, we may be sure that, with Nature's usual consistency, this process is essentially one from the beginning²²⁶.

La propension de Herbert Spencer et du personnage de Bartle Massey à recourir à la comparaison avec le monde animal pour asseoir leur propos constitue un second point de convergence. L'objet principal de l'article de Spencer est en effet d'énoncer sa théorie de la proportionnalité inversée entre le développement d'un être vivant et le degré de fertilité de l'espèce à laquelle celui-ci appartient. Il en fait le principe premier qui régit la survivance d'une espèce : « We found it to be the necessary law of maintenance of races, that the ability to maintain individual life and the ability to multiply vary inversely²²⁷. » Guidé par la volonté de décrypter les lois biologiques universelles qui gouvernent l'ensemble des êtres vivants, Herbert Spencer s'appuie ici sur ses observations du monde animal pour commenter la fertilité humaine et prédire son évolution. Il affirme que la reproduction se fait toujours au détriment du développement du géniteur dans la mesure où celui-ci utilise une partie de son énergie à cette fin. Aussi les espèces les moins développées atteignent-elles plus rapidement l'âge de la reproduction et possèdent-elles un taux de fécondité plus important que les autres. A l'inverse, plus une espèce est développée, plus elle voit sa fertilité décroître :

Where reproduction becomes occasional instead of continuous, as it does amongst higher creatures, the fertility equally bears an inverse ratio to the development. [...] Amongst the *Vertebrata* the lowest are still the most prolific. [...] And amongst the Mammalia, beginning with small Rodents, which quickly reach maturity, produce large litters, and several litters in the year; advancing step by step to the higher mammals, some of which are long in attaining the reproductive age, others of which produce but one litter in a year, others but one young one at a time, others who unite these peculiarities; and ending with elephant and man, the least prolific of all, we find that throughout this class, as throughout

²²⁶ Spencer, « A Theory of Population », *Op.cit.* p. 490.

²²⁷ *Ibid.* p. 494-495.

the rest, ability to multiply decreases as ability to maintain individual life increases²²⁸.

Dans son échelle de l'évolution, Herbert Spencer place l'homme aux côtés de l'éléphant en raison de leur taux de fécondité relativement faible par rapport à d'autres espèces comme les rongeurs, les chevaux ou encore les bœufs. Cette différence provient non pas tant du fait que les éléphants sont des animaux possédant un corps plus imposant et qui nécessiterait donc plus d'énergie à son développement, que du fait que cette espèce de pachydermes est dotée, tout comme l'homme, d'un système nerveux cérébro-spinal élaboré :

It is not so much to the bulk of the body as a whole, as to the bulk of the nervous system, that fertility stands related amongst the higher animals. [...] Whilst again, the difference in size between the elephant and man is far greater, their respective powers of multiplication are less unlike. Looking in these cases at the nervous system, however, we find no such discrepancy. [...]. Though an ox will outweigh half-a-dozen men, yet its brain and spinal cord are far less than those of one man; and though in bodily development the elephant so immensely exceeds the human being, yet the elephant's cerebro-spinal system is only thrice the size attained by that of civilized men²²⁹.

Cette analogie surprenante entre l'homme et l'éléphant dans l'échelle de la perfection, qui se mesure à l'aune de leur degré de fertilité ainsi que du développement de leur système nerveux cérébro-spinal, permet à Herbert Spencer d'attribuer une origine biologique et naturelle à sa théorie de l'évolution des populations humaines. En effet, l'hypothèse défendue par Spencer s'inscrit en réponse à l'essai de Thomas Malthus sur le sujet et qui, comme évoqué précédemment dans cette thèse, énonce la nécessité de mettre en œuvre des principes de régulations préventives, en complément des processus de régulations naturelles de la population, afin de contrôler sa croissance et de permettre à tous de se nourrir

²²⁸ Spencer, « A Theory of Population », *Op.cit.* p. 477-478.

²²⁹ *Ibid.* p. 493-494.

convenablement²³⁰. Pour Herbert Spencer, ce principe de régulation est un mécanisme naturel dans la mesure où la faible disponibilité des denrées alimentaires par rapport au nombre d'individus pousse ces derniers à s'adapter, à s'organiser en société et à trouver des solutions pour pouvoir pallier ce manque et se nourrir. Tout cela entraîne un développement croissant de leur intellect, et donc, par effet de proportionnalité inversée, un déclin de leur fertilité. A terme, cela devrait permettre à l'espèce humaine d'atteindre un équilibre entre l'offre et la demande. A ce moment précis, selon Spencer, l'homme aura atteint le paroxysme de son développement et, libéré des pressions exercées par la nature pour sa survivance, pourra vivre heureux parmi les siens :

It is manifest that, in the end, pressure of population and its accompanying evils will entirely disappear; and will leave a state of things which will require from each individual no more than a normal and pleasurable activity. That this last inference is a legitimate corollary will become obvious on a little consideration. For, a cessation in the decrease of fertility implies a cessation in the development of the nervous system; and this implies that the nervous system has become fully equal to all that is demanded of it—has not to do more than is natural to it. But exercise of faculties which does not exceed what is natural constitutes gratification. Consequently, in the end, the obtainment of subsistence will require just that kind and that amount of action needful to perfect health and happiness²³¹.

Cette hypothèse annonce la disparition programmée des populations dites sauvages et moins développées²³². Elle enjoint également indirectement à chacun d'agir selon les dispositions naturelles de son sexe pour le bien de tous (« But exercise of faculties which does not exceed what is natural constitutes gratification »). Chez Spencer, une baisse du taux de natalité n'implique donc pas pour autant une remise en question de la différence entre les sexes, des

²³⁰ Voir Malthus. *Op.cit.*

²³¹ Spencer, « A Theory of Population », *Op.cit.* p. 500-501.

²³² Herbert Spencer établit notamment un tableau comparatif d'une étude craniologique entre divers peuples dans lequel l'homme anglais figure bien évidemment en première place.

spécificités et des attributions de chacun. Aussi les femmes doivent-elles faire en sorte de continuer d'accomplir le rôle que la nature leur a alloué : la procréation.

2. L'analogie avec le monde animal : la rhétorique excessive de Bartle Massey dans *Adam Bede*

Tout comme Herbert Spencer, Bartle Massey use fréquemment de comparaisons avec le monde animal, à la différence près que ces analogies ne concernent pas l'être humain en général mais uniquement les femmes. Il y a recours de manière quasi systématique et inconsciente pour parler de celles-ci, si bien que toute distinction entre la femme et les divers animaux et insectes auxquels Massey fait allusion s'efface ; tous ne semblent former au final qu'une seule et même espèce d'êtres inférieurs féconds et nuisibles qui rappellent la classification des espèces proposée par Spencer en fonction de leur degré de fertilité. En effet, si Massey anthropomorphise sa chienne en utilisant le terme « woman » à chaque fois qu'il y fait référence (« He always called Vixen a woman, and seemed to have lost all consciousness that he was using a figure of speech. », *AB*, 258), son discours à l'inverse animalise les femmes. Il justifie par exemple le fait de ne jamais se rendre chez les Poyser ainsi :

There's too many women in the house for me: I hate the sound of women's voices; they're always either a-buzz or a-squeak – always either a-buzz or a-squeak. [...] as for the young lasses, I'd as soon look at water-grubs – I know what they'll turn to – stinging gnats, stinging gnats. (*AB*, 260)

Les adjectifs que Massey choisit pour décrire ces voix de femmes renvoient à des qualificatifs désignant le vrombissement d'insectes volants ou encore des couinements de rongeurs, autant d'espèces considérées comme sous-développées par Herbert Spencer car connues pour leur fertilité généreuse. Pire encore, les jeunes filles de la maison Poyser sont à ses yeux des larves prêtes à se transformer en moucheron assoiffés de sang – probablement pour pouvoir nourrir

leurs progénitures à venir. Quelle que soit la comparaison animalière choisie par Massey pour parler de ces femmes, ces dernières sont toujours vues comme des parasites qui, pour parler de manière prosaïque et à l'instar du couple que forment Massey et Vixen, ne savent que littéralement s'engraisser sur le dos de leur mari ou, comme c'est le cas ici (Vixen étant ouvertement considérée par l'instituteur comme une « fallen woman »), enfanter dans leur dos.

Ce parallèle caricatural et ridicule entre la chienne de Bartle Massey et la question de la maternité illégitime permet, selon Brenda Ayres-Ricker, d'aborder ce sujet délicat sans enfreindre les règles de la bienséance victorienne. Dans son article « Dogs in George Eliot's *Adam Bede* », elle s'intéresse aux personnages canins qui peuplent le premier roman de notre auteure et souligne leurs fonctions tantôt diégétique, tantôt synecdochique dans l'œuvre. A la fois miroir et complément de leur maître, les chiens semblent pouvoir exprimer sans retenue un sentiment ou une émotion contenus par l'être humain qui se trouve auprès d'eux. Cet anthropomorphisme permet au narrateur de commenter de manière indirecte une action ou une sensation jugée peu convenable à l'écriture par le décorum victorien. Brenda Ayres-Ricker donne l'exemple du cas de Vixen qui, à travers sa portée de chiots et le sentiment de honte qui l'accable (« Vixen returned to her hamper again in humiliation », *AB*, 261), annonce de manière proleptique le malheur de Hetty et permet la mise en mots de son infamie. Sara Hakansson reprend cette idée dans « The Functions of Dogs in George Eliot's Fiction » en y apportant quelques nuances cependant :

While I suspect that a Victorian readership would have been well able to imagine the nature of Hetty's plight even without parallels drawn to Vixen, there are obvious connections between Hetty and Vixen in terms of both character and fate. Additionally, and as Ayres-Ricker observes, the rhetoric Bartle Massey uses in

relation to Vixen would be the type of language the Hayslope community would use in relation to Hetty, but about which Eliot cannot be explicit²³³.

Cette résonance entre Hetty et son homologue canin permet à mon sens non pas tant à George Eliot de ménager la bienséance victorienne que de traiter avec humour ce qui, dans le cas de Hetty, prendra une tournure tragique un peu plus tard dans la diégèse du fait de l'infanticide dont la jeune femme sera jugée coupable. En effet, la question du respect des convenances morales concernant la manière d'aborder le sujet de la maternité illégitime me semble une raison peu convaincante pour justifier à elle seule ce parallèle entre Hetty et Vixen. En 1853 dans *Ruth*, Elizabeth Gaskell avait déjà ouvertement relaté plusieurs scènes d'opprobre concernant le péché de son héroïne éponyme, et ce ne sont pas tant ces passages que ceux dans lesquels Ruth est présentée comme « une femme pure » (pour reprendre avant l'heure le sous-titre de *Tess of the D'Urbervilles* de Thomas Hardy) qui ont provoqué l'indignation et parfois même la fureur de certains lecteurs. Si l'association entre Hetty et Vixen est manifeste, d'autres niveaux de lecture sont à mes yeux plus pertinents.

Sara Hakansson mentionne notamment le fait que Vixen agit comme un révélateur de la personnalité de Bartle Massey. En tant que « réplique et complément de son maître²³⁴ », Vixen nous permet de saisir toute la complexité de ce personnage qui est à la fois exagérément misogyne et profondément humain²³⁵. A mon sens, le procédé comparatif entre ces deux personnages ne s'arrête pas là. Il permet de soulever des problèmes qui dépassent l'unique caractérisation des personnages ainsi que le cadre diégétique de l'œuvre et qui, de ce

²³³ Hakansson, Sara. « The Functions of Dogs in George Eliot's Fiction », Arnold, Jean and Marz Harper, Lila (Eds.). *George Eliot: Interdisciplinary Essays*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. p. 220.

²³⁴ « Because the dogs replicate and/or complete their masters, they can function as emotional surrogates as well as character signification. » Ayres-Ricker, Brenda. « Dogs in *Adam Bede* », *George Eliot and George Henry Lewes Newsletter*. (18-19), 1991. p. 23.

²³⁵ « In his communication with Vixen, the outwardly cantankerous man thus shows humane qualities. » Hakansson. *Op.cit.* p. 220.

fait, sont empreints d'une dimension subversive beaucoup plus importante que la simple évocation de la maternité illégitime.

3. Le duo Massey/Vixen : de la dualité de l'homme

Si la maternité illégitime est fortement réprouvée par l'opinion publique, la question du célibat, quoiqu'étant un sujet de nature différente, s'inscrit toutefois hors des cadres socio-familiaux préconisés pour le bon fonctionnement de la société à l'époque victorienne. En effet, s'il prive les hommes de descendance, le célibat a un impact considéré comme étant profondément problématique pour les femmes et qui se répercute sur toute la société. Etant sans mari, celles-ci se voient dans l'obligation de subvenir elles-mêmes à leurs besoins ; ce qui rend caduc le schéma social idéal de la division des sphères d'activités. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce sujet est perçu comme étant un véritable problème social, menant l'essayiste William R. Greg à s'emparer de la question dans un article paru en 1862 et dans lequel il écrit :

There are hundreds of thousands of women [...] scattered through all ranks, but proportionally more numerous in the middle and upper classes, who have to earn their own living, instead of spending and husbanding the earning of men; who, not having the natural duties and labours of wives and mothers, have to carve out artificial and painfully-sought occupations for themselves; who, in place of completing, sweetening, and embellishing the existence of others, are compelled to lead an independent and incomplete existence of their own²³⁶.

C'est la fonction sociale première des femmes en tant que mère et ange du foyer qui est ici menacée. Aussi le mariage, plus qu'un désir ou un choix, était-il pensé comme étant un véritable devoir social pour tout individu en âge d'y accéder ; de telle sorte que les femmes et

²³⁶ Greg, William R. « Why are Women Redundant? ». London: Trubner and Co., 1869. p. 5.

<https://archive.org/details/whyarewomenredu00greggoog/page/n2> (dernière consultation: le 9 avril 2019)

les hommes qui ne contractaient pas d'union étaient perçus comme des êtres ayant échoué à accomplir leur devoir, ou, pire encore, comme étant volontairement « aberrant »²³⁷. Ainsi, la présence de Vixen et de ses chiots au sein du foyer de Bartle Massey permet à ce dernier de s'approprier un schéma familial traditionnel qui lui offre l'occasion d'exercer tout son pouvoir de patriarce sur cette « femme » et ses « bébés » (pour reprendre les termes utilisés par Bartle Massey lui-même). Cette famille, quoique peu conventionnelle, crée l'illusion d'un retour à la norme, permettant à Massey d'échapper au statut ambigu qu'il occupe de par sa position d'homme non marié.

Ce changement familial ne passe d'ailleurs pas inaperçu. Adam, en pénétrant dans la cuisine de l'instituteur, s'exclame avec humour : « 'Why, you've got a family, I see, Mr Massey?' [...] 'How's that? I thought it was against the law here.' » (*AB*, 258). Loin de se réjouir de cette nouvelle situation, Bartle réaffirme au contraire sa volonté farouche de vivre seul, dans un monde sans femmes, allant jusqu'à qualifier celles-ci de parasites inutiles à l'homme dont ce dernier ferait mieux de se prémunir. Dans un excès de rage, il trompette à Adam qui soutient que le Seigneur a créé la femme pour la complétude de l'homme :

'It's the silliest lie a sensible man like you ever believed, to say a woman makes a house comfortable. It's a story got up, because the women are there, and something must be found for 'em to do.' (*AB*, 260)

Et d'ajouter :

'But it's an impious, unscriptural opinion to say a woman's a blessing to a man now; you might as well say adders and wasps, and foxes and wild beasts, are a blessing, when they're only the evils that belong to this state of o' probation, which it's lawful for a man to keep as clear of as he can in this life, hoping to get quit of 'em for ever in another—hoping to get quit of 'em for ever in another.' (*AB*, 261)

²³⁷ Voir Furneaux. *Op.cit.* pp. 68-69; 78.

Plaçant de nouveau les femmes aux côtés d'insectes et autres animaux sauvages, Bartle Massey réaffirme non seulement sa misogynie mais surtout son dédain vis-à-vis des femmes qu'il considère comme une sous-espèce de l'homme et qui serait en définitive plus proche de l'animalité que de l'humanité. A ce titre, l'analogie entre les femmes et Vixen se renverse. La chienne est finalement perçue pour ce qu'elle est, et pour ce que Massey pense que les femmes sont : des bêtes guidées par leur instinct et leurs pulsions. Aussi, à travers Vixen, Massey fait-il l'expérience de ce que Georges Letissier appelle « l'altérité canine²³⁸ » (« dog alterity »). Dans son article « From Dog Alterity to Canine Sublime », Letissier met l'accent sur cette rencontre avec l'animal qui permet d'accéder à une altérité radicale qui se définit en opposition à l'homme mais dont la nature, par effet de réverbération, offre un éclairage nouveau sur la condition humaine :

The novelists who are studied in this essay are indeed all concerned with the anomalous, with the phenomenon of bordering, and coming to terms with the proto-human, which is the advent of the primal inhuman within the human. Doggishness, doggedness and caninity, instead of affording a reassuring experience comforting human identity, will be construed as heterogeneous and defamiliarising²³⁹.

Aussi Vixen, en tant qu'incarnation de l'animalité profonde du sexe féminin, provoque-t-elle une sensation d'inquiétante étrangeté. C'est un personnage inquiétant, au sens de « unheimlich ». L'adjectif tiré de l'allemand est d'autant plus approprié ici qu'il renvoie à la notion de l'étrange dans le familier, c'est-à-dire à quelque chose d'inconnu, de secret ou de dissimulé (« heimlich ») au sein même de la famille, de la maison (« Heim ») ; ce qui produit

²³⁸ Letissier, Georges. « From Dog Alterity to Canine Sublime: A Cross-Century Reading of Victorian Fiction », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 85 Printemps | 2017, mis en ligne le 21 mars 2017, consulté le 09 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cve/3224> ; DOI : 10.4000/cve.3224 (dernière consultation : le 6 juin 2019)

²³⁹ *Ibid.*

un effet de défamiliarisation. Cet animal domestique qui nous semblait si familier nous fait en effet soudainement prendre conscience de son altérité profonde.

Cette altérité est à la fois fascinante et repoussante pour Bartle Massey. Elle révèle en effet non pas une différence incommensurable entre l'homme et l'animal, ou par effet de déplacement, entre l'homme et la femme, mais plutôt une part insoupçonnée d'animalité ou de féminité dans l'homme. La distinction entre les rôles dits masculins et ceux dits féminins se brouille, et Bartle occupe bientôt une position ambiguë. Tout comme les mères du village qui ont été contraintes de rester dans leur foyer pour veiller sur leurs nourrissons, Bartle n'a pu assister à la sépulture du père d'Adam car il a lui-aussi dû rester prendre soin de sa nouvelle petite famille²⁴⁰. De plus, en donnant sa pâtée à Vixen, Massey joue le rôle de parent nourricier et devient un substitut de la mère. Pour finir, l'exemplarité de la tenue de sa maison est malicieusement imputée à Vixen par le narrateur : « The table was as clean as if Vixen had been an excellent housewife in a checkered apron » (*AB*, 259). Bartle Massey s'en réclame cependant rapidement, se targuant de savoir s'occuper de son foyer bien mieux qu'une épouse ne saurait le faire pour lui : « 'Look at me ! I make my own bread, and there's no difference between one batch and another from year's end to year's end. [...] And as for cleanliness, my house is cleaner than any other house on the Common.' » (*AB*, 260). Vixen, qui représente cette altérité animale et féminine profonde et repoussante, devient en réalité le double de Bartle Massey. C'est un double qui donne à voir cette altérité étrange et étrangère à l'homme mais qui semble néanmoins résider au plus profond de son être, au point de justifier, aux yeux de Bartle, l'inutilité du sexe féminin :

I tell you there isn't a thing under the sun that needs to be done at all, but what a man can do better than a woman, unless it's bearing children, and they do that in a

²⁴⁰ « 'And now you see what she's brought me to [...] and contrived to be brought to bed on a Sunday at church-time. [...] 'I'm glad it as no worse a cause kept you from church,' said Adam. 'I was afraid you must be ill for the first time i' your life. And I was particularly sorry not to have you at church yesterday.' » (*AB*, 258-259)

poor make-shift way; it had better ha' been left to the men—it had better ha' been left to the men. (AB, 260)

En réconciliant domesticité et masculinité et en souhaitant retirer aux femmes jusqu'à ce qui fait la spécificité première de leur sexe – la capacité d'enfanter – pour se l'approprier, Bartle Massey non seulement remet en cause la validité de la division genrée des sphères d'activités mais touche également à un sujet sensible : celui d'une possible porosité entre les sexes.

4. L'instinct maternel : une pulsion asexuée ?

A travers le duo Massey/Vixen, ce que George Eliot interroge finalement c'est avant tout l'incommensurabilité de la différence entre les sexes. Bien qu'au XIX^e siècle, le sexe masculin et le sexe féminin soient pensés comme étant profondément dissemblables²⁴¹, le problème de la stabilité de cette différence entre les sexes préoccupe cependant nombre de scientifiques. Dans *Unstable Bodies*, Jill Matus consacre tout un chapitre à l'étude de ces notions de mutabilité et de possibles rapprochements entre les sexes telles qu'elles étaient perçues à l'époque dans le domaine biomédical. Elle affirme :

The emphasis on sex as a spectrum of possibilities, and the difference between male and female sexuality as a matter of degree rather than kind, persists in biomedical texts of the nineteenth century despite growing cultural insistence on and deployment of sexual difference as an ontological category²⁴².

Si la théorie de l'existence de deux sexes foncièrement différents et complémentaires prévalait dans la mesure où elle venait conforter la validité du modèle social de la division genrée des sphères d'activités tout en réaffirmant sa nécessité, l'idée d'une possible instabilité des caractéristiques associées au sexe masculin ou féminin soulève les questionnements suivants : dans quelle mesure la culture peut-elle influencer sur les corps ? Quelle est la part

²⁴¹ Voir Laqueur. *Op.cit.* pp. 5-6.

²⁴² Matus. *Unstable Bodies. Op.cit.* p. 31.

irréductible de déterminisme biologique chez un individu en fonction de son sexe ? Le sexe suffit-il à réellement prédire les comportements et à déterminer l'identité sexuelle d'une personne ? Si la culture de l'intellect d'une femme peut non seulement mener à sa stérilité mais également agir sur les traits de son corps et lui donner une apparence masculine, n'y aurait-il pas chez l'homme certains aspects qui le rapprocheraient de la femme ?

Plus qu'une réalité stable et définie une fois pour toutes dès la naissance, l'identité sexuelle d'un être est considérée par certains physiologistes tels que William Carpenter ou encore Henry Maudsley comme étant un processus dynamique et potentiellement fluctuant, la culture, la nourriture ou encore l'environnement pouvant avoir un impact sur le développement des propriétés sexuelles spécifiques à chacun des deux sexes²⁴³. De plus, si certaines propriétés sexuelles peuvent se développer avec plus au moins de succès chez un individu, certaines peuvent également se retrouver aussi bien chez l'homme que chez la femme. William Carpenter ou encore James Young Simpson mettent en lumière des cas dans lesquels des caractéristiques sexuelles étroitement associées à un sexe se retrouvent chez l'autre. Dans *Principles of Human Physiology*, Carpenter mentionne notamment l'exemple d'un homme dans le Maryland qui, bien que possédant des organes génitaux masculins, était employé en tant que nourrice car il possédait une poitrine parfaitement développée qui lui permettant d'allaiter²⁴⁴. Dans « Hermaphroditism », Simpson avance des arguments similaires, allant jusqu'à affirmer que la lactation n'est pas une spécificité du sexe féminin mais est au contraire une caractéristique asexuée : « the full development of the mammary glands is a character proper to the species in general, rather than one peculiar to the female

²⁴³ Voir notamment à ce propos l'analyse de l'entomologiste William Kirby qui observe qu'un même fœtus chez les abeilles peut devenir soit une abeille ouvrière, soit une reine fertile, en fonction de la manière dont ce fœtus est nourri. Son observation l'amène à penser que, chez l'homme également, la nourriture est un élément essentiel au bon développement des caractéristiques sexuelles. Matus. *Unstable Bodies. Op.cit.* p. 29.

²⁴⁴ Carpenter, William. *Principles of Human Physiology, with their Chief Applications to Pathology, Hygiene and Forensic Medicine*. London: Churchill, 1842. p. 569. Mentionné dans Matus, *Unstable Bodies. Op.cit.* p. 35.

system alone. Perfect males sometimes have developed mammae and give milk²⁴⁵. » En suggérant que des propriétés telles que la lactation ne sont pas l'apanage du sexe féminin, ces scientifiques déstabilisent les identités genrées, au point de questionner la norme. C'est également ce que fait George Eliot de manière subtile à travers son personnage de Bartle Massey.

Dans *Adam Bede*, George Eliot ne se contente pas de faire de Bartle un parfait homme d'intérieur, réconciliant ainsi, à l'instar de Charles Dickens dans *A Tale of Two Cities*, célibat et domesticité²⁴⁶. Elle invite également à réfléchir à ce substrat d'animalité qui réside en l'homme, c'est-à-dire à ses mécanismes instinctifs qui seraient non pas le privilège d'un seul sexe mais formeraient l'essence de l'espèce. Dans le cas de Bartle Massey, ces mécanismes ont trait à un instinct que l'on pourrait qualifier de maternel. Tout comme Hetty qu'une force intérieure a poussée à revenir sur ses pas après avoir abandonné son nourrisson, Bartle Massey a ressenti une pulsion similaire au moment où il a pris Vixen pour la première fois dans le creux de sa main : « 'If I'd known Vixen was a woman, I'd never have held the boys from drowning her; but when I'd got her into my hand, I was forced to take to her.' » (*AB*, 258). A ce moment précis, peut-être Massey a-t-il fait l'expérience de ce que Georges Letissier appelle « the primal inhuman within the human », c'est-à-dire cette part d'instinct qui réside en chacun en dépit de la culture et qui l'a poussé à empêcher les garçons de noyer Vixen quand elle était chiot tout comme elle l'empêche encore, au moment de la diégèse, de se débarrasser de la portée de celle-ci²⁴⁷.

²⁴⁵ Simpson, James Young. « Hermaphroditism », cité dans Matus. *Unstable Bodies. Ibid.*

²⁴⁶ A propos de ce roman de Charles Dickens paru en 1859, Holly Furneaux souligne, à travers son personnage de Mr Lorry, « Dickens's refusal to ally unmarried status with anti-domesticity. » Furneaux. *Op.cit.* p. 75.

²⁴⁷ « 'And those pups, what do you think I'm going to do with 'em, when they're twice as big as you?' » (*AB*, 267)

Bartle Massey n'est pas le seul homme à faire l'expérience de cet attachement instinctif à l'enfant chez George Eliot. Silas Marner ressent cette même force qui le lie à Eppie, la petite fille qu'il a recueillie, et qui l'empêche de s'en défaire. C'est ce qu'indique, au moment où celui-ci exprime fermement son refus de se séparer de l'enfant qu'il vient de recueillir, l'emploi de l'auxiliaire de modalité « can't » utilisé ici en lieu et place d'un « won't », qui mettrait davantage l'accent sur sa volonté : « 'No – no – I can't part with it, I can't let it go.' » (*SM*, 113). Tout comme Bartle Massey, cette incapacité qu'a Silas à confier Eppie à d'autres que lui possède une origine biologique. La tendresse qu'il ressent pour la petite fille provient du plus profond de son être : « it stirred fibres that had never been moved in Raveloe – old quiverings of tenderness » (*SM*, 109). Des gestes de maternage semblent lui venir naturellement : « Silas pressed [the child] to him, and almost unconsciously uttered sounds of hushing tenderness, while he bethought himself that some of his porridge [...] would do to feed the child with if it were only warmed up a little. » (*SM*, 110). Cette attention toute maternelle qu'il porte à Eppie évoque en lui des souvenirs d'un lointain passé remontant au temps de son enfance (Eppie « was very much like his little sister », *SM*, 109) ainsi que de l'époque où il vivait à Lantern Yard et projetait d'épouser Sarah pour fonder une famille.

Que les élans et mécanismes instinctifs qui animent Bartle Massey et Silas Marner soient le fruit d'un lointain apprentissage (comme pourrait le laisser entendre l'évocation du souvenir chez Silas) ou d'une pulsion toujours déjà présente en eux (comme cela semblerait être le cas pour Bartle), leur présence chez ces hommes a pour conséquence de donner à ces sentiments dits maternels une existence beaucoup plus universelle et asexuée, libérant ainsi les femmes du carcan déterministe biologique dans lequel nombre de scientifiques de l'époque souhaitent les enfermer. Par ailleurs, le fait d'envisager une maternité affranchie de

toute catégorisation sexuelle et de pouvoir penser cette maternité indépendamment de toute filiation biologique ouvre la voie à des destins maternels autres que ceux que dessine le traditionnel paradigme de « the Angel in the House ». Cette figure est elle-même paradoxalement élaborée sur une alliance entre maternité biologique et idéal de pureté virginale qui semble irréconciliable. Le chapitre qui suit propose de revenir sur cette notion de l'idéal afin de souligner la manière dont la maternité, malgré son fondement biologique initial, est avant tout conçue comme une expérience sublimée dans l'idéologie de l'époque. Les traits qui dessinent les contours de la mère idéale font souvent écho à toute une imagerie profane et religieuse qui donne un visage à cet idéal et dont l'une des figures les plus emblématiques est incontestablement la Vierge Marie.

Chapitre 4

Sublimation et déconstruction de l'idéal maternel victorien

« 'She's too good and holy for any man, let alone me.' »

Adam Bede, 38.

« 'Oh, mother, she's so gentle and so good—she's downright holy. She has never known a touch of sin.' »

« Lizzie Leigh », 14.

I. La Madone biblique et la Madone domestique : des Saintes Ecritures à l'Ange du foyer victorien

En tant que personnage religieux, la Vierge Marie est une figure qui suscite la polémique au sein de la société britannique du XIX^e siècle. Son culte est en effet loin de faire consensus chez les croyants. Vénérée depuis longtemps par les Catholiques qui la placent au-dessus des anges et des saints, l'idolâtrie dont elle fait l'objet (appelée aussi « mariolâtrie ») est au contraire sévèrement critiquée par les diverses branches du Protestantisme. Si les Protestants reconnaissent Marie en tant que mère du Christ, ils ne lui vouent aucun culte particulier et voient même en l'hyperdulie²⁴⁸ un éloignement de la véritable piété due à Dieu. Ce désaccord culturel entre ces deux religions s'accompagne de tensions politiques du fait de la visibilité croissante des Catholiques dans la société victorienne. En effet, à partir de 1829 et suite à la promulgation du Roman Catholic Relief Act, ces derniers peuvent à nouveau voter

²⁴⁸ L'hyperdulie renvoie au culte voué à la Vierge Marie, qui fut reconnue Mère de Dieu (theotokos) en 431 par le concile d'Ephèse.

et se présenter aux élections. De plus, la décision du Pape Pie IX de rétablir la hiérarchie catholique sur le sol britannique en réintroduisant des diocèses en 1850 est perçue comme une « agression papale » et mènera un an plus tard au passage du Ecclesiastical Titles Act, interdisant aux évêques d'utiliser des noms issus du territoire britannique (comme l'archevêque de Westminster par exemple) pour désigner des évêchés ou autres titres épiscopaux²⁴⁹. Cette loi sera finalement abrogée en 1871 par William Edward Gladstone, alors Premier ministre. En raison de ce climat de dissensions religieuses et politiques, le dogme de l'Immaculée Conception, décrété en 1854 par Pie IX et qui reconnaît officiellement le fait que Marie fut elle-même conçue hors du péché originel, est accueilli avec d'autant plus de scepticisme en Grande-Bretagne du côté de la religion protestante qui continue de voir en la mère de Jésus une femme qui, comme toutes les autres, est soumise au péché originel et demeure vierge uniquement jusqu'à la naissance de son premier enfant, en dépit du fait qu'il s'agisse du Christ.

Pourtant, ce que les Protestants britanniques nient chez la Madone, à savoir sa pureté morale et physique à la fois originelle et jusque dans la maternité, constitue l'essence même des valeurs propres à l'idéal maternel qu'ils promeuvent à travers la figure de « the Angel in the House ». Dans leurs ouvrages, Kimberly VanEsveld Adams et Eric Trudgill soulignent les liens étroits qui rapprochent ces deux paradigmes. Coventry Patmore, auteur de la célèbre expression « the Angel in the House », entretenait en effet des affinités avec le Catholicisme. Il finira par s'y convertir après la mort de sa première femme²⁵⁰. Par ailleurs, Adams et Trudgill précisent tous deux que, bien que sur le plan religieux la Vierge ne fasse pas l'objet d'adoration chez les Anglicans et autres branches dissidentes du Protestantisme, elle exerce

²⁴⁹ Voir « Ecclesiastical Titles Act » dans : Cannon, John. *A Dictionary of British History*. Oxford: Oxford University Press. 2009. p. 225.

²⁵⁰ Adams, KimberlyVanEsveld. *Our Lady of Victorian Feminism: The Madonna in the Work of Anna Jameson, Margaret Fuller and George Eliot*. Athens: Ohio University Press, 2001. p. 7. and Trudgill, *Op.cit.* p. 260-261.

néanmoins une influence certaine sur la société victorienne dans la mesure où on la retrouve sous diverses formes sécularisées. Trudgill mentionne notamment le fait que, à l'époque victorienne, « Madonna » est un nom affectif couramment utilisé pour désigner l'être aimée ou celle à qui l'on voue de l'admiration :

By this time Madonna was a not uncommon sobriquet for women. [...] There was no hint of absurdity or impiety when in the late 1850s Elizabeth Barrett Browning applied the name to the well-known writer on womanhood, Mrs Jameson, or when [...] G.H. Lewes frequently used it with [his] loved one, [...] George Eliot²⁵¹.

Par ailleurs, il ajoute que cette appropriation populaire et sécularisée de cette figure religieuse se retrouve jusque dans la mode de l'époque : « In the first half of the century, for example, we find a Madonna hair style in vogue, literary heroines characterized by softness, simplicity and innocence having their hair parted on their temples 'a la Madonna'²⁵². » Et Trudgill de préciser néanmoins que, malgré le fait que la beauté mariale semble être du goût de nombre de victoriens²⁵³, l'essence de la comparaison avec la Madone réside non pas tant dans les apparences que dans les valeurs véhiculées par cette figure idéale : « It was not in short facial elements or hair-styles that caused men to apply the Madonna image to their loved ones, it was the moral qualities of purity and love that lay behind them²⁵⁴. » La Madone, une fois dépouillée de sa substance biblique, possède en effet une signification qui diverge de celle de sa jumelle catholique ; elle devient ce que Kimberley Adams appelle « la Madone domestique²⁵⁵ », c'est-à-dire une icône de l'idéal maternel victorien au même titre que « the Angel in the House » de Coventry Patmore. Par ailleurs, bien qu'elle soit à ce titre convoquée

²⁵¹ Trudgill. *Op.cit.* p. 257-8.

²⁵² *Ibid.* p. 259.

²⁵³ « It could be argued in fact that the models used by Raphael had very much an English style of beauty. » *Ibid.* p. 258.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 259.

²⁵⁵ Voir Adams. *Op.cit.*

en tant que figure sécularisée, la Madone victorienne reste toutefois entourée d'un halo de religiosité qu'il sied à toute bonne mère de posséder.

S'il est vrai que, dans la pensée populaire de l'époque, la métaphore mariale est avant tout utilisée pour insister sur des notions d'amour maternel et de pureté, l'analogie visuelle entre cet idéal maternel victorien et la mère des Saintes Ecritures demeure toutefois importante. En effet, les représentations picturales que les grands peintres des siècles passés ont pu produire de la Vierge, seule ou accompagnée de son enfant, notamment au Moyen Age ou à la Renaissance, jouent un rôle prépondérant dans l'appropriation de cette figure et la diffusion de l'idéal maternel victorien qui lui est associé. Ces œuvres, que les classes moyennes et la haute société peuvent découvrir ou redécouvrir lors de voyages en Europe rendus plus aisés à mesure du développement du réseau ferroviaire, offrent un visage et une silhouette à la Madone qui, au-delà de la diversité des œuvres, est universellement connue et reconnaissable, donnant ainsi substance à la figure autrement plus éthérée de « the Angel in the House ».

Cependant, même si ces œuvres artistiques qui mettent en scène la Vierge Marie permettent de faire naître à l'esprit de tous une vision unifiée de ce personnage, il n'en demeure pas moins que la Madone est, dès l'origine, une figure complexe et polysémique. En effet, loin d'être stable et atemporelle, la Madone fut, au cours des âges, constamment « définie et redéfinie par la théologie, l'art et l'histoire de l'Eglise²⁵⁶. » Ces redéfinitions infinies de la figure mariale qui perdurent toujours au XIX^e siècle à travers de nouvelles versions sécularisées ou religieuses de celle-ci²⁵⁷ sont d'autant plus possibles que le

²⁵⁶ Adams. *Op.cit.* p. 8.

²⁵⁷ On peut notamment penser à la peinture Préraphaélite de Dante Gabriel Rossetti avec *The Girlhood of Mary Virgin* (1848-49) et *Ecce Ancilla Domini !* (1849-50), ou encore au tableau plus controversé de John Everett Millais, *Christ in the House of his Parents* (1849-50), qui présente une Marie frêle, dénuée de grandeur, aux traits tirés, presque maladifs. Pour une variante sécularisée de la Madone, on peut mentionner *Take Your Son, Sir!* (1851-57) ou encore *The Last of England* (1864-66) de Ford Madox Brown, dans lesquelles la figure

personnage de Marie repose à l'origine sur un vide, laissant ainsi dès le départ la voie libre aux interprétations. En effet, si l'on s'en réfère aux Ecritures, la Vierge n'apparaît que rarement dans le *Nouveau Testament* et les informations recueillies à son sujet sont très succinctes. C'est ce que Marina Warner précise dans son ouvrage *Alone of all her Sex* dans lequel elle retrace la genèse de l'histoire de la Vierge Marie :

The amount of historical information about the Virgin is negligible. Her birth, her death, her appearance, her age are never mentioned. [...] She is never referred to by any of the titles used in her cult; in fact, she is not even always called Mary. Twelve times she is called Mariam [...]. She is called Maria seven times²⁵⁸.

Son personnage s'est ensuite progressivement étoffé à travers les récits apocryphes et, à mesure que son culte s'est développé, son image et les valeurs qu'elle incarnait ont également évolué. Au cours des siècles, elle s'est notamment vue attribuer divers titres, témoins des rôles et messages que les autorités religieuses souhaitaient lui voir endosser :

The pope in eighth-century Rome worshipped Maria Regina; the kings and particularly the queens of thirteenth-century France looked to Our Lady of France, crowned and sceptred; the Florentine artisan of the Renaissance and the Irish housewife today find a tragically flawed consolation in the sweet maid of Nazareth, who bowed her head and submitted uncomplainingly to her destiny²⁵⁹.

Les différentes représentations de la Vierge que Warner mentionne sont bien évidemment celles de la religion catholique. Ces représentations ont évolué à travers les siècles en fonction de l'importance que l'Eglise et la société conféraient à la Vierge Marie et des intérêts politiques et idéologiques qu'elle leur servait à défendre. Néanmoins, la réappropriation par les Victoriens de cette figure religieuse devenue mythique à des fins idéologiques suit une démarche similaire et, en tant que telle, s'inscrit dans la continuité des réécritures mariales qui

centrale est une mère avec son enfant et dont la coiffe ou le miroir qui se trouve derrière forment un halo autour de leur tête.

²⁵⁸ Warner, Marina. *Alone of all her Sex: the Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London: Picador. 1976. p. 14.

²⁵⁹ *Ibid.* p. 191.

ont, depuis toujours, façonné ce personnage au gré des intérêts que ses partisans souhaitaient lui voir servir. Dans le cas des Victoriens, cela leur a notamment offert la possibilité, à travers les réappropriations visuelles et sémantiques de la Madone biblique, de conférer un visage à leur idéal maternel, d'en esquisser les contours, donnant ainsi l'illusion de mieux pouvoir s'en approcher. Ainsi, la nature profondément paradoxale de l'idéal maternel victorien, qui allie maternité et pureté virginale, se voit plus que jamais réconciliable en la Madone domestique. Etant affranchie de toute concupiscence charnelle, elle est la seule figure capable d'incarner cette maternité sublimée.

A l'instar de certains de leurs contemporains²⁶⁰, George Eliot et Elizabeth Gaskell font appel à la figure de la Madone dans leurs œuvres afin de donner corps à cette notion de l'idéal maternel. L'identification de leurs personnages à la figure mariale se construit souvent autour d'un jeu de lectures complexe qui repose sur une correspondance entre l'héroïne et le contenu pictural et sémantique traditionnellement associé à la Madone domestique et biblique. L'analogie mariale opère à divers niveaux et parfois même de manière inattendue, bouleversant ainsi les codes qui régissent les valeurs traditionnelles de la Madone domestique, au point chez Elizabeth Gaskell d'allier maternité illégitime et pureté mariale.

II. *Ruth* d'Elizabeth Gaskell : quand Marie Madeleine devient Madone

1. Ruth et Marie Madeleine

L'histoire de Ruth est celle d'une femme déchue, séduite puis abandonnée par un jeune aristocrate. Un enfant naîtra de cette union illégitime, ce qui parachèvera de stigmatiser

²⁶⁰ Dans *Madonnas and Magdalens*, Eric Trudgill dresse un rapide état des lieux des écrivains ayant recours à la métaphore mariale pour caractériser leurs héroïnes dans leurs œuvres. Parmi eux, en plus de Coventry Patmore, il cite Lord Alfred Tennyson et son poème « Isabel », William Thackeray avec *Esmond*, ou encore Wilkie Collins avec son roman *Hide and Seek*. Trudgill. *Op.cit.* p. 257-260.

la jeune femme. Comme mentionné au chapitre 1 de cette thèse, notamment dans l'évocation des prêches du pasteur écossais Ralph Wardlaw, la femme déchue est communément incarnée à l'époque par la figure de Marie Madeleine. Et Judith Johnston de préciser à propos de l'évolution de l'utilisation de ce terme à cet effet :

The term magdalen had been in use since the seventeenth century to denote a prostitute or fallen woman, but came to greater prominence in the eighteenth and nineteenth centuries with the establishment of Magdalen Hostels which treated and attempted to reclaim prostitutes, but which also had special wards for women seduced or tricked into false marriages²⁶¹.

Tout comme la Madone, la Marie Madeleine victorienne est un trope dépossédé de ses références bibliques premières pour ne plus faire référence qu'à une fille de mauvaise vie ou à une fille-mère, bien que la Marie Madeleine du *Nouveau Testament* ne soit pas mère elle-même.

Dans le roman d'Elizabeth Gaskell, le pasteur Benson, qui a recueilli Ruth dans son malheur, établit à maintes reprises un parallèle entre Marie Madeleine et la jeune femme qui séjourne sous son toit. Au chapitre XI par exemple, après avoir découvert que Ruth attend un enfant, il tente de convaincre sa sœur, la bien nommée Faith, d'avoir foi en cette pécheresse malgré les circonstances : « I have been thinking of every holy word, every promise to the penitent – of the tenderness which led the Magdalen aright. » (*R*, 100). Au chapitre XXVII de nouveau, après que la véritable identité de Ruth a été découverte²⁶², c'est une fois encore l'image de Marie Madeleine qui vient à l'esprit du pasteur Benson au moment où il tente de convaincre Mr Bradshaw, chez qui Ruth occupait un poste de gouvernante, de la bonté intrinsèque de cette dernière :

²⁶¹ Johnston, Judith. *Anna Jameson: Victorian, Feminist, Woman of Letters*. Aldershot: Scholar Press, 1997. p. 191.

²⁶² A Eccleston, Ruth est en effet connue comme étant Mrs Denbigh, une jeune veuve, lointaine parente de Mr et Miss Benson qui l'ont recueillie.

Now I wish God would give me power to speak out convincingly what I believe to be His truth, that not every woman who has fallen is depraved; that many – how many the Great Judgment Day will reveal to those who have shaken off the poor, sore, penitent hearts on earth – many, many crave and hunger after a chance for virtue – the help which no man gives to them – help – that gentle tender help which Jesus gave once to Mary Magdalen. (*R*, 288)

Contrairement à Ralph Wardlaw qui, tout comme nombre de ses contemporains, use systématiquement du terme « Magdalen » comme d'une expression figée pour désigner la déchéance morale associée à celles s'étant adonnées à l'union des corps hors les liens du mariage²⁶³, Mr Benson renvoie de son côté au pendant biblique du terme, ce qui permet à Elizabeth Gaskell de mettre l'accent non pas sur le péché mais sur la possibilité de rédemption. Elle rejoint sur ce point son amie écrivaine et historienne de l'art Anna Brownell Jameson qui, tout comme elle, considère Marie Madeleine comme une femme ordinaire élevée au rang de sainte : « Mary Magdalen represents that compelling duality, fallen sinner and redemptive saint, which suggests above all her ordinary humanity²⁶⁴. » En tant qu'unitarienne²⁶⁵, Elizabeth Gaskell est particulièrement sensible à cette figure dont le parcours rend possible le rachat auprès d'un Dieu miséricordieux. La repentance de Marie Madeleine se traduit par ses larmes avec lesquelles, selon l'Évangile de Saint Luc, elle baigna les pieds de Jésus :

Un Pharisien pria [Jésus] de manger avec lui, et entré chez le Pharisien, il se mit à table. Et voici une femme, qui dans la ville était une pécheresse. Et, ayant su qu'il était à table dans la maison du Pharisien, elle avait apporté un flacon de

²⁶³ Voir Wardlaw. *Op.cit.*

²⁶⁴ Johnston. *Op.cit.* p.185.

²⁶⁵ L'unitarisme est une secte non-conformiste, ouverte et tolérante, dont les principales doctrines sont fondées sur le rejet de la Sainte Trinité (le Père, le Fils et le Saint Esprit) au nom de l'unité d'un Dieu miséricordieux, ainsi que sur la reconnaissance de Jésus en tant que modèle sans que celui-ci ne soit considéré comme étant d'origine divine. Les unitariens réfutent également le péché originel et la prédestination au profit du rachat possible des âmes. Par ailleurs, ils attachent une grande importance à la raison et revendiquent le droit à une lecture éclairée des Saintes Écritures. Voir Easson, Angus. *Elizabeth Gaskell*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979. pp. 4-13. et Webster. « Fallenness and Unitarianism in Elizabeth Gaskell's *Ruth* ». *Op.cit.* p. 15.

parfum. Et se tenant en arrière, à ses pieds, pleurant, elle se mit à lui arroser les pieds de larmes ; et avec ses cheveux elle les essuyait, et elle les couvrait de baisers et les oignait (sic) de parfum²⁶⁶. (Luc 7)

Tout comme la Marie Madeleine des Saintes Ecritures, le repentir de Ruth s'exprime à travers ses pleurs qui sont mentionnés à maintes reprises à partir du moment où elle devient mère (*R*, 129 ; 144-5 ; 173).

Si la correspondance entre la Marie Madeleine biblique et Ruth est proche, un point essentiel les différencie toutefois : la maternité. En effet, contrairement à Marie Madeleine, c'est à travers l'expérience de sa maternité biologique (bien qu'illégitime), puis sublimée (lorsqu'elle devient infirmière et panse avec ferveur les maux des plus pauvres, notamment lors de l'épidémie de typhus qui frappe la région), que le rachat de Ruth peut s'opérer.

2. Ruth et la Madone biblique

Si le lien entre Ruth et Marie Madeleine est clairement établi, les descriptions de la jeune mère rappellent une tout autre figure : celle de la Madone. Mr Farquhar note en effet son calme angélique venu des cieux : « Ruth, to all appearance, heavenly calm as the angels » (*R*, 192). La douce fermeté dont elle sait faire preuve en tant que gouvernante envers les enfants de Mr et Mrs Bradshaw ainsi que l'attention toute maternelle qu'elle leur porte l'érigent au rang d'idéal féminin par excellence : « Ruth [...] appeared to him the very type of what a woman should be – a calm, serene soul, fashioning the body to angelic grace » (*R*, 254). Dans le regard de Mr Farquhar, Ruth devient un type victorien des plus traditionnels ; elle est « the Angel in the House » incarné. Le portrait qui est ici brossé de la jeune femme est cependant subversif dans la mesure où Elizabeth Gaskell choisit de dépeindre sa Marie

²⁶⁶ Osty, Emile ; Trinquet, Joseph, Eds. *La Bible : Evangile selon Saint Luc, Actes des Apôtres*, Paris : Editions Rencontre. 1973. p. 36-37.

Madeleine pécheresse sous les traits d'une parfaite Madone domestique, soulignant ainsi non seulement la possibilité de rachat de celle qui a péché mais surtout sa pureté d'âme et d'esprit en dépit de sa maternité illégitime.

Mr Farquhar n'est pas le seul à rapprocher Ruth de l'imagerie mariale. Jemima dresse un portrait de Ruth semblable à celui qu'en fait son futur époux, mais une nuance est cependant introduite : «“Oh! You, beautiful creature!” thought Jemima, “with your still, calm, heavenly face, what are you to know of earth’s trials?” » (R, 188). Cette description reprend en effet les mêmes aspects que ceux mentionnés plus haut par Mr Farquhar : calme, sérénité et angélisme. Néanmoins, la figure à laquelle Ruth est ici identifiée va au-delà de la simple Madone domestique. Elle évoque bien plus la Maria Regina biblique, figure de la religion catholique, que les turpitudes terrestres ne peuvent affecter et que son statut régalien place au-dessus de toutes les autres femmes. Rebecca Styler et Sophia Andres soulignent toutes deux également dans leurs travaux la correspondance entre Ruth et la Vierge des Saintes Ecritures, notamment à travers l'utilisation de la symbolique iconographique communément associée à cette dernière :

When first introduced into the novel, Ruth is associated with the visual iconography of the Madonna, not only through her meek and demure bearing, but also through the associations of the white flowers which often accompany her – symbolic of purity, and in particular a reminder of the lilies which were one of Mary’s attributes²⁶⁷.

Dès le chapitre I, l'ancien décor mural qui se trouve face à Ruth dans la maison de Mrs Mason, chez qui elle travaille en tant que couturière, évoque en effet un écrin de verdure empli de fleurs luxuriantes :

Ruth’s place was the coldest and the darkest in the room, although she liked it the best; she had instinctively chosen it for the sake of the wall opposite her. [...] It was

²⁶⁷ Styler, Rebecca. « Elizabeth Gaskell and the Madonna: Metaphors of the Maternal Divine ». *The Gaskell Journal*. (27), 2013. p. 81.

divided into panels of pale sea-green, picked out with white and gold; and on the panels were painted [...] the most lovely wreaths of flowers, profuse and luxuriant beyond description. (R, 9)

S'ensuit une énumération d'une multitude de variétés de fleurs. Parmi elles, le lys blanc, dont l'association avec la Vierge est explicitement formulée : « there were stately white lilies, sacred to the Virgin » (R, 9). La symbolique de ces lys exprime toute la pureté et l'innocence de la jeune femme et évoque de manière ekphrastique *Ecce Ancilla Domini !* (1849-50)²⁶⁸ de Dante Gabriel Rossetti. Dans ce tableau, on peut admirer l'ange Gabriel tendant un lys à la jeune Marie, signe de son élection pour devenir mère du Christ²⁶⁹.

De la même manière, l'arrivée de Leonard, l'enfant de Ruth, s'accompagne d'une expérience mystique qui lui permet, à travers l'amour qu'elle porte à son enfant, d'entrer en communion avec Dieu. Le narrateur précise : « a new spirit of maternity [...] had entered into her » (R, 136). Cet esprit maternel nouveau qui la pénètre vient effacer la conception illégitime et charnelle de l'enfant pour devenir ce que Rebecca Styler interprète comme une seconde annonce : « a kind of annunciation by which God indwells her maternal body²⁷⁰. » La venue au monde de son fils la fait accéder à une relation privilégiée avec Dieu, allant jusqu'à la placer dans le rôle d'une Madone à l'enfant : « so near, so real and present, did heaven, and eternity, and God seem to Ruth, as she lay encircling her mysterious holy child » (R, 137).

Dans *Adam Bede*, Hetty ne bénéficiera pas d'une telle faveur, comme l'indique la polysémie du titre du chapitre XLI. Intitulé « The Eve of the Trial », il relate en effet le dialogue entre Adam et Bartle Massey à la veille du jugement pour infanticide de celle

²⁶⁸ Voir Annexe 4.

²⁶⁹ Pour une analyse approfondie du parallèle entre Ruth et la peinture Pré-Raphaélite, voir : Andres, Sophia. *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*. Columbus: Ohio State University Press, 2005. pp. 45-70.

²⁷⁰ Styler. *Op.cit.* p. 82.

qu'Adam devait épouser. Cependant, la résonance biblique des substantifs « Eve » et « Trial » confère au titre de ce chapitre une tout autre signification. Dans ce cadre, le mot « Eve » devient un nom de personne qui renvoie avant tout à la première pécheresse de l'humanité, compagne de l'Adam de l'*Ancien Testament*, tandis que le mot « Trial » fait écho à sa chute, fruit de la punition du jugement de Dieu. Contrairement à Ruth, aucun rachat ne sera possible pour Hetty qui, une fois sa peine capitale commuée en déportation vers les lointaines colonies britanniques, se verra mise au ban de la société pour toujours.

Dans *Ruth*, la plastique mariale de la jeune femme se retrouve également dans les descriptions que le narrateur donne de l'héroïne éponyme. Il note tout d'abord « sa peau claire comme l'ivoire, aussi douce que du satin²⁷¹ », avant de mentionner ses yeux : « her eyes, even if you could have guessed that they had shed bitter tears in their days, had a thoughtful spiritual look about them. » (*R*, 173). Et de conclure sur la noblesse et la dignité que son visage inspire, de telle sorte que, « bien qu'elle eût vécu dans une maison très humble », elle « aurait pu figurer aux côtés des plus grands dignitaires du pays²⁷². » Le portrait qui est brossé ici n'est pas celui d'une Madone domestique. Il ne renvoie pas non plus à la figure d'une Marie Madeleine biblique éplorée mais bien plutôt à celui d'une Mater Dolorosa²⁷³ qui, à travers les larmes qu'elle déverse, à la fois prend part aux souffrances terrestres et est porteuse d'espoir de rédemption :

Mary's tears do not simply flow in sorrow at the historical event of the Crucifixion, a mother's grief at the death of her child. They course down her cheek as a symbol

²⁷¹ « [A] clear ivory skin, as smooth as satin. » (*R*, 173).

²⁷² « And although she had lived in a very humble home, [...] now she might have been placed among the highest in the land. » (*R*, 173).

²⁷³ A propos du culte de la Mater Dolorosa par les catholiques, Marina Warner précise : « The cult of the Mater Dolorosa begins to rise in Italy, France, England, the Netherlands, and Spain from the end of the eleventh century, to reach full flowering in the fourteenth, from the time when the holy places were recaptured and the pilgrim traffic to the Holy Land became a constant stream. » Warner. *Op.cit.* p. 210.

of the purifying sacrifice of the Cross, which washes sinners of all stain and gives them new life²⁷⁴.

Les pleurs de Ruth ainsi que, paradoxalement, son expérience illégitime de la maternité lui ont permis de s'élever au rang de Madone. C'est véritablement à travers son apprentissage de la maternité que Ruth parvient à dépasser son identité de fille-mère pour certains ou encore de Madone domestique pour d'autres afin de finalement devenir la mère spirituelle de tous les villageois lors du dévouement extrême dont elle fait preuve pendant l'épidémie de typhus. Son héroïsme lui coûtera la vie, et le dernier portrait que le narrateur fait d'elle, évoquant la dormition, aura pour conséquence de la sacraliser dans une ultime image de Mère miséricordieuse catholique, annonciatrice d'une vie après la mort : « Sally reverently drew down the sheet, and showed the beautiful, calm, still face, on which the last rapturous smile still lingered, giving an ineffable look of bright serenity. » (R, 369).

3. De l'élévation morale du lecteur

La picturalité des descriptions de Ruth, qui font naître à l'esprit divers portraits de la Madone telle qu'elle fut représentée dans l'art chrétien au cours des siècles, a pour conséquence non seulement d'associer ce personnage de fille-mère à la Mère du Christ, mais surtout, selon la croyance unitarienne, de faciliter la naissance d'un sentiment d'empathie de la part du lecteur envers l'héroïne éponyme du roman. Rebecca Styler souligne en effet le rôle que les unitariens accordaient aux œuvres d'art dans le processus d'élévation spirituelle chez les croyants :

The spiritual status of aesthetic objects was raised further in 'new' Unitarianism of the mid-nineteenth century, as means to stir devotional feeling. James Martineau, the movement's leader, argued that reason alone was inadequate to move the heart towards God: 'the poetical faculty' must also be engaged. Gaskell shared this

²⁷⁴ Warner. *Op.cit.* p. 223.

appreciation of aesthetic objects as spiritual stimuli, delighting in religious art, church music and architecture (including from Anglican and Roman Catholic traditions), and their capacity to evoke the sublime²⁷⁵.

Styler se réfère à des lettres rédigées de la main d'Elizabeth Gaskell pour appuyer son propos.

Dans l'une d'elles adressée à sa belle-sœur Elizabeth Holland, elle évoque la beauté sublime des cathédrales qu'elle a eu l'opportunité de visiter lors d'un séjour en Europe :

And now to some account of 'Germany & the Germans',— I know it's dull work talking about cathedrals, but I must say, no human being who has not seen them can conceive the sublime beauty of the cathedrals in the grand old cities in Flanders. The architects, (so unknown by name to us) must have been the noblest poets, for I never saw such practical poetry – I enjoyed Bruges; Ghent & Antwerp – more than I can tell. While every bit was picturesque the whole was so solemn & sublime²⁷⁶.

Les commentaires d'Elizabeth Gaskell à propos de ces cathédrales méritent que l'on s'y attarde un instant. Tout d'abord, le rapprochement qu'elle établit entre ces édifices religieux et un genre littéraire, la poésie, notamment lorsqu'elle compare les architectes à de nobles poètes capables de susciter, grâce à leurs œuvres, un sentiment de solennité sublime, invite à réfléchir à la textualité et à la poétique de cette architecture. L'association supposément antinomique des termes « practical » et « poetry » qu'Elizabeth Gaskell utilise pour qualifier cette « poésie matérielle » (« practical poetry »), ou plutôt cette matérialité poétique, allie des éléments du concret d'une part à une idée d'élévation à la fois esthétique et spirituelle de l'autre. L'ensemble repose sur un dialogue subtil entre parties et tout dans lequel chaque détail participe, à travers sa sublimation, à la création d'un effet de sublime. Dépouillés de leur utilité première et de leur autonomie distincte, ces détails ornementaux sont cependant non seulement nécessaires mais surtout indispensables à la création de cet effet de sublime,

²⁷⁵ Styler. *Op.cit.* p. 73.

²⁷⁶ Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 41. Cette lettre fut rédigée en 1841.

bien que cet effet ne puisse se produire qu'à condition de leur sublimation, c'est-à-dire de l'effacement de leurs particularités au profit de l'ensemble.

A travers la sublimation des détails, il devient tout à coup possible de toucher au sublime, c'est-à-dire, à l'Idéal. Dans son ouvrage *Reading in Detail*, Naomi Schor revient sur cette notion de l'Idéal telle qu'elle est pensée dans *L'Esthétique* de Georg Wilhelm Friedrich Hegel²⁷⁷. Chez Hegel, l'Idéal correspond à l'Idée du Beau qui implique une adéquation totale entre l'idée et la forme. Par ailleurs, chez Hegel, l'Idéal est lié au spirituel, ce qui sous-tend une négation du particulier, du matériel, du détail concret et prosaïque au profit d'un tout harmonieux, permettant à l'esprit d'accéder au divin²⁷⁸. Dans cette perspective, le sublime doit se comprendre non pas tant comme étant radicalement opposé au beau mais plutôt comme un effet qui, survenant chez le spectateur, lui offre la possibilité d'accéder un temps à l'Idéal, d'en apercevoir sa grandeur. Aussi, tout comme chez Emanuel Kant ou Edmund Burke, le sublime n'existe-t-il pas tant dans le monde sensible que dans l'esprit de celui qui regarde. Le saisissement que l'effet de sublime produit chez le spectateur permet à ce dernier d'embrasser furtivement la majesté grandiose propre au divin qui caractérise cette notion d'Idéal.

En choisissant d'associer Ruth à la Madone biblique à travers un ensemble de menus détails qui font venir à l'esprit du lecteur diverses représentations picturales issues de l'art chrétien, on peut supposer qu'Elizabeth Gaskell souhaite faire naître cet effet de sublime chez son lecteur. L'analogie entre Ruth et la Madone biblique provoquée par ces quelques détails ekphrastiques doit en effet permettre au lecteur d'oublier la réalité concrète de la vie de la jeune femme au profit de sa sublimation. Cela doit le mener à éprouver un saisissement, à faire l'expérience du sublime ; en d'autres termes, à avoir l'impression, ne serait-ce qu'un

²⁷⁷ Voir Schor, *Op.cit.* pp. 23-41.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 25.

court instant, d'être en présence d'une figure idéale : celle de la Madone. Peut-être cette rencontre fugitive avec l'idéal marial aura-t-elle pour effet de nourrir la religiosité du lecteur. Peut-être acceptera-t-il alors de voir en Ruth une femme pure en dépit du péché de chair dont elle s'est rendue coupable. Peut-être parviendra-t-il finalement à lui accorder son pardon.

En jouant sur la multiplicité des visages et des interprétations bibliques catholiques et sécularisées de la Madone et de Marie Madeleine, Elizabeth Gaskell met à mal les représentations manichéennes de l'époque victorienne qui opposent la Marie Madeleine de mauvaise vie à l'idéal de la Madone domestique. A travers son personnage de Ruth, elle souligne au contraire la richesse et la malléabilité sémantique de ces figures. Elle se les approprie afin de dépeindre sa propre Madone : une jeune femme à la fois profondément humaine et pure, dont le dévouement et l'amour qu'elle porte à son enfant ainsi qu'à tous les nécessiteux témoignent de son infinie bonté d'âme. Le renouvellement sémantique proposé par Elizabeth Gaskell de la figure mariale, qui puise dans la richesse biblique et catholique de ce personnage, sert un combat socio-politique qui s'inscrit dans la continuité des valeurs défendues par la religion unitarienne. Cela lui permet en effet d'affirmer que Dieu est infiniment miséricordieux. Elle peut ainsi appeler son lecteur à faire preuve à son tour d'une plus grande compassion envers ces femmes déchues²⁷⁹. Voyons la manière dont cette alchimie entre religiosité et esthétisme s'articule chez George Eliot dans sa relation à la Madone et à l'idéal maternel.

²⁷⁹ Nous reviendrons plus longuement sur ce point au chapitre 6 de cette thèse.

III. La Madone chez George Eliot : une figure du Sublime

1. L'idéal maternel eliotien : une expérience mystique et esthétique qui a trait au sublime

Au chapitre X d'*Adam Bede*, Lisbeth, la mère d'Adam, récemment devenue veuve, est témoin d'une apparition. Alors qu'elle se lamente sur son sort dans sa cuisine, le visage recouvert d'un tablier pour dissimuler ses pleurs, un ange arrive à ses côtés pour la conforter :

Lisbeth had been rocking herself in this way for more than five minutes, giving a low moan with every forward movement of her body, when she suddenly felt a hand placed gently on hers, and a sweet treble voice said to her, "Dear sister, the Lord has sent me to see if I can be a comfort to you." (AB, 120)

Stupéfaite, Lisbeth n'ose réagir, de peur de voir se matérialiser devant ses yeux cet esprit venu pour soulager sa détresse :

Lisbeth paused, in a listening attitude, without removing her apron from her face. The voice was strange to her. Could it be her sister's spirit come back to her from the dead after all those years? She trembled, and dared not look. (AB, 120)

Alors qu'elle se résout finalement à rouvrir les yeux et qu'elle découvre Dinah, la jeune prédicatrice méthodiste, se tenant à ses côtés, son attention est entièrement absorbée par ce visage angélique penché au-dessus d'elle. L'illusion demeure alors totale ; Lisbeth se croit toujours bel et bien en présence d'un ange :

Slowly Lisbeth drew down her apron, and timidly she opened her dim dark eyes. She saw nothing at first but a face – a pure, pale face, with loving grey eyes, and it was quite unknown to her. Her wonder increased; perhaps it *was* an angel. (AB, 120)

Cette scène caricaturale, qui joue sur la nature un brin naïve de Lisbeth, se lit telle une réécriture parodique de l'Annonciation selon Saint Luc dans le *Nouveau Testament*. Voici comment ce dernier décrit l'évènement :

Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, du nom de Nazareth, à une vierge fiancée à un homme du nom de Joseph, de la maison de David ; et le nom de la vierge était Marie. Et, entrant chez elle, il dit : « Réjouis-toi, comblée de grâce ; le Seigneur est avec toi. » A cette parole elle fut toute troublée, et elle se demandait ce que pouvait être cette salutation²⁸⁰. (Luc 1 : 26-30)

Lisbeth, à l'instar de la jeune Marie de Nazareth, reçoit la visite de l'ange Dinah-Gabriel dans sa maison et s'en trouve fort bouleversée. L'analogie entre la situation ici décrite et l'épisode biblique auquel il est fait allusion s'achève là cependant, Lisbeth ne présentant pas d'autres points communs avec la future mère du Christ. C'est d'ailleurs sur ce rapprochement improbable entre les deux femmes que repose le ridicule de la scène.

Par ailleurs, l'expérience mystique à laquelle Lisbeth Bede est ici confrontée a trait, encore une fois de manière parodique, au sublime. Tout d'abord, au moment où elle ouvre les yeux, Lisbeth voit en effet devant elle non pas une jeune femme mais un visage d'ange. Cela la conforte instantanément dans sa première impression : celle d'être véritablement en présence d'un envoyé de Dieu, malgré l'improbabilité de la chose. Cela l'effraie autant que ça la fascine, comme l'indiquent le verbe « tremble » et le substantif « wonder », utilisés pour faire transparaître son sentiment. La voix ne lui a-t-elle pas effectivement dit qu'elle était venue à sa rencontre à la demande du Seigneur ? Et ce visage, ne ressemble-t-il pas trait pour trait à celui de l'ange qui se trouve dans la Bible illustrée de son fils²⁸¹ ? L'origine de sa méprise provient du rapprochement que Lisbeth établit entre sa culture scripturale et picturale biblique (si basique et limitée soit-elle) d'une part, et l'apparence ainsi que les paroles de la jeune femme qui lui rend visite dans sa maison, de l'autre.

²⁸⁰ Osty et Trinquet (Eds). *Op.cit.* p. 49.

²⁸¹ « “Ah!” said Lisbeth slowly, still wondering; “ye comed in so light, like the shadow on the wall, an’ spoke i’ my ear, as I thought ye might be a sperrit. Ye’ve got a’ most the face o’ one as is a-sittin’ on the grave i’ Adam’s new Bible.” » (AB, 120)

C'est sur ce crédit accordé aux sens ainsi que dans l'accueil aveugle de l'effet produit par ces mêmes sens que reposent la condition de l'avènement du sublime. Dans son introduction sur la question, dans laquelle elle souligne la multiplicité des théories parfois contradictoires sur le sublime, Céline Flécheux retient comme définition commune un principe kantien :

C'est cette attention à la sensation, au sentiment, aux émotions qui caractérise l'expérience du sublime. L'ébranlement que certaines situations nous réservent ne doit surtout pas être congédié sous prétexte que quelque chose nous échapperait. Prendre le sublime au sérieux, c'est faire confiance au sensible, malgré nos connaissances qui semblent le contredire²⁸².

Ici, la sensation de sublime ressentie par Lisbeth provient avant tout de la confiance qu'elle accorde à ses sens (à l'ouïe, puis à la vue). Elle se laisse envahir par sa stupeur, de sorte que le mirage qui semble la faire accéder au divin persiste même au moment où elle découvre le visage de Dinah. Ce visage qui se tient devant elle est appréhendé dans sa totalité sublime (« a pure, pale face »), chaque détail se fondant au service de l'impression angélique qu'elle inspire à la vieille femme. Ce n'est que lorsqu'elle aperçoit les mains de travailleuse de la jeune femme, en d'autres termes au moment où un détail concret devient saillant et que ce même détail, se donnant à voir dans toute sa réalité prosaïque, se refuse à la sublimation, que le mirage s'effondre et que la véritable identité de Dinah est révélée : « “Why, ye're a workin' woman!” “Yes, I am Dinah Morris, and I work in the cotton-mill when I am at home.” » (AB, 120).

Cette scène qui, à travers sa version parodique de l'Annonciation à Marie, inclut expérience du sublime et évocation mariale fait écho à une anecdote vécue par George Eliot

²⁸² Flécheux, Céline. « Embarquement pour le sublime : sens et fonctions d'un concept », *Le Sublime : Poétique, Esthétique, Philosophie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018. p. 9.

un an avant la publication d'*Adam Bede*. La dernière moitié du second volume de ce roman fut en effet rédigée à l'étranger, à l'occasion d'un séjour du couple Lewes-Eliot en Allemagne au cours duquel George Eliot eut l'opportunité de visiter plusieurs musées et d'y admirer diverses œuvres de grands maîtres. Ses promenades artistiques semblent culminer à Dresde, au moment de sa rencontre avec la Madone Sixtine de Raphaël²⁸³. Dans une lettre du 28 juillet 1858 adressée à son amie Sarah Hennell, elle écrit : « Dresden is a proper climax, for all other art seems only a preparation for feeling the superiority of the Madonna di San Sisto the more²⁸⁴. » Sa rencontre avec la Madone de Raphaël provoque en elle un choc émotionnel profond qu'elle consigna comme suit dans son journal intime :

Three mornings in the week we went to the Picture Gallery from twelve till one. The first day we went was a Sunday, when there is always a crowd in the Madonna Cabinet. I sat down on the sofa opposite the picture for an instant; but a sort of awe, as if I were suddenly in the living presence of some glorious being, made my heart swell too much for me to remain comfortably, and we hurried out of the room. On subsequent mornings we always came, in the last minutes of our stay, to look at this sublimest picture; and while the others, except the "Christo della Moneta" and Holbein's Madonna, lost much of their first interest, this became harder and harder to leave²⁸⁵.

La contemplation de cette œuvre fait accéder George Eliot à cette expérience esthétique que procure le sublime : « Le sublime [...] impose un sentiment d'arrêt de nos forces vitales qui, dans un second temps, permet d'ouvrir à une autre dimension (de l'esprit, chez Kant, du plaisir, chez Burke [et, l'on pourrait ajouter, du spirituel chez Hegel])²⁸⁶. » La vue de la Madone à l'enfant de Raphaël produit chez elle un sentiment de stupeur qui la paralyse et lui

²⁸³ Voir Annexe 5.

²⁸⁴ Haight. *Op.cit.* p. 194.

²⁸⁵ Cross, John. Walter. *George Eliot's Life, as Related in Her Letters and Journals*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2010. p. 58.

²⁸⁶ Flécheux. *Op.cit.* p. 21.

permet de toucher à la transcendance, en d'autres termes de voir cet Idéal d'esthétisme et de grandeur maternelle et spirituelle se cristalliser devant ses yeux.

Cette expérience mystique et esthétique marqua profondément George Eliot²⁸⁷. A mon sens, elle est la clé qui permet de comprendre la manière dont cette dernière conçoit et évoque l'idéal maternel dans ses œuvres : c'est-à-dire comme une expérience esthétique qui a trait au sublime dans la mesure où cet idéal maternel réside, d'une part, dans le rapprochement entre un personnage féminin et l'esthétique et les valeurs communément associés à la Madone et, d'autre part, dans l'effet de perfection sublime ressenti par le regardant quand il se trouve en sa présence. Plus qu'une réalité, l'idéal maternel est donc une projection, un effet. Il consiste en une réification esthétique du sujet idéalisé qui, par le biais de son association à l'imagerie mariale, devient l'incarnation de cet idéal. Sa singularité et la particularité de ses traits s'en trouvent niées au profit de la ressemblance physique et morale de l'ensemble à la Madone. C'est cette ressemblance sublimée qui permet un basculement du particulier vers l'Idéal. C'est notamment le cas pour le personnage de Dinah dans *Adam Bede*.

2. Dinah Morris dans *Adam Bede* : une Madone sublime inaccessible

Si le mot « Madone » n'est jamais directement utilisé par Elizabeth Gaskell pour faire référence à Ruth dans son roman, il n'en est pas de même pour Dinah. Au chapitre XXVI, le narrateur rapporte l'impression que la jeune femme produit dans l'esprit de Seth, le frère d'Adam, qui en est profondément amoureux. La perfection de celle qui ne quitte jamais ses

²⁸⁷ Il est en effet plus exact de parler ici d'expérience mystique plutôt que d'expérience spirituelle dans le cas de George Eliot qui, après avoir connu une période de ferveur évangéliste intense dans l'adolescence suite à l'influence d'une de ses enseignantes nommée Maria Lewes, perd la foi au début des années 1840. La lecture d'ouvrages tels que *An Inquiry Concerning the Origin of Christianity* de Charles Hennell, ou encore *Das Leben Jesu* de David Friedrich Strauss, qui adoptent un point de vue critique et historique sur la Bible, ébranle ses croyances et l'amène à avoir foi en l'homme à défaut de croire en Dieu. Elle fut d'ailleurs la première à traduire l'ouvrage de Strauss en anglais, *The Life of Jesus*, en 1844.

pensées se révèle ici, malgré son absence physique, avec d'autant plus de force en cette journée festive que sa pureté et sa sobre dignité contrastent avec les allures apprêtées des femmes du village présentes au bal donné en l'honneur de l'anniversaire du jeune comte Arthur Donnithorne :

It had been rather a melancholy day to Seth: Dinah had never been more constantly present with him than in this scene, where everything was so unlike her. He saw her all the more vividly after looking at the thoughtless faces and gay-coloured dresses of the young women – just as one feels the beauty and the greatness of a pictured Madonna the more, when it has been for a moment screened from us by a vulgar head in a bonnet. (*AB*, 306)

La vulgarité ambiante et les considérations terre-à-terre des jeunes femmes qui folâtraient de-ci de-là permettent à Seth de mieux prendre la mesure de la sublimité de sa bien-aimée. Afin de mieux illustrer cette impression, le narrateur utilise une comparaison : il fait appel à l'expérience personnelle du lecteur, à son ressenti, en évoquant la sensation sublime qui emplit le visiteur d'un musée qui, après s'être vu privé ne serait-ce qu'un court instant de la grandeur dégagée par un tableau de maître représentant la Madone, ne la retrouve qu'avec plus de vigueur une fois de nouveau en sa présence. Il est aisé d'imaginer que, derrière son narrateur, George Eliot fait ici allusion à sa propre expérience lorsque, tous les matins, avant de quitter le musée de Dresde, elle se rendait dans la salle où se trouvait la Madone Sixtine de Raphaël afin d'en éprouver toute la majesté²⁸⁸.

Tout comme la Ruth d'Elizabeth Gaskell, le personnage de Dinah chez George Eliot ressemble à s'y méprendre à une Madone de la Renaissance. Celle de Hans Holbein semble l'avoir inspirée pour ce personnage²⁸⁹. Voici la description qu'elle en donne dans son journal :

« Holbein's Madonna is very exquisite – a divinely gentle, golden-haired blonde, with eyes

²⁸⁸ « On subsequent mornings we always came, in the last minutes of our stay, to look at this sublimest picture; and while the others, except the 'Christo della Moneta' and Holbein's Madonna, lost much of their first interest, this became harder and harder to leave. » Cross. *Op.cit.* p. 58.

²⁸⁹ Voir Annexe 6.

cast down, in an attitude of unconscious, easy grace – the loviest of all the Madonnas in the Dresden Gallery, except the Sistine²⁹⁰. » Ce portrait pourrait être celui de Dinah. La jeune femme, dont nous avons déjà mentionné le visage angélique plus haut, est ainsi décrite au lecteur lors de sa première apparition, qui est une apparition publique puisque cela se produit à l'occasion d'un prêche qu'elle donne dans un champ aux villageois venus nombreux pour l'écouter, curieux de voir une femme leur faire l'homélie :

The stranger was struck with surprise as he saw her approach and mount the cart—surprise, not so much at the feminine delicacy of her appearance, as at the total absence of self-consciousness in her demeanour. [...] There was no keenness in the eyes; they seemed rather to be shedding love than making observations. [...] It was a small oval face, of a uniform transparent whiteness, with an egg-like line of cheek and chin, a full but firm mouth, a delicate nostril, and a low perpendicular brow, surmounted by a rising arch of parting between smooth locks of pale reddish hair. [...] It was one of those faces that make one think of white flowers with light touches of colour on their pure petals. The eyes had no peculiar beauty, beyond that of expression; they looked so simple, so candid, so gravely loving, that no accusing scowl, no light sneer could help melting away before their glance. (*AB*, 27-28)

On retrouve dans cette description ces mêmes notions d'altruisme (« [her] eyes [seemed] to be shedding love ») et de grâce céleste inconsciente (« the total absence of self-consciousness in her demeanour ») qui caractérisent la Madone de Holbein telle qu'elle est décrite par George Eliot dans son journal. Les détails du visage de Dinah se lisent telle une ekphrasis de la peinture de ce dernier : même ovalité de la forme du visage, même dessin de la bouche et des narines, même transparence de la peau, même blond vénitien de la chevelure. Si la couronne qui orne le sommet de la tête de la Maria Regina de Holbein a laissé place à une simple coiffe noire de Méthodiste sous la plume de George Eliot, le caractère régalien de son personnage transparait dans la fascination et le respect qu'elle inspire instantanément à ceux venus

²⁹⁰ Cross. *Op.cit.* p. 58.

l'écouter. Montée sur une estrade, Dinah s'offre ainsi à la vue de tous et, à l'instar d'une Madone de maître, elle exerce une extrême fascination sur son public.

Sa pureté et sa perfection en font, aux yeux de Seth, une femme hors du commun des mortels, ce qui la rend inaccessible : « 'She's too good and holy for any man, let alone me' » (*AB*, 38) pense-t-il lorsqu'il se trouve à ses côtés. L'admiration et la révérence que Seth voue à Dinah placent l'amour qu'il lui porte non pas tant du côté du désir amoureux que du mysticisme, de la dévotion à un idéal. La scène citée précédemment et dans laquelle la supériorité morale de sa bien-aimée se révèle avec une netteté accrue lorsque, telle une Madone, sa perfection contraste avec la vanité des autres femmes, fait écho à la rhétorique utilisée dans la tradition médiévale de la fin'amor, encore appelée amour courtois. A propos de la poésie courtoise, Marina Warner précise : « Above all, by contrasting human women with the sublime perfection of the Virgin, earthly love could be discredited and men's eyes turned once again heavenwards²⁹¹. » Dans son ouvrage sur la Vierge Marie, Warner revient sur cette tradition lyrique du Moyen Age afin de mettre en lumière la manière dont le religieux s'est progressivement immiscé dans ce qui, à l'origine, était des chants galants païens et souvent licencieux :

Because the idealization of woman in the lay poetry of the period coincides with accelerated devotion to Our Lady, these two strands of medieval thought have been confused and the cult of the Virgin is traditionally seen as both a cause and an effect of courtly love. Such thinking is a crude amalgamation of two independent and dissipate social currents. The two currents were reconciled only in the thirteen century by one of the Church's most successful intellectual operations, whereby the pagan joy of the troubadours and their heirs was transmuted into the typical Christian quest for the other world through denial of the pleasures in this²⁹².

²⁹¹ Warner. *Op.cit.* p. 148.

²⁹² *Ibid.* p. 134.

C'est donc au XIII^e siècle que s'est finalement imposée la vénération d'un amour éthéré dans l'amour courtois : « By the early thirteenth century, lyric poets no longer sang of the joy or agony of physical love, but accepted without demur the premise that their lady was worthy of their love precisely because she was too pure to reciprocate it²⁹³. » C'est alors que la figure de la Vierge Marie fit ouvertement son apparition dans cette poésie lyrique devenue chaste.

A partir du XIII^e siècle dans l'amour courtois, l'inaccessibilité de la Dame forme le propre de l'Idéal. La relation à la bien-aimée ne peut être que sublimée, permettant à l'esprit de s'élever vers de nobles pensées. Cette poésie est, selon Jacques Lacan, le « paradigme de la sublimation²⁹⁴ » dans la mesure où elle permet, à travers les descriptions de la Dame, « d'élever un objet à la dignité de la Chose²⁹⁵ ». Sans vouloir faire tomber mon propos dans l'analyse psychanalytique, ce qui serait à la fois anachronique et inapproprié, il me semble intéressant de dire quelques mots à propos de l'analyse de l'amour courtois proposée par Jacques Lacan, en revenant notamment sur sa définition de la sublimation. Chez Lacan, la Chose est de l'ordre du Réel, c'est-à-dire de ce qui se situe hors du symbolique et qui ne peut donc être appréhendé, mis en mots, représenté. Elle est inaccessible. Se trouvant au-delà du signifié, elle constitue un vide dont la sublimation va tenter d'esquisser les contours en faisant accéder par le symbolique un objet qui n'est pas la Chose à sa dignité²⁹⁶. Cependant, et paradoxalement, plus le troubadour tente de représenter et de donner forme à cet objet idéal, plus cet idéal se dérobe à lui :

Au-delà du projet apparent qu'elle affiche : évoquer la beauté idéale de la Dame,
l'entreprise poétique des poètes du Languedoc dévoile en effet au caractère

²⁹³ Warner. *Op.cit.* p. 137.

²⁹⁴ Lacan, Jacques. *L'Éthique de la psychanalyse, le séminaire, VII*. Paris : Seuil, 1986. p. 153.

²⁹⁵ *Ibid.* p. 133.

²⁹⁶ « Ici, il y a l'élévation *symbolique* d'un objet *imaginaire* à la dignité de la Chose *réelle*. [...] Elever un objet à la dignité de la Chose, s'est tenter de représenter la Chose par autre chose qui finira tout de même par n'être qu'un vide. » Saint-Cyr, Viviana M. « Créer un Vide ou de la Sublimation chez Lacan », *Journal of Psychoanalytic Studies*. 1 : 13, 2012. p. 15. C'est l'auteure qui souligne.

répétitif de ses louanges formulaires, au vide même de ses énoncés, l'objet qu'elle cherche à atteindre : la Femme au-delà de toutes les femmes, l'absence pure²⁹⁷.

Ce qu'il faut retenir ici c'est que, chez Lacan, la sublimation est pensée comme un rapport au Réel, c'est-à-dire au hors-signifié, à l'ineffable. Si elle crée l'illusion d'accéder à la Chose, c'est-à-dire ici à un idéal inaccessible, la sublimation ne fait finalement que souligner un vide. A l'instar du sublime qui, en tant qu'effet, réside non pas dans le monde extérieur mais dans l'esprit du regardant, l'Idéal que la Dame de l'amour courtois prétend incarner n'est qu'un leurre pour celui qui tente de se le figurer. Ce que les poèmes qui louent la beauté céleste de la Dame donnent à voir, c'est avant tout son inaccessibilité car l'Idéal demeure toujours, en définitive, inatteignable, irreprésentable. Ainsi, en élevant Dinah à la dignité de la Madone, Seth ne peut que faire l'expérience de son inaccessibilité. A l'instar des troubadours du XIII^e siècle qui chantaient la fin'amor, l'amour que Seth porte à Dinah est un amour pur, qui a trait au mysticisme, et est donc libéré du désir de la chair²⁹⁸ : « Love of this sort is hardly distinguishable from religious feeling » (AB, 42), le narrateur précise-t-il. Ce dépassement de la concupiscence lui permettra de se réjouir le jour où, finalement, Dinah consentira à prendre un époux, même si l'heureux élu ne sera pas Seth mais Adam, son frère.

En mettant l'accent sur le caractère illusoire et idéal de l'idéal maternel, dans la mesure où il n'existe qu'en tant qu'il n'est qu'une projection des divers attributs de l'idéal marital sur une femme, donnant ainsi le sentiment d'accéder à sa pureté maternelle impossible, George Eliot laisse entendre à son lecteur que toute tentative d'incarnation de cet idéal est en définitive vouée à l'échec. Ainsi des figures telles que la Madone domestique ou « the Angel in the House », en tant que paradigmes de l'idéal féminin victorien, ne sont que des tropes qui

²⁹⁷ Rey-Flaud, Henri. « La Sublimation de Freud à Lacan : le Fil Rouge de l'Amour Courtois », *Figures de la Psychanalyse*. 2 : 7, 2002. p. 143.

²⁹⁸ On retrouve ici la distinction entre ces deux types d'amour que sont l'éros et l'agapè. L'éros renvoie à la passion, à l'amour charnel. C'est un amour égoïste, contrairement à l'agapè qui est un amour mystique, purifié, et tourné vers l'autre. Voir notamment à ce sujet : Ide, Pascal. « La distinction entre éros et agapè dans Deus caritas est de Benoît XVI », *Nouvelle Revue Théologique*. 3 : 128, 2006. pp. 353-369.

tournent autour de cet idéal sans jamais pouvoir l'atteindre. L'idéal maternel ne peut donc exister dans le monde sensible. Aussi, à l'instar du sublime, cet idéal réside-t-il uniquement dans l'esprit de celui qui regarde et qui projette ses désirs sublimés sur une femme, ce qui n'en fait rien d'autre qu'une réalité subjective, qu'une expérience esthétique.

3. De la Vierge incarnée à la Madone domestique

Dans *Adam Bede*, l'ironie qui sous-tend l'inaccessibilité de cet idéal repose cependant sur le fait que Dinah semble incarner la Madone des Saintes Écritures. Non seulement elle lui ressemble de par son allure gracieuse et chaste et de par la bienveillance maternelle dont elle fait preuve envers ceux qui l'entourent, mais elle semble, elle aussi, avoir été élue par Dieu. A Seth qui finit par se résoudre à la demander en mariage, elle répond :

‘Seth Bede, I thank you for your love towards me, and if I could think of any man as more than a Christian brother, I think it would be you. But my heart is not free to marry. That is good for other women, and it is a great and a blessed thing to be a wife and mother; but [...] God has called me to minister to others, not to have any joys or sorrows of my own, but to rejoice with them that do rejoice, and to weep with those that weep.’ (AB, 40)

La fin du passage cité ci-dessus fait venir à l'esprit une image de Madone miséricordieuse, porteuse, à travers son empathie, de la parole et de la bonté divine. De plus, à l'instar de Marie qui, à travers l'Incarnation, a reçu et conçu Jésus le Christ en son sein tout en demeurant immaculée, Dinah est vierge et consent à vivre la maternité uniquement comme une expérience sublimée, c'est-à-dire coupée de toute notion charnelle, afin de pouvoir dispenser son aide et son amour maternel à son prochain. Cela la pousse tout naturellement à refuser le mariage et l'enfantement. Par ailleurs, Dinah revendique la liberté que le célibat lui confère car cela lui permet d'accomplir sa mission qui est d'aller à la rencontre des âmes en perdition afin de les ramener sur le chemin de Dieu.

A travers son personnage de Dinah, qui incarne les principales facettes de la Vierge Marie, George Eliot met à l'épreuve la figure mariale en tant que paradigme de l'idéal maternel victorien en en soulignant les limites. En effet, une femme qui, comme Dinah, possède tous les attributs associés à la Vierge n'est plus une femme telle qu'on la conçoit à l'époque victorienne car elle rejette les principales fonctions qui lui reviennent : être une épouse et une mère toute dévouée à son foyer. Aussi, faire de Dinah la parfaite incarnation de la Madone permet-elle à George Eliot de souligner toute l'ironie de cet idéal victorien qui nie la réalité de la chair, et donc à la fois la notion de désir chez la femme et la dimension biologique de l'enfantement.

A la fin du roman, Dinah devient mère après avoir épousé Adam, et c'est à ce moment-là qu'elle cesse d'incarner l'idéal marial car elle a succombé au désir amoureux. A Adam qui lui ouvre son cœur, elle lui confie : « 'The thought of you had taken hold of me, so that my soul had lost its freedom, and was becoming enslaved to an earthly affection.' » (*AB*, 555). Telle une nouvelle Eve connaissant désormais le péché, celle qui faisait ordinairement preuve d'une candeur sincère rougit sous le regard d'Adam (« The door opened, and Dinah stood before him, colouring deeply » *AB*, 552) et fait soudain l'expérience de la tentation de la chair. Dinah ne pourra devenir épouse et mère qu'au prix de l'abandon de sa maternité sublimée, c'est-à-dire de la disparition de son association avec la Madone biblique. Ayant perdu l'indépendance que sa vie de prédicatrice méthodiste lui conférait, elle n'est finalement devenue, à l'épilogue, qu'une simple Madone domestique. Le roman s'achève en effet sur une image qui rappelle l'ouverture du chapitre IV où l'on peut voir la mère d'Adam, Lisbeth Bede, plantée sur le pas de sa porte à contempler l'horizon dans l'attente du retour de son

mari et de ses fils pour le repas du soir²⁹⁹. Dans l'épilogue, la silhouette de Lisbeth a laissé place à celle de Dinah qui est à son tour présentée dans l'encadrement de la porte à attendre le retour d'Adam, son mari. Son apparence a quelque peu changé. Le narrateur précise : « We can see the sweet pale face quite well now: it is scarcely at all altered – only a little fuller, to correspond to her more matronly figure » (*AB*, 587). Dinah a désormais deux beaux enfants à ses côtés.

Il a souvent été reproché à George Eliot de ne pas avoir permis à ses héroïnes de mener des vies « extra-ordinaires », de sortir de leur condition de femme de l'époque victorienne et d'embrasser des chemins différents de ceux que la société patriarcale avait balisés pour elles ; à savoir le mariage et la maternité. A ce sujet, l'article « Why Feminist Critics Are Angry with George Eliot » de Zelda Austen est parlant :

Feminist critics are angry with George Eliot because she did not permit Dorothea Brooke in *Middlemarch* to do what George Eliot did in real life: translate, publish articles, edit a periodical, refuse to marry until she was middle-aged, live an independent existence as a spinster, and finally live openly with a man whom she could not marry³⁰⁰.

La même remarque pourrait être faite au sujet de Dinah. Pourquoi George Eliot ne lui a-t-elle pas permis de continuer à mener une vie indépendante, chose exceptionnelle pour une femme à l'époque ? Pourquoi ne pas lui avoir permis de poursuivre la vie de célibat et de prédicatrice méthodiste qu'elle avait choisie d'embrasser ? Pourquoi avoir finalement décidé de figer cette femme qui sortait tant des cadres dans l'encadrement d'une porte, en signe de son ultime assignation à résidence ? Certes la diégèse s'achève en juin 1807 et, à cette époque, les

²⁹⁹ « The door of the house is open, and an elderly woman is looking out; but she is not placidly contemplating the evening sunshine; she has been watching with dim eyes the gradually enlarging speck which for the last few minutes she has been quite sure is her darling son Adam. » (*AB*, 45)

³⁰⁰ Austen, Zelda. « Why Feminist Critics Are Angry with George Eliot », *College English*. 37: 6, 1976. p. 549.

femmes méthodistes n'avaient plus le droit de prêcher la bonne parole depuis juillet 1803, si ce n'est à des assemblées restreintes constituées uniquement de femmes³⁰¹.

A l'instar d'Elizabeth Gaskell qui fait mourir Ruth à la fin, George Eliot met un terme au destin atypique de son héroïne. L'effet recherché n'est cependant par du tout le même. La mort de Ruth place la jeune femme en position de martyre (elle a succombé à l'épidémie de typhus dans un ultime élan d'altruisme envers celui qui l'avait menée à pécher) et son dernier portrait laisse au lecteur l'image d'une Madone sanctifiée. Dinah perd au contraire tout ce qui pouvait la rapprocher de la Vierge Marie et devient une mère ordinaire, de chair et d'os qui, plutôt que d'œuvrer ardemment pour le pardon des âmes, se consacre désormais à faire le bonheur de sa famille au quotidien. Fin des plus traditionnelles et, à première vue, beaucoup moins subversive que celle proposée par Elizabeth Gaskell dans *Ruth*. Cette fin a toutefois le mérite d'être fidèle à la promesse de réalisme énoncée par le narrateur au chapitre XVII dans lequel il jure de s'intéresser non pas aux destins exceptionnels mais aux vies ordinaires, et de n'embellir la vérité sous aucun prétexte³⁰² : « So I am content to tell my simple story, without trying to make things better than they were » (*AB*, 194). Maigre consolation pour ceux et celles qui ont pu se réjouir de l'émancipation dont Dinah a bénéficié tout au long du roman avant de la voir se faire rattraper in extremis par un destin beaucoup plus commun. Peut-être cet ultime conformisme à la bienséance victorienne était-il cependant nécessaire, voire indispensable à l'élaboration d'une critique plus insidieuse mais bien présente dans le roman : celle de la déconstruction de l'idéal maternel victorien ? En faisant perdre à Dinah ce qui

³⁰¹ « In July 1803 the annual Conference and legislative meeting of the Methodist clergy and lay-preachers considered the matter of women preaching. The decision was that women 'in general' should not preach, 'But if any woman among us think she has an extraordinary call from God to speak in public [...] we are of the opinion she should, in general, address her own sex, and those only.' » Ceci est un extrait de la note de bas de page proposée dans l'édition d'*Adam Bede* utilisée pour cette thèse. Les passages cités entre guillemets sont issus de *Minutes of the Methodist Conferences from the First, Held in London, by the late Rev. John Wesley, A. M. in the Year 1774*, vol. II, 1813. p. 188. Voir (*AB*, 655).

³⁰² Nous reviendrons plus longuement sur cette question du réalisme eliotien aux chapitres 6 et 7 de cette thèse.

faisait d'elle une figure mariale au moment où celle-ci devient mère, George Eliot souligne tout le paradoxe de cet idéal maternel victorien qui présente la mère comme un être pure et immaculé mais qui oublie que la maternité ne peut advenir sans l'union charnelle des corps.

IV. La mère dé-sublimée : l'effondrement de l'idéal maternel

1. Quand la mère tant espérée fait son apparition

Si dans *Adam Bede*, à travers un jeu subtil d'analogies entre le personnage de Dinah Morris et la Madone biblique et iconique, George Eliot attire l'attention de son lecteur sur la nature profondément paradoxale et chimérique de l'idéal maternel victorien, plaçant ainsi l'existence de cet idéal avant tout du côté de l'expérience esthétique et du fantasme, elle va plus loin dans son dernier roman. Dans *Daniel Deronda*, George Eliot s'emploie en effet à déconstruire l'idéal maternel d'une tout autre manière : elle choisit de le faire à travers la mise en scène du retour de la mère disparue. Selon Carolyn Dever, l'absence de la mère constitue la condition indispensable à la formation et à la propagation de l'idéal maternel victorien :

Rigidly idealized categories of identity – the Victorian ideal of maternity, for example – depend precisely on the absence and the ineffability of the original model, and thus the trope of maternal absence is one of the most powerful tools in the maintenance of the nineteenth-century maternal ideal³⁰³.

En faisant le choix de faire réapparaître celle qui, de par son absence, n'existait plus qu'à travers la douce imagination ou les souvenirs souvent sublimés de ses proches, George Eliot redonne la parole à une mère qui, loin d'être idéale, est avant tout une femme dotée de désirs et d'ambitions propres. Cette femme n'est autre que la mère de Daniel Deronda.

³⁰³ Dever. *Op.cit.* p. 6.

Ayant été placé sous la protection de Sir Hugo Mallinger depuis sa plus tendre enfance, Daniel a toujours ignoré qui étaient ses parents. Avant les premières révélations sur ses origines, qui correspondent au moment où Sir Hugo Mallinger lui remet une lettre de sa mère dans laquelle celle-ci demande à le rencontrer avant de mourir, l'identité de ses parents était restée pour lui un mystère qui le taraudait. Tantôt il s'imaginait qu'il était le fils illégitime de Sir Hugo Mallinger lui-même (*DD*, 139), tantôt que son père était un homme mauvais (*DD*, 142) et que c'était la raison pour laquelle son entourage avait toujours pensé bon de ne jamais lui parler de sa famille et de lui faire croire à la mort de ses parents (*DD*, 137). Si ces supputations l'ont constamment mené à interroger l'honnêteté de son père, il a en revanche toujours voulu croire en la bonté et en l'innocence sincère de sa mère. A ses yeux, elle était, tout comme lui, une victime à qui l'on avait arraché son enfant de force, la privant ainsi de ce qu'elle avait de plus cher au monde : « he must have been taken away [from her] » (*DD*, 139). Ce n'est donc qu'au moment où il reçoit cette missive rédigée de la main de celle qu'il idéalise depuis toujours et dans laquelle celle-ci ne laisse transparaître aucun sentiment, que ses certitudes commencent à vaciller :

Singularly enough that letter which had brought his mother nearer as a living reality had thrown her into more remoteness for his affections. The tender yearning after a being whose life might have been the worse for not having his care and love, the image of a mother who had not had all her dues, whether of reverence or compassion, had long been secretly present with him in his observation of all the women he had come near. But it seemed now that this picturing of his mother might fit the facts no better than his former conceptions about Sir Hugo. [...] A veiled figure with enigmatic speech had thrust away that image which, in spite of uncertainty, his clinging thought had gradually modelled and made the possessor of his tenderness and duteous longing. (*DD*, 520-521)

A travers sa plume, Daniel entend la voix de sa mère pour la première fois. Ce qu'il y entend n'est pas ce qu'il avait tant espéré. Cela ne correspond nullement aux diverses conjectures qu'il s'était faites à son sujet. Il commence en effet à réaliser que cette image qu'il avait

nourrie en lui et qui était celle d'une mère aimante souffrant d'avoir été séparée de son fils depuis tant d'années n'est peut-être en définitive que le miroir de son propre désir et de son désespoir. C'est au moment où cette mère idéalisée et si longtemps attendue est sur le point de se présenter à lui dans toute sa réalité et son imperfection que le mythe commence à s'effondrer et que les sentiments de Daniel à l'égard de cette inconnue semblent s'essouffler : « When Alcharisi³⁰⁴ invades the world of the novel, she tears down the idealized mother-image Daniel has constructed in her absence³⁰⁵. » Sa désillusion n'en est cependant ici qu'à son prélude. La scène de la rencontre la parachèvera.

Si, en réapparaissant, la mère de Daniel brise les fantasmes que son fils avait toujours entretenus à son sujet, faisant surgir la vérité, leur rencontre lui semble paradoxalement irréaliste, fantasmagorique : « He had lived through so many ideal meetings with his mother, and they had seemed more real than this ! » (*DD*, 525) Cette femme qui se tient devant lui lui semble tout droit sortie d'un conte ou d'une légende : « Her worn beauty had a strangeness in it as if she were not quite a human mother, but a Melusina, who had ties down with some world which is independent of ours. » (*DD*, 526). Cette impression cauchemardesque qui s'empare de Daniel traduit l'impossibilité du jeune homme de se confronter à la réalité. Le choc de voir cet idéal sur lequel il avait tenté de se bâtir une identité s'effondrer est tel que la vision qu'il a de sa mère passe d'un fantasme à un autre : autrefois mère douce et aimante, il la voit désormais comme un monstre, une femme à queue de serpent qui, à travers sa voix sifflante, le fait accéder à la connaissance de ses origines. Ce faisant, elle le fait chuter de son jardin d'Eden et se confronter à la vérité de son histoire qui est celle d'un enfant que sa mère a volontairement abandonné pour pouvoir vivre sa vie d'artiste sans contraintes et qui n'en éprouve aucun regret : « 'I had not much affection to give you. [...] I wanted to live out the

³⁰⁴ Autrefois nommée Leonora Alcharisi du temps où elle était une chanteuse lyrique célèbre, elle est devenue la Princesse Halm-Eberstein lorsque Daniel fait sa rencontre à Gênes dans un hôtel où elle lui a donné rendez-vous.

³⁰⁵ Dever. *Op.cit.* p. 144.

life that was in me, and not to be hampered with other lives. [...] I did not want a child.' » (DD, 527).

Lors de la rencontre entre Daniel et cette inconnue qui est sa mère biologique, George Eliot choisit de mettre en scène la déconstruction de l'idéal maternel en donnant la voix à celle qui, jusque-là, n'existait qu'en tant qu'idéal fantasmé. « 'I am not like what you thought I was' » (DD, 526) ; cette introduction donne d'emblée le ton de leur échange à venir. Lorsqu'elle s'explique quant à l'abandon de son fils, ce n'est en effet pas pour s'excuser mais pour énoncer une vérité qui n'est, à son sens, pas seulement la sienne mais aussi celle d'autres femmes : « When you reproach me in your heart for sending you away from me, you mean that I ought to say I felt about you as other women say they feel about their children. I did *not* feel that³⁰⁶ » (DD, 529). La nuance entre ressentir un attachement maternel pour ses enfants et « dire ressentir » un tel amour (« say they feel ») souligne le fossé qu'il existe parfois entre les sentiments réels d'une mère à l'égard de son enfant et ce que les convenances exigent d'elle³⁰⁷. Loin de rester évasive à ce sujet, Leonora prend au contraire la parole au nom de toutes les femmes qui, pour ne pas aller à l'encontre de la bienséance, sont contraintes de taire leurs véritables sentiments et aspirations : « 'Every woman is supposed to have the same set of motives, or else to be a monster. I am not a monster, but I have not felt exactly what other women feel – or say they feel, for fear of being thought unlike others' » (DD, 529). A travers cette révélation, Leonora Alcharisi laisse entendre que l'amour maternel n'est parfois qu'un jeu de dupes et que la filiation biologique ne suffit pas à anéantir les aspirations personnelles

³⁰⁶ C'est George Eliot qui souligne.

³⁰⁷ La réflexion de Leonora Alcharisi fait venir à l'esprit les mots d'Elizabeth Badinter au sujet du mythe de l'instinct maternel : « A parcourir l'histoire des attitudes maternelles, naît la conviction que l'instinct maternel est un mythe. Nous n'avons rencontré aucune conduite universelle et nécessaire de la mère. Au contraire, nous avons constaté l'extrême variabilité de ses sentiments, selon sa culture, ses ambitions ou ses frustrations. Comment, dès lors, ne pas arriver à la conclusion, même si elle s'avère cruelle, que l'amour maternel n'est qu'un sentiment et comme tel, essentiellement contingent. Ce sentiment peut exister ou ne pas exister ; être et disparaître. Se révéler fort ou fragile. Privilégier un enfant ou se donner à tous. Tout dépend de la mère, de son histoire et de l'Histoire. » Badinter. *L'Amour en plus*. *Op.cit.* p. 469.

d'une femme. Il se peut même que, dans certains cas, l'arrivée d'un enfant leur fasse ombrage et soit donc accueillie avec peu de félicité, si ce n'est aucune.

Dans le paragraphe qui suit cette révélation, le narrateur commente l'habileté naturelle avec laquelle Leonora met en scène son propre discours, donnant à ses propos une tournure hautement théâtrale :

The varied transitions of tone with which this speech was delivered were as perfect as the most accomplished actress could have made them. The speech was in fact a piece of what may be called sincere acting; this woman's nature was one in which all feeling—and all the more when it was tragic as well as real—immediately became matter of conscious representation: experience immediately passed into drama, and she acted her own emotions. (*DD*, 529)

Si la théâtralité avec laquelle Leonora s'exprime donne l'impression d'une femme à la personnalité superficielle dont la sincérité pourrait être remise en doute, elle met au contraire le doigt sur une artificialité plus grande : celle des rôles sexués et genrés tel qu'ils ont été définis par cette société patriarcale contre laquelle Leonora se bat depuis son enfance à travers son refus de se conformer aux exigences de son père. Consciente du rôle dans lequel son identité de femme puis de mère la placent, Leonora Alcharisi semble à la fois jouer de cette position et s'en jouer. A travers la maîtrise de son corps, de ses gestes et du ton donné à la moindre de ses paroles, Leonora donne une tournure dramatique (dans le sens premier du terme) à cette rencontre qui devient alors une représentation dont elle tire les ficelles. Une phrase de Jonathan Culler pourrait illustrer cette idée, pour peu qu'elle soit modifiée comme suit :

For a woman [*refusing to perform*] as a woman is not to [*refuse to*] repeat an identity or an experience that is given but [*to refuse*] to play a role she constructs with reference to her identity as a woman, which is also a construct, so that the

series can continue: a woman [*refusing to perform*] as a woman [*performing*] as a woman³⁰⁸.

Consciente de jouer un rôle qui n'est pas celui qui lui a été attribué, Leonora Alcharisi laisse éclater la vérité au grand jour devant son fils, portant un coup fatal à son double idéalisé. Elle orchestre sa propre désublimation, ce qui permet en définitive à Daniel de s'affranchir du vide laissé par cette mère absente qui, à travers sa réapparition, lui a tout de même légué une nouvelle identité en lui annonçant sa judaïcité. Contrainte de révéler à son fils ce à quoi elle avait voulu le faire échapper en le confiant à Sir Hugo Mallinger pour qu'il l'éduque comme un gentleman anglais, Leonora finit par dévoiler à Daniel son appartenance au peuple juif, héritage qui se fait par transmission matrilineaire. Cette nouvelle identité lui permettra de demander Mirah en mariage et d'accéder à la prophétie de Mordecai : devenir le fils spirituel tant attendu qui reprendra le flambeau à sa suite pour faire vivre la mémoire du peuple juif³⁰⁹.

Dans le cas de Daniel, la confrontation avec la réalité de ses origines lui permet de s'émanciper du spectre de sa mère, aussi idéalisée puisse-t-elle avoir été, et de faire sienne une nouvelle grande famille qui est le peuple juif, donnant ainsi un nouveau sens à son existence. Un autre personnage dans *Daniel Deronda* va faire l'expérience d'une confrontation avec une mère dé-sublimée. Il s'agit de Gwendolen Harleth lors de sa rencontre avec Lydia Glasher. Autrefois l'épouse respectée du Colonel Glasher et la mère de leur enfant, Lydia a pris la décision d'abandonner mari et (tout comme Leonora) enfant afin de vivre la vie qu'elle avait choisie, ses désirs personnels ayant été plus forts que son amour maternel. Au moment de la diégèse, elle est devenue la maîtresse cachée de Henleigh

³⁰⁸ La citation originale est la suivante : « For a woman to read as a woman is not to repeat an identity or an experience that is given but to play a role she constructs with reference to her identity as a woman, which is also a construct, so that the series can continue: a woman reading as a woman reading as a woman. » Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982. p. 64.

³⁰⁹ « 'You will be my life: it twill be planted afresh; it will grow. You shall take the inheritance; it has been gathering for ages. [...] You will take the sacred inheritance of the Jew.' » (*DD*, 423)

Grandcourt, que Gwendolen doit épouser, et la mère de leurs quatre enfants illégitimes. Son apparition dans le roman donne non seulement à voir la position de cette femme dans toute sa précarité mais sert surtout de catalyseur qui va faire accéder Gwendolen à la conscience de sa propre impuissance en tant que femme dans cette société régie par le patriarcat.

2. Le miroir de la maternité : de l'identification au rejet

Dans *Daniel Deronda*, la toute première rencontre entre Gwendolen Harleth et Lydia Glasher se tient dans un lieu aux résonances fabuleuses appelé « Whispering Stones ». Gwendolen ignore qui l'a convoquée en cet endroit et arrive au rendez-vous sans savoir véritablement ce qu'elle va y trouver. Bien plus qu'une première entrevue avec la maîtresse de son futur époux, c'est un face-à-face avec elle-même qui se joue ici. En effet, le passage est placé sous le signe de la réflexion. Premièrement, comme indiqué dans le billet qu'elle a reçu, cette rencontre doit lui permettre de l'aider à prendre une décision quant à la demande en mariage de Mr. Grandcourt³¹⁰. La réflexion opère également à un second niveau car c'est tout un jeu de miroirs tendus qui se lit dans ces lignes.

Le lieu en lui-même évoque la réflexion spéculaire à travers la disposition géographique des deux blocs rocheux qui le composent : « two tall conical blocks that leaned towards each other like gigantic grey-mantled figures » (*DD*, 125). Se faisant face, l'un semble être le reflet de l'autre et vice-versa. Tel un effet de dédoublement, ces deux « silhouettes » (« figures ») annoncent le tête-à-tête qui est sur le point de se tenir entre les deux femmes. Au-delà de la prosopopée qui caractérise ces « Whispering Stones », on peut noter la synesthésie qui soustend également le nom donné à ces rochers. Cette synesthésie, qui

³¹⁰ « If Miss Harleth is in doubt whether she should accept Mr Grandcourt, let her break from her party after they have passed the Whispering Stones and return to that spot. She will then hear something to decide her' » (*DD*, 124).

de par sa nature renvoie au brouillage des sens et de la perception, sonne comme une mise en garde : la rencontre que Gwendolen va faire en ce lieu-miroir n'est peut-être pas celle qu'elle pense. En voici la scène :

Soon she was out of sight, and without running she seemed to herself to fly along the ground and count the moments nothing till she found herself back again at the Whispering Stones. They turned their blank grey sides to her: what was there on the other side? If there were nothing after all? That was her only dread now – to have to turn back again in mystification; and walking round the right-hand stone without a pause, she found herself in front of some one whose large dark eyes met hers at a foot's distance. In spite of expectation she was startled and shrank back, but in doing so she could take in the whole figure of this stranger and perceive that she was unmistakably a lady, and one who must once have been exceedingly handsome. She perceived, also, that a few yards from her were two children seated on the grass (*DD*, 125-126)

Si, à son arrivée, Gwendolen ne perçoit d'abord que l'imposante surface grise de ces « Whispering Stones », les psychés rocheuses, d'où aucun reflet n'émerge de prime abord, vont bientôt lui renvoyer une image tout à fait inattendue. En effet, lorsqu'elle contourne les rochers, elle tombe nez à nez avec une inconnue. L'identification de cette femme en face de laquelle Gwendolen se retrouve se fait de manière progressive. La vision que la jeune femme a de cette autre est tout d'abord fragmentaire : elle se limite à deux « grands yeux noirs ». Puis, la vue s'élargit pour dévoiler l'ensemble de la silhouette de la femme qui se tient devant elle. Dès lors, il est possible de voir en cette personne le reflet de Gwendolen : toutes deux appartiennent à la même classe sociale et se distinguent par leur beauté. La similitude entre les deux femmes se poursuit tout au long de cette scène du roman. Leurs gestes se correspondent et leurs regards suivent simultanément une même trajectoire, donnant au lecteur l'impression qu'elles agissent en miroir³¹¹. Peu à peu, les deux femmes forment un

³¹¹ Tout au long du passage, Gwendolen et Lydia agissent en miroir. En voici quelques exemples : « [Lydia] looked towards the boy as she spoke, and Gwendolen's eyes followed hers. [...] The two women's eyes met

duo spéculaire, chacune se reconnaissant dans l'autre. Le miroir qu'elles se tendent respectivement est cependant déformé. Si Lydia voit en Gwendolen la belle jeune femme qu'elle était autrefois (« 'You are very attractive Miss Harleth. But when he first knew me, I too was young' » *DD*, 126), le miroir se fait à la fois prospectif et introspectif pour Gwendolen qui, passant bientôt de l'autre côté du miroir, devine en Lydia le malheur de sa vie future si elle épouse Mr Grandcourt³¹² : une vie de soumission passée au service de son mari et de ses enfants.

L'identification progressive qui se joue entre Gwendolen et Lydia telle qu'elle est présentée dans ce passage, c'est-à-dire comme un processus d'identification passant d'une vision fragmentée de l'individu à sa totalité et menant à l'élaboration d'une conscience qu'un sujet a de lui-même dans son rapport à un autre, n'est pas sans évoquer, pour le lecteur contemporain, le fameux « stade du miroir » de Jacques Lacan. Le « stade du miroir » correspond habituellement à la période durant laquelle l'enfant, au cours de sa maturation psychique entre six et dix-huit mois, prend peu à peu conscience de son unité corporelle et de son existence en tant que sujet. Il passe d'une conscience fragmentaire de son corps à une vision totalisante de lui-même renvoyée par le miroir. Pour pouvoir se penser en tant que sujet, l'enfant doit nécessairement s'objectiver. En effet, c'est parce qu'il reconnaît son image dans le miroir en tant que telle, c'est-à-dire en tant que reflet de lui-même, que l'enfant peut se construire comme sujet. Ainsi, l'unique façon d'accéder à lui-même se fait par l'intermédiaire de cet autre que constitue son reflet dans le miroir :

Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le *stade du miroir* est un drame dont

again. 'Then I will go,' said Gwendolen, moving away with a ceremonious inclination, which was returned with equal grace. » (*DD*, 126)

³¹² A sa mère, sur le chemin du retour après sa rencontre avec Lydia, Gwendolen confie sa volonté de ne jamais se marier : « I don't care if I never marry any one. There is nothing worth caring for. I believe all men are bad, and I hate them. [...] If I am to be miserable, let it be by my own choice. » (*DD*, 128)

la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation, – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental³¹³.

Avant ce stade du miroir tel qu'il est décrit par Lacan, c'est-à-dire avant l'accession du petit enfant à une prise de conscience de lui-même en tant qu'individu à part entière, le bébé se reconnaissait déjà dans le visage de sa mère. C'est ce que Donald Woods Winnicott avance dans son ouvrage *Babies and their Mothers* : « There is much that could be said that has to do with the baby's use of the mother's face. It is possible to think of the mother's face as the prototype of the glass mirror. In the mother's face the baby sees him- or herself³¹⁴. » Lors de cette identification primaire, l'enfant ne fait pas encore la différence entre sa mère et lui-même mais perçoit sa mère comme étant un prolongement de lui-même. Ce n'est que plus tard, notamment lorsque le bébé se reconnaîtra dans le miroir, qu'il pourra envisager sa mère comme étant distincte de lui-même.

Il est intéressant de lire l'effet de miroir entre Gwendolen et Lydia à l'aune de ce double mouvement d'identification et de dissociation entre les deux personnages. En s'identifiant à Lydia, Gwendolen s'identifie à la figure de la mère : elle et la mère ne forment plus qu'un pour un court instant avant de mieux se détacher à nouveau. La rencontre avec Lydia permet à Gwendolen une prise de conscience d'elle-même en tant que sujet, et plus particulièrement ici en tant que femme qui s'apprête à devenir une épouse et, de ce fait, certainement mère. Cette prise de conscience passe par un retour à l'identification primaire avec la mère pour mieux pouvoir ensuite s'en émanciper et s'affirmer en tant qu'autre. Cette

³¹³ Lacan, Jacques. « Le Stade du Miroir », *Revue Française de Psychanalyse*, (13 :4), 1949. pp. 452-453. C'est l'auteur qui souligne.

³¹⁴ Winnicott, Donald W. *Babies and their Mothers*, New York: Perseus Publishing, 1987. p. 100.

identification primaire va faire ressurgir un aspect enfoui de la personnalité de la jeune femme, comme en témoigne le passage suivant :

‘You are very attractive, Miss Harleth. But when he first knew me, I too was young. Since then my life has been broken up and embittered. It is not fair that he should be happy and I miserable, and my boy thrust out of sight for another.’

These words were uttered with a biting accent, but with a determined abstinence from anything violent in tone or manner. Gwendolen, watching Mrs Glasher’s face while she spoke, felt a sort of terror: it was as if some ghastly vision had come to her in a dream and said, ‘I am a woman’s life.’ (*DD*, 126)

A ce moment précis, le miroir se fait plus profond. Gwendolen ne voit pas Lydia telle qu’elle est, c’est-à-dire une mère de famille se trouvant dans une situation désespérée. Elle n’y voit pas non plus seulement sa propre image et son propre devenir à travers une identification d’elle-même à la personne de Lydia. A cet instant, une rupture se produit. Lydia ne redevient pas seulement une autre en tant que personne à part entière. Elle n’est pas non plus l’autre dans le même, à savoir le reflet de Gwendolen. Elle devient l’Autre, c’est-à-dire, selon Jacques Lacan, le lieu du signifiant : « De ces deux sens distincts de l’altérité, le sens de l’autre comme autre sujet est second par rapport au sens de l’Autre comme ordre symbolique ; ainsi l’Autre est-il fondamentalement ce à partir de quoi le discours se constitue³¹⁵. » A ce moment du récit, si l’on s’appuie sur des concepts lacaniens pour notre analyse, Lydia passe du statut de petit autre à celui de grand Autre car elle se transforme en signifiant : « Le petit autre n’est pas réellement l’autre, mais une réflexion et une projection de l’*ego*. Il s’inscrit dans l’ordre de l’imaginaire. En revanche, le grand Autre désigne l’altérité radicale, qui transcende l’altérité illusoire de l’imaginaire parce que le sujet ne saurait se l’assimiler par identification³¹⁶. » Ainsi, l’identification entre Gwendolen et Lydia prend ici fin dans la

³¹⁵ Cléro, Jean-Pierre. « Concepts Lacaniens », *Cités*, 16 : 4, 2003. p. 145.

³¹⁶ *Ibid.*

mesure où, soudainement, Gwendolen rejette tout ce que Lydia signifie³¹⁷ car elle ne peut se l'approprier. Grâce à un jeu d'identification et de rejet, Gwendolen accède à une forme de conscience qui lui permet d'interpréter différemment cette femme qui se trouve face à elle et, de ce fait, de s'affirmer un peu plus en tant que sujet ; affirmation qui s'accomplit à travers le rejet de la figure de la mère.

Bien plus que son devenir, ce que Gwendolen ne peut s'approprier, c'est son passé. Cette lecture singulière que Gwendolen fait de Lydia n'est pas le fruit d'une analyse pensée. Elle est décrite comme étant une sorte de « vision onirique » (« some ghastly vision had come to her in a dream », *DD*, 126), c'est-à-dire un surgissement de l'inconscient, qui s'accompagne d'un sentiment de terreur. Le mot « terror » est fort et semble disproportionné quant à la situation, d'autant plus que le narrateur prend soin de préciser que Lydia ne s'emporte nullement. Elle fait au contraire preuve de retenue, malgré l'amertume certaine qui se dégage de ses propos. Bien qu'étant provoqué ici par Lydia, l'origine du sentiment de terreur éprouvé par Gwendolen est à chercher ailleurs. Il semble être le fruit d'un traumatisme profond chez la jeune femme que l'entrevue avec Lydia a fait renaître et dont la provenance reste tue dans le roman. Ainsi, à travers un mécanisme d'identification primaire à la figure de la mère incarnée par Lydia, qui s'accompagne d'un mouvement de rejet suite à la transformation de l'autre en Autre, Gwendolen effleure un élément refoulé de son passé ; élément qui, comme le signifie Lydia (« I am a woman's life »), est en rapport avec la figure de la mère.

Bien que, comme le fait remarquer Jill Matus dans son article « Historicizing Trauma », la notion de traumatisme telle que nous la concevons de nos jours, c'est-à-dire

³¹⁷ « I am a woman's life » : à ce moment-là du récit, Lydia devient un signifiant pour Gwendolen dans la mesure où elle signifie la vie d'une mère, c'est-à-dire une vie de soumission et d'abnégation passée au service de son mari et de ses enfants, vie que Gwendolen refuse de faire sienne.

comme une blessure non pas physique mais psychique, est anachronique au moment de la rédaction de *Daniel Deronda*³¹⁸, la manière dont George Eliot décrit Gwendolen Harleth correspond indéniablement à un sujet traumatisé. Tout au long du roman, Gwendolen est présentée comme étant parfois en proie à une terreur incontrôlable qui survient suite à un élément déclencheur. Cette émotivité exacerbée contraste grandement avec son impétuosité et son aplomb habituels. Jill Matus poursuit en affirmant que, bien que la notion de traumatisme psychique n'ait pas encore été clairement définie à l'époque de la publication de *Daniel Deronda*, certains physiologistes tels qu'Alexander Bain ou William Carpenter ont, dès le milieu du XIXe siècle, étudié les effets produits par un choc émotionnel sur la conscience et la mémoire, ouvrant ainsi la voie à la conception du traumatisme psychique tel qu'il sera pensé plus tard, notamment par Sigmund Freud. Ainsi, à travers son personnage de Gwendolen, George Eliot participe à la réflexion amorcée à l'époque sur les effets provoqués par un choc émotionnel sur un individu.

Dans *Principles of Mental Physiology*, William Carpenter présente le cas d'une jeune femme ayant survécu à la noyade et étant devenue amnésique à la suite de cet accident. Il observe cependant que, bien que cette femme ne se souvienne de rien, la vue d'une rivière ou d'une mer agitée provoque systématiquement chez elle de la terreur et des réactions de panique incontrôlées³¹⁹. Il en conclut que la mémoire, quand elle n'est pas volontairement sollicitée par un sujet, est un mécanisme automatique de l'activité mentale :

It is clear from what has preceded, that Memory is essentially an *automatic* form of Mental activity. By far the larger part of our Psychical operations depend on the

³¹⁸ « Yet, when George Eliot was writing *Daniel Deronda* in 1876, the concept of trauma as a psychic wound was barely on the horizon. In its definition of trauma, the OED notes the first usage of the term “traumata” in conjunction with psychic injury as occurring in 1894, some eighteen years after the publication of George Eliot’s last novel. » Matus, Jill. « Historicizing Trauma: The Genealogy of Psychic Shock in *Daniel Deronda* », *Victorian Literature and Culture*, Vol. 36:1, 2008. p. 59.

³¹⁹ Carpenter, William. *Principles of Mental Physiology*. London: C. Kegan Paul & Co, 1881. p. 463. Ce passage est également cité dans Matus, Jill. « Historicizing Trauma », *Op.cit.* p. 64.

mechanism by which past states of consciousness *spontaneously* reproduce themselves: and while the Metaphysician accounts for this reproduction on the principle of “association of ideas”, the Physiologist holds that in the formation of such associations, certain modifications took place in the organisation of the Brain, which determine its mode of responding to subsequent suggestions; so that, under the stimulus of new impressions either from without or from within, the long-dormant “traces” of former mental states are caused to reproduce themselves as Ideas and Feelings³²⁰.

Ainsi, un évènement ayant provoqué un choc émotionnel profond laisse des « traces » (pour reprendre le terme utilisé par Carpenter) qui sommeillent en l’individu et qui, sous l’effet d’une stimulation, se manifestent à nouveau sous la forme d’une émotion intense, et ce bien que cet évènement traumatisant ait été oublié, c’est-à-dire refoulé par l’individu. Ce phénomène prouve donc à l’époque qu’une partie de l’activité mentale échappe au contrôle du sujet et se fait de manière inconsciente.

A l’instar de cette femme rescapée de la noyade chez qui la vue de l’eau provoque l’effroi, Gwendolen, quand elle est face à Lydia, ressent une agitation similaire et inexplicée, si ce n’est par le fait que cette terreur est une sorte de réaction mentale automatique (pour reprendre la terminologie de l’époque) qui s’impose à elle et dont l’origine est à chercher du côté d’un choc antérieur que sa mémoire a enfoui. Même si, comme annoncé ci-dessus, le choc qui est à l’origine du traumatisme de Gwendolen n’est jamais clairement énoncé dans le roman, le narrateur souligne cependant l’enfance malheureuse de la jeune femme suite au remariage de sa mère avec le Captain Davilow alors que Gwendolen n’était encore qu’un bébé. Le lecteur apprend que Gwendolen a toujours été la préférée de sa mère car elle est née au temps des jours heureux³²¹. Il lit également que celle-ci se sent constamment coupable

³²⁰ Carpenter. *Op.cit.* p. 65-66. Les mots en italiques le sont également dans le texte original.

³²¹ « Mrs Davilow’s motherly tenderness clung chiefly to her eldest girl, who had been born in her happier time. » (*DD*, 18).

d'avoir infligé à sa fille la présence d'un beau-père dur et indifférent, que ses fonctions militaires les ont obligées à suivre partout à travers le monde :

Pity that Offendene was not the home of Miss Harleth's childhood, or endeared to her by family memories! A human life, I think, should be well rooted in some spot of a native land, where it may get the love of tender kinship for the face of earth, [...] for the sounds and accents that haunt it, for whatever will give that early home a familiar unmistakable difference amidst the future widening of knowledge: a spot where the definiteness of early memories may be inwrought with affection, and kindly acquaintance with all neighbours, even to the dogs and donkeys, may spread not by sentimental effort and reflection, but as a sweet habit of the blood. [...] that prejudice in favour of milk with which we blindly begin, is a type of the way body and soul must get nourished at least for a time. The best introduction to astronomy is to think of the nightly heavens as a little lot of stars belonging to one's own homestead. (*DD*, 15-16)

Dans ce passage, le narrateur fait part de ce qui, selon lui, constitue les fondements essentiels à la construction d'un individu. Il souligne la nécessité d'avoir des racines, et établit ainsi un rapprochement entre l'attachement qu'un enfant a pour sa mère (à travers la référence à l'amour et au lait maternel sans lesquels l'enfant ne peut bien grandir) et le lien qu'il entretient avec sa mère patrie (« a native land »). Cet ancrage premier donnera lieu plus tard à des souvenirs heureux qui lui reviendront naturellement à l'esprit, « sans que l'individu ait besoin de ne produire aucun effort ». C'est précisément ce dont Gwendolen a été privée au cours de son enfance : « But this blessed persistence in which affection can take root had been wanting in Gwendolen's life » (*DD*, 16). Ainsi, l'enfance de Gwendolen s'est construite autour d'un manque que la jeune femme cherche à combler en arborant un caractère affirmé, mais qui laisse malgré tout béant une blessure, un traumatisme, ou « trou-matisme » pour reprendre l'expression de Lacan, se manifestant de temps à autre par un sentiment de terreur qui s'impose à elle, comme au moment de sa rencontre avec Lydia :

Le néologisme de Lacan – « *trou-matisme* » – ou son insistance à reprendre à Claude Lévi-Strauss la métaphore du potier qui, de par les bords du vase, tourne autour du trou... Ce « trou-matisme » mentionné par Lacan est celui du symbolique qui vient trouser le réel, lui donner quelques contours. [...] Le trou du potier se constitue au fur et à mesure que ses bords s'élaborent. Le trou du trauma serait une effraction qui reste en blanc, où viendraient s'élaborer quelques contours plus ou moins terrifiants³²².

Ainsi, au moment où Lydia devient l'Autre aux yeux de Gwendolen, c'est-à-dire le lieu de l'ordre symbolique, elle vient trouser le réel afin de faire émerger du sens, un souvenir, une émotion. Comme évoqué ultérieurement, pour Lacan, le réel est « ce qui se tient au-delà du symbolique ; [...] il est le domaine de ce qui subsiste hors de la symbolisation³²³ » :

Tandis que le Symbolique est un ensemble d'éléments discrets et différenciés, le Réel est, en lui-même, indifférencié. « Le réel est absolument sans fissure » (II, 122). Il ne connaît même pas la différenciation de l'intérieur et de l'extérieur – « cette distinction n'a pas de sens au niveau du réel » (II, 122). C'est le Symbolique qui introduit toutes sortes de coupures dans le réel³²⁴.

En devenant le lieu du symbolique, Lydia donne subitement accès à Gwendolen à cet élément traumatique qu'elle a refoulé. A travers les contours du personnage de cette femme abandonnée avec ses enfants qui se présente devant elle sans attaches et sans biens, ce sont les traits de sa propre mère, qui fut obligée de mener une vie d'errance avec ses enfants pour suivre son second mari, que Gwendolen voit. Lydia fait ainsi ressurgir des éléments malheureux de l'enfance de la jeune femme, touchant ainsi au lieu du trauma. Si Lydia dessine les contours « du trou du trauma », le sens qui s'en dégage reste cependant informulé, comme inaccessible, et ne peut s'exprimer que par ce sentiment de terreur dont l'origine est à chercher quelque part du côté de l'enfance de la jeune femme, notamment (comme

³²² Chassaing, Jean-Louis. « Le Traumatisme et ses Réalités », *Journal Français de Psychiatrie*, (36 : 1), 2010. p.5.

³²³ Cléro, Jean-Pierre, « Concepts Lacaniens ». *Op.cit.* p.151.

³²⁴ *Ibid.*

l'ouverture du chapitre III citée plus haut le laisse entendre), dans un manque d'attaches originelles lié à l'absence de son père biologique et à l'errance géographique causée par le second mariage de sa mère.

Même si Leonora Alcharisi n'est pas la mère aimante et attentionnée dont Daniel avait tant rêvé, en le faisant accéder à la connaissance de sa judaïcité, c'est-à-dire à son héritage matrilinéaire, elle offre un ancrage identitaire à son fils qui partira bientôt sur les traces de ses ancêtres à travers son périple vers les pays de l'Orient. Ce voyage n'est pas un exil mais un retour aux sources de son identité. Contrairement à Daniel, et bien que sa mère ait toujours été à ses côtés, ces racines originelles resteront à jamais manquantes pour celle qui, dès le début du roman, est surnommée « la princesse en exil » (« a princess in exile » *DD*, 18 ; 32). Le sentiment d'exil qui étreint Gwendolen depuis toujours n'est pas seulement géographique mais aussi affectif. Pourtant choyée par sa mère en tant que fille favorite, elle ne peut elle-même aimer de manière désintéressée en retour. Douée d'un amour purement narcissique, elle semble incapable d'éprouver la moindre empathie à l'égard de quiconque. Au moment où, alors à Leubronn, elle lit une missive de sa mère qui lui fait part de la grande détresse dans laquelle elle et ses filles se trouvent désormais suite à la ruine qui vient de frapper la famille, Gwendolen ne ressent en effet aucune compassion :

There was no inward exclamation of "Poor mamma!" Her mamma had never seemed to get much enjoyment out of life, and if Gwendolen had been at this moment disposed to feel pity she would have bestowed it on herself—for was she not naturally and rightfully the chief object of her mamma's anxiety too? (*DD*, 11)

Cette mère qui, malgré l'attention et l'amour quotidien qu'elle lui a prodigués depuis sa plus tendre enfance, n'a été que soumission et faiblesse face à son second mari, échouant ainsi à offrir à Gwendolen le train de vie qui sied à l'exceptionnalité de sa personne, n'inspire ici à sa

filles que du dédain. Refusant de céder au sentiment d'impuissance et à la résignation dans laquelle sa mère est tombée et que sa condition de femme lui enjoint d'éprouver en de pareilles circonstances, Gwendolen s'insurge au contraire et veut agir. Aussi, afin de réunir suffisamment d'argent pour tenter de refaire fortune à la roulette, elle n'hésite pas à se séparer de son unique héritage paternel : un collier de turquoises. Daniel s'empressera de le lui restituer anonymement, soulignant ainsi l'importance de la valeur non pas tant financière que sentimentale d'un objet de famille. Il est en effet des objets qui ne doivent circuler telles de vulgaires marchandises mais qu'il faut au contraire conserver précieusement et chérir dans la mesure où ils sont le signe de ce qu'un individu a de plus précieux : ses racines familiales et identitaires premières. C'est sur cette question de la place et de la complexité sémantique des objets dans leur rapport aux personnages de mère et au thème de la maternité que portera le chapitre 5 de cette thèse.

Troisième partie :

Maternité, détails concrets et

esthétique scripturale

A l'époque victorienne, le processus d'idéalisation de la mère repose avant tout sur la réification du corps de la femme. Qu'elle soit perçue comme étant soumise aux pulsions purement mécaniques de sa biologie ou que son corps et ses sentiments maternels soient interprétés à l'aune de codes esthétiques et picturaux, notamment ceux qui régissent l'imagerie mariale, la femme en tant que mère idéale perd son individualité et devient avant tout une chose à décrypter, à s'approprier, à posséder, que ce soit par le fantasme, le mariage ou par le biais de discours scientifiques. Ce processus de réification range la mère aux côtés des nombreux autres objets domestiques qui ponctuent son quotidien et dont elle a la régence au sein de son foyer. Cette troisième partie propose, dans un premier temps, de s'intéresser plus avant aux divers liens de contiguïté qui se dessinent entre les personnages de mères et les objets qui les entourent afin de réfléchir à la sémantique complexe qui se dégage de tels rapprochements. Cette analyse nous mènera à la question de la place et du rôle joué par les détails concrets dans la diégèse, tant au niveau de leurs apports discursifs en ce qui concerne les personnages de mères et le thème de la maternité en général que leur capacité à renouveler certains schémas narratifs, et plus particulièrement celui des « fallen woman narratives ». Ce second point fera l'objet du chapitre 6. Enfin, le dernier chapitre de cette thèse proposera une définition d'une esthétique scripturale genrée chez George Eliot et Elizabeth Gaskell, que l'on appellera écriture maternelle en tant qu'elle est étroitement rattachée à la fois au corps de la femme et à l'expérience quotidienne de la maternité. Le détail concret, de par l'importance qui lui est accordée dans l'écriture réaliste, formera une fois encore un élément essentiel dans la définition de cette esthétique.

Chapitre 5

Des objets, des lieux et des mères

« 'I don't see why it is hard to call things by their right names, and put them in their proper places.' »

Daniel Deronda, 22.

« At once a metaphor for femininity and for cliché, the angel becomes a ghost that haunts Victorian representation of women³²⁵. » Au quatrième chapitre de son ouvrage *The Flesh Made Word*, Helena Michie consacre une partie de son analyse aux métaphores mortes, qui, à force d'usage répété dans la langue, ont perdu leur pouvoir métaphorique premier et sont devenues de simples clichés. Les métaphores mortes qui tendent à décrire les héroïnes victoriennes sont nombreuses, et leur utilisation convenue est à l'origine d'un homicide opérant à plusieurs niveaux :

The operation of cliché in Victorian heroine description has several important consequences. First, it defines and perpetuates an unceasingly iterable notion of "woman"; all women are alike, all respectable. Second, by reducing women's bodies to clichés, we deny the concept of individual or non-normative bodily experience and purge the deviant woman from representability. Third, cliché restricts sexual and intellectual arousal, making more possible a limited degree of enjoyment but erasing the potential for adventure. [...] The lack of surprise involved in "dead" heroine descriptions [...] provides a linguistic frame beyond which she cannot stray³²⁶.

La présence de telles figures tropiques dans la description et la dénomination des personnages féminins victoriens borne et uniformise les représentations. Si elles finissent par répondre aux

³²⁵ Michie. *Op.cit.* p. 90.

³²⁶ *Ibid.* p. 89.

attentes du lecteur dans la mesure où leur présence leur est devenue familière à force d'itération, ces métaphores mortes font de l'écriture un espace restreint et contraint, annulant toute possibilité pour l'auteur et ses personnages de sortir du cadre narratif sémantiquement balisé et stabilisé qu'elles leur imposent.

Comme évoqué à plusieurs reprises au cours de cette thèse, la plus célèbre de ces métaphores mortes est indéniablement « the angel », et plus précisément, « the angel in the house », cette collocation empruntée à Coventry Patmore, devenue par la suite expression consacrée désignant l'idéal féminin victorien par excellence. Il est intéressant d'observer la relation qui s'établit entre les deux termes de cette collocation, notamment à travers l'articulation qui en est faite par la préposition « in ». Tout d'abord, l'effet d'emboîtement produit par l'entremise de cette préposition, qui place le premier élément cité à l'intérieur du second, engendre un double enfermement : non seulement la femme ainsi désignée se voit réduite aux seules caractéristiques véhiculées par la figure de l'ange, mais elle est également confinée entre les murs du foyer. Cependant, une lecture attentive de la manière dont cette métaphore morte fonctionne permet de mettre en lumière le procédé sémantique complexe qui la sous-tend et qui s'articule entre deux éléments tropiques : une métaphore devenue cliché (l'ange) et une synecdoque (la maison qui, à elle seule, désigne une infinité d'objets qui se trouvent à l'intérieur du foyer). La nature synecdochique de la maison dans cette collocation ouvre des possibilités. Elle permet une certaine fluidité sémantique qui invite à une lecture métonymique entre la métaphore de l'ange et la synecdoque de la maison. La contiguïté entre ces deux termes est si étroite que l'un ne semble plus pouvoir se penser sans l'autre. Plus encore, le fait de placer « the angel », c'est-à-dire cet être éthéré, au cœur de la maison permet son incarnation grâce à l'enveloppe matérielle que la maison lui procure. A l'inverse, la présence de l'ange dans la maison confère une âme au foyer. C'est donc une relation à la fois d'imbrication et de réciprocité et de complémentarité qui se met en place entre ces deux

éléments. Cette relation invite à étudier plus avant non seulement le contenu de cette collocation mais surtout son contenant, c'est-à-dire la maison et les divers objets qui la meublent.

Généralement, lorsque le lecteur fait la connaissance des personnages de mères dans les diverses œuvres ici à l'étude, cette première rencontre a lieu dans une des pièces de leur demeure : bien souvent au salon, parfois dans la cuisine ou même sur le pas de la porte, cet espace liminal qui invite à pénétrer dans l'intimité du foyer dont la maîtresse de maison a la gouverne. Nous les rencontrons entourées de divers bibelots, ustensiles et autres articles de mobilier qui emplissent leur foyer. Que dire de ces lieux et des divers éléments matériels qui les meublent ? Que ces lieux et objets disent-ils sur la maternité en général et sur ces mères qui s'activent autour d'eux ou en leur sein ? Par effet de miroir inversé, il est intéressant de s'interroger également sur ce que les personnages féminins nous apprennent sur ces lieux et objets qui les entourent à travers l'usage qu'elles en font et à travers leur occupation de ces espaces domestiques.

Afin de pouvoir toucher à la pleine nature des objets, la relation sujet-objet doit en effet se penser dans les deux sens. C'est ce qu'affirme Bill Brown dans un article intitulé « Thing Theory ». Selon Brown, nous ne prenons véritablement conscience de la matérialité des choses qui nous entourent qu'au moment où ces choses cessent de fonctionner pour nous. C'est lorsque se produit une rupture dans le flot quotidien d'usage et de consommation dans lequel tous ces objets sont intégrés que ces derniers se révèlent à nous en tant que choses et que nous prenons conscience de la relation que nous entretenons avec eux : « The story of objects asserting themselves as things [...] is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how a thing really names less an object than a particular subject-

object relation³²⁷. » C'est cette interdépendance sujet-objet qui retiendra notre attention dans ces pages, notamment les liens que les personnages des œuvres de notre étude entretiennent avec les lieux et objets associés à la figure de la mère. Pour ce faire, il convient dans un premier temps de s'attarder sur la place et la fonction communément accordées aux objets dans la fiction réaliste.

I. Place et fonction du détail concret dans la fiction réaliste

1. Le détail insignifiant

Jusque-là souvent laissés pour compte par la critique, l'étude des objets et des espaces du quotidien dans la fiction suscite depuis peu l'intérêt. Auparavant, ces objets, que l'on trouve à profusion dans le roman réaliste victorien, étaient souvent tenus pour insignifiants, au sens le plus strict du terme. Et Elaine Freedgood de noter, en introduction de son ouvrage intitulé *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel* :

The Victorian novel describes, catalogs, quantifies, and in general showers us with things: post chaises, moonstones, wills, riding crops, ships' instruments of all kinds, dresses of muslin, merino, and silk, coffee, claret, cutlets – cavalcades of objects threaten to crowd the narrative right off the page. These things often overwhelm us at least in part because we have learned to understand them as largely meaningless: the protocols for reading the realist novel have longed focused us on subjects and plots; they have implicitly enjoined us not to interpret many or most of its objects³²⁸.

Dans la hiérarchie sémantique et narrative de la fiction réaliste, les objets ou « détails concrets³²⁹ » sont communément pensés comme occupant une place subalterne par rapport

³²⁷ Brown, Bill. « Thing Theory ». *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1 (Autumn, 2001), p. 4.

³²⁸ Freedgood, Elaine. *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006. p. 1.

³²⁹ Barthes, Roland. « L'Effet de Réel », *Littérature et Réalité*, Paris : Editions du Seuil, 1982. p. 88.

aux autres éléments du texte que sont les personnages et l'action. Aussi n'ont-ils aucune indépendance et autonomie narratives ou sémantiques, dans la mesure où ils ne participent pas activement à l'avancée de la diégèse. De plus, ils ne signifient pas à proprement parler pour eux-mêmes mais font toujours l'objet d'un déplacement sémantique au service d'une idée autre que leur propre signifié. Le plus souvent, et pour reprendre les termes de Roland Barthes, ces objets sont considérés comme de simples « détails inutiles³³⁰ » dont la présence dans les œuvres réalistes n'a d'autre fin que de « produire un *effet de réel*. » Voici ce que ce dernier dit à ce sujet :

C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : [ces détails inutiles] ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité³³¹.

La fonction sémantique de ces détails est minimale, se réduisant à la simple « connotation » du « réel », et leur présence dans la diégèse semble de ce fait appartenir aux domaines de l'excédent, du contingent et de l'arbitraire. Lorsque Roland Barthes analyse la raison d'être du baromètre dans la description de la maison Aubain dans *Un Cœur simple* de Gustave Flaubert, il précise « [qu'] aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre, objet qui n'est ni incongru ni significatif et ne participe donc pas, à première vue, de l'ordre du *notable*³³². » Aussi, un tout autre objet, pourvu qu'il ne soit pas lui-même incongru dans la scène, pourrait

³³⁰ Barthes. « L'Effet de Réel ». *Op.cit.* p. 82.

³³¹ *Ibid.* p. 89. Les soulignements sont ceux de l'auteur.

³³² *Ibid.* p. 82.

aisément se substituer au baromètre, ou le baromètre pourrait tout aussi bien ne pas figurer dans la description, sans pour autant que tout cela ait un quelconque impact sur le déroulement de l'œuvre. Objet du mobilier parmi d'autres, le baromètre est un ajout, un « détail inutile », qui, en tant que tel, n'a d'autre effet que « d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative³³³. » En d'autres termes, ces objets meublent la fiction au sens propre : leur fonction est purement ornementale, étant donné qu'ils se placent du côté de la profusion, de l'exubérance, du trop-plein. Comme le faisait remarquer Elaine Freedgood, « the Victorian novel [...] showers us with things: [...]cavalcades of objects threaten to crowd the narrative right off the page³³⁴. »

De ce fait, leur présence dans le texte est peut-être inutile à la diégèse, mais elle n'est pas pour autant anodine. Et c'est là tout le danger, car ces détails concrets, si tant est qu'on commence à s'intéresser à eux de plus près, peuvent présenter une menace : « What is perhaps most threatening about the detail [is] its tendency to subvert an internal hierarchic ordering of the work of art which clearly subordinates the periphery to the centre, the accessory to the principal, the foreground to the background³³⁵. » C'est en ce sens, selon Naomi Schor, que l'analyse de Roland Barthes est subversive : accepter que certains détails soient « inutiles », c'est-à-dire superflus, en faire même « une constante caractéristique du récit occidental³³⁶ » dit-elle, c'est remettre en question « la légitimité du modèle organique de l'interprétation littéraire » :

³³³ Barthes. « L'Effet de Réel ». *Op.cit.* p. 82.

³³⁴ Freedgood. *Op.cit.* p. 1.

³³⁵ Schor, Naomi. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. New York and London: Methuen, 1987. p. 20. Pour les passages issus de cet ouvrage et qui sont cités dans cette thèse en français, leur traduction est celle proposée par Luce Camus dans la version française de l'ouvrage : *Lectures du détail*. Paris : Editions Nathan, 1994.

³³⁶ « To accredit the existence of a truly inessential detail, to make of it a distinctive trait of ordinary Western narrative is tantamount to attacking the foundation of hermeneutics which is constantly engaged in shuttling between the part and the whole. » *Ibid.* p. 85.

One need only to recall that a long critical tradition condemns the superfluous detail as symptomatic of decadence in order to appreciate the importance of the question raised by Barthes: what is at stake is nothing less than the legitimacy of the organic model of literary interpretation, according to which all details – no matter how aberrant their initial appearance – can, indeed must be integrated into the whole, since the work of art is itself organically constituted³³⁷.

Et Naomi Schor d'ajouter que, ce qui a fait scandale, c'est que selon une longue tradition herméneutique, « privilégier la notation insignifiante revient à mettre en œuvre une méthode critique décadente, à n'exploiter que pauvrement le capital linguistique du récit³³⁸. » Et si, au contraire, ce capital linguistique s'en trouvait renouvelé ? En effet, attester de l'inutilité de certains détails, c'est tout d'abord affirmer qu'une œuvre n'est pas nécessairement un tout unifié et que certains éléments peuvent échapper à la nature téléologique de sa structure. Cela revient à accorder une certaine indépendance à ces détails. Leur place et leur fonction dans la fiction doivent donc être repensées, ce qui ouvre la voie à leur possible réévaluation sémantique dans les œuvres.

D'un autre côté, laisser volontairement ces détails concrets hors du champ de l'interprétable, revient, semble-t-il, à leur accorder une certaine matérialité primaire qui échapperait au symbolisme (« some place of origin unmediated by the sign³³⁹ ») ; une certaine existence en dehors du symbolisme : « 'Insignificant notation' gestures toward the real generically, and like the real it seems to produce, it does not mean – it can only be³⁴⁰. » Pourtant, si l'analyse de Roland Barthes a le mérite d'aller à contre-courant des codes de l'herméneutique en affirmant haut et fort que certains éléments du texte réaliste – les détails

³³⁷ Schor. *Op.cit.* p. 85.

³³⁸ « Worse: to privilege the insignificant detail is to practice a sort of decadent criticism, to promote a poor management of linguistic capital. » *Ibid.*

³³⁹ Brown. *Op.cit.* p. 1.

³⁴⁰ Freedgood. *Op.cit.* p. 9.

concrets – constituent des sortes d'électrons libres qui gravitent autour d'un noyau diégétique sans véritablement avoir une incidence sur celui-ci, il finit tout de même par leur attribuer un rôle minimal – la production d'un « effet de réel » –, les réintégrant ainsi in extremis dans l'ordre du récit. Cette réintégration se fait au prix de la négation de leur qualité matérielle première. En effet, à l'instant même où le détail concret nous donne l'impression de toucher à la matérialité incompressible d'une chose, d'un objet, celle-ci s'évapore à travers l'illusion de réel que l'objet produit. C'est le paradoxe que Naomi Schor souligne ici : « it follows that the more a detail is proof against meaning, the more it resists attempts at semantico-structural recuperation, the better it is able to lend to the referential text the full weight of reality³⁴¹. » Cependant, cette réalité que le texte nous donne à voir à travers le détail n'en est qu'un fac-similé, une réplique immatérielle qui, au moment où elle semble montrer une chose matérielle, dévie de sa trajectoire pour se fondre en concept :

For Barthes, realism, which is to say realist description, is a lure, an optical illusion, indeed a '*referential illusion*'. At the very moment when one thinks one is embracing the real in its concrete materiality – and let us note that throughout the text the word *real* is in quotes, under suspicion – one is in fact in the grip of a 'reality effect', where what we are given is a category and not a thing³⁴².

Aussi, à l'instant même où le détail concret semble se tenir hors du champ de l'interprétation herméneutique, il est instantanément récupéré par la stylistique, vidé de son sens originel, et transformé en trope.

2. Le détail concret comme métaphore

Certains de ces « détails concrets » accèdent parfois au statut de métaphores. Ils retrouvent ainsi une certaine substance. Une telle promotion dans la hiérarchie sémantique du

³⁴¹ Schor. *Op.cit.* p. 86.

³⁴² *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

texte leur permet de signifier autre chose que le réel et de devenir porteurs d'un sens spécifique. Ce phénomène possède un côté rassurant car, en tant que métaphores, ces détails sont réinsérés dans la chaîne interprétative de l'herméneutique. Leur raison d'être est alors justifiée, leur contribution à la cohérence de l'œuvre attestée, et leur signification maîtrisée. Cependant, une fois encore, ces objets dans la fiction n'ont d'intérêt que dans la mesure où ils signifient autre chose qu'eux-mêmes. Ils perdent leur signification intrinsèque au profit de l'idée ou de la personne dont ils sont la métaphore³⁴³. Elaine Freedgood avance que dans tous les cas, dans la fiction comme dans la pensée capitaliste marxiste, les objets semblent ne pouvoir échapper à leur statut de marchandise ; autrement dit, au fétichisme :

As exchange values, [things] are indentured to a metaphorical relation in which they must give up most of their own qualities in the service of a symbolic relation. They must do the 'metaphysical capering' Marx ascribed to the commodity fetish – in the service of producing the effect of reality, or in service to a meaning that belongs to something, or, more precisely, someone else. The object as reality effect loses its potential as a material thing outside the conventions of representation; the object as metaphor loses most of its qualities in its symbolic servitudes³⁴⁴.

En tant que marchandises, les choses (« things ») deviennent des objets fétichisés car, étant insérés dans un système d'échanges et de circulation (circulation marchande dans le cadre du capitalisme ; circulation sémantique dans le cadre de l'écriture), ils se voient attribuer une valeur (monétaire, utilitaire et sociale dans le premier cas ; sémantique dans le second) qui est perçue comme leur étant inhérente. En réalité, cette valeur ne leur est pas propre mais provient d'éléments extérieurs à l'objet auquel il est étroitement lié. Aussi, pour Karl Marx, à

³⁴³ « Some objects [...] are removed from the work of producing the text's referential illusion and are promoted to metaphors. But this promotion involves loss (or further loss): an object in a novel, in order for it to have meaning, cannot be itself, even in a two-dimensional, scenery-producing kind of way; it is wrenched away from that possibility by the metaphorical relation itself. [...] Objects become metaphorical (and meaningful) through a loss of their specific qualities. They retain only those that illuminate something about the predicate to which they must yield. » Freedgood. *Op.cit.* p. 10.

³⁴⁴ *Ibid.* p.10-11.

partir du moment où un objet entre en circulation et devient marchandise, il possède une valeur sociale qui est perçue comme émergeant naturellement de sa matérialité :

A commodity is [...] a mysterious thing, simply because in it the social characters of men's labour appears to them as an objective character stamped upon the product of that labour; because the relations of the producers to the sum total of their own labour is presented to them as a social relation, existing not between themselves, but between the products of their labour. This is the reason why the products of labour become commodities, social things, whose qualities are at the same time perceptible and imperceptible by the senses³⁴⁵.

La dimension sociale qui naît du travail de l'homme se voit directement transposée aux produits issus de ce travail qui en deviennent le signe. Aussi ces objets manufacturés accèdent-ils au statut de fétiches dans la mesure où ils se mettent à connoter une valeur sociale qui provient, à l'origine, de la sueur et des efforts de cette classe laborieuse qui a œuvré à leur création ; valeur qui leur est attribuée par effet de glissement sémantique. Ces objets se mettent à signifier autre chose qu'eux-mêmes ; ils signifient au-delà d'eux-mêmes, créant cependant l'illusion que cette valeur sociale émane naturellement ou « objectivement » de l'objet.

Ce télescopage qualitatif entre la matérialité première de l'objet et une dimension sociale qui la supplante – télescopage qui est au cœur du processus de création du fétichisme de l'objet – n'est pas sans rappeler le principe de formation de « l'effet de réel » ou « illusion référentielle » telle qu'elle est conceptualisée par Roland Barthes à travers le détail concret :

Sémantiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même³⁴⁶.

³⁴⁵ Marx, Karl. *Capital, Vol. I*. Moscow: Progress Publishers, 1965. p. 46-47.

³⁴⁶ Barthes. « L'effet de réel ». *Op.cit.* p. 88.

De même que pour l'objet-marchandise, la qualité sémantique première du détail concret (son signifié) est remplacée par une valeur autre (son référent) qui forme dès lors, selon Barthes, la qualité signifiante principale du signe. N'existe-t-il donc aucune possibilité narrative pour l'objet en dehors de son fétichisme, c'est-à-dire ici de sa transformation en trope ? Le détail concret est-il nécessairement voué soit à signifier le réel, soit à être subordonné, par la relation métaphorique, à un élément qui, dans la diégèse, se trouve toujours au-dessus de lui ? Ne peut-il pas échapper à la cohérence interne de la construction diégétique et jouir d'une quelconque indépendance au niveau du signe d'une part et de la diégèse de l'autre ?

3. Vers un renouvellement des possibilités sémantiques du détail concret

Une perspective nouvelle semble se profiler, pourvu que l'on accepte d'octroyer une certaine autonomie aux objets auxquels ces détails concrets renvoient. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Bill Brown fait état d'une possibilité pour les objets de se présenter parfois à nous dans toute leur matérialité. Cela survient lorsque se produit une rupture au niveau de leur circulation usuelle quotidienne : « We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us [...], when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily³⁴⁷. » Brown invite à envisager ce surgissement hors du flot quotidien dans lequel les objets sont imbriqués comme permettant à ces objets de sortir du fétichisme marxiste ou, dans la fiction, de la relation tropique à travers laquelle ils sont habituellement interprétés, et ce, afin d'accéder à un potentiel narratif renouvelé.

³⁴⁷ Brown. *Op.cit.* p. 4.

D'autres critiques telles qu'Elaine Freedgood, Isobel Armstrong ou encore Suzanne Daly³⁴⁸, pour ne citer qu'elles, sont allées voir du côté de l'historicité de ces objets du quotidien. Afin de révéler le potentiel sémiotique des détails concrets dans la fiction réaliste du XIX^e siècle, il faut aborder ces détails d'un point de vue littéral : « paradoxically, but perhaps inevitably, the way to start [novelistic objects] into interpretive life is first of all to take them up, that is to say to take them literally³⁴⁹. » Dans cette perspective, il est essentiel dans un premier temps de considérer ces objets pour eux-mêmes, c'est-à-dire indépendamment de la diégèse, sans tenter de les faire résonner avec d'autres éléments du texte. Cette lecture extra-diégétique, et même extratextuelle, n'implique pas de considérer ces objets comme étant porteurs d'une signification stable et immuable du fait de leur matérialité. Il faut au contraire les comprendre comme étant intégrés dans une temporalité, c'est-à-dire dans un système sémiotique historico-culturel qui exerce une influence sur leur signification. Aussi, un même objet n'a pas le même sens partout, tout le temps, et pour tout le monde. Il est donc du devoir du lecteur, s'il souhaite faire parler un détail concret, de se placer non du côté de l'interprétation strictement littéraire mais du décodage, de l'exhumation du schéma d'association d'idées qui, à l'origine, était lié à l'objet en question et qui, avec le passage du temps et l'évolution des sociétés, a pu être perdu, même partiellement, de telle sorte que l'évocation d'un même objet ne fait plus naître dans l'esprit du lecteur contemporain le même paysage sémantique et sémiotique que celui qui s'imposait comme une évidence au lecteur victorien. Et c'est là que réside toute la difficulté de l'exercice : « although things, and a host of ideas associated with them, may be stored in words, they are obviously not readily

³⁴⁸ Voir notamment Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination, 1830-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2008 et Daly, Suzanne. *The Empire Inside: Indian Commodities in Victorian Domestic Novels*. Michigan: University of Michigan Press, 2011.

³⁴⁹ Freedgood. *Op.cit.* p. 20.

recognizable to all readers, especially across “chasms” of time and space³⁵⁰. » Aussi faut-il accepter que certains éléments de sens nous échappent. A l’inverse, cette lecture extratextuelle du détail concret, c’est-à-dire la possibilité de lire un objet en dehors du canevas de la fiction dans lequel il apparaît en le replaçant dans un cadre socio-historique plus large, permet d’accorder une indépendance et une richesse sémantique à l’objet qu’il ne saurait avoir s’il reste confiné aux limites de la diégèse. Cela permet également d’insuffler une vigueur nouvelle à cette diégèse qui se voit enrichie d’éléments de sens neufs qui, à leur tour, peuvent entrer en résonance avec d’autres et parfois même mettre en lumière des aspects insoupçonnés du texte³⁵¹.

Cette lecture extratextuelle est, au niveau du texte, rendue possible par la métonymie, une figure de style dont le potentiel est souvent sous-exploité selon Freedgood. Se plaçant du côté du littéral, de l’évidence (« Metonymy [...] tells us what we already know by habit or convention³⁵² »), elle porte pourtant en elle la promesse d’horizons sémantiques nouveaux qui s’étendent au-delà des frontières de la fiction³⁵³ et qui sont, de ce fait, instables, car soumis au passage du temps : « Metonymy arrives with the threat of a disavowed historical narrative, one whose return may be its only truly contingent aspect³⁵⁴. » Et de poursuivre :

Metaphor defines and stabilizes; metonymy keeps on going, in any and all directions. It threatens: to disrupt categories, to open up too many possibilities, to expose things hidden. It is this idea of metonymy that may paradoxically suggest

³⁵⁰ Freedgood. *Op.cit.* p. 24.

³⁵¹ Dans leurs ouvrages, Elaine Freedgood et Suzanne Daly dévoilent la manière dont divers objets du quotidien présents dans les œuvres de leur corpus sous-tendent un intertexte colonial qui retentit avec une force accrue grâce à l’analyse métonymique qu’elles en font.

³⁵² Freedgood. *Op.cit.* p. 12.

³⁵³ « The idea that [metonymy] is regulated and restrained by habit and convention actually suggests a radical instability in its effect on literary form and meaning. Metonymy tends to be read according to habit – that is, according to a frame of reference that goes beyond or lies outside the symbolic structures of the novel – and its meanings are therefore often sought or recuperated in the social structures outside the novel, but inside the social world in which it is read. » *Ibid.* p. 13.

³⁵⁴ *Ibid.*

some of its most powerful properties and allow us to use it as a kind of descriptive and insouciant cultural shorthand³⁵⁵.

C'est donc à travers sa relation métonymique avec un objet du réel, en d'autres termes sa capacité à voyager hors les limites de la fiction, que le détail concret prend sa pleine valeur révolutionnaire.

Les nouveaux champs d'interprétation ou de décodage des objets du quotidien dans la fiction que ces critiques proposent invitent à s'interroger sur ce que ces détails matériels peuvent nous apprendre sur les mères et la maternité. Certains critiques se sont jusqu'ici accordés pour dire que le thème de la maternité, dans tout ce qu'il comprend (de la symptomatique du corps gestant ou de la gestion quotidienne du foyer aux valeurs qu'une mère souhaite inculquer à ses enfants, en passant par son influence et son implication dans l'économie générale du couple et de la société), ne faisait généralement pas l'objet de la narration dans les romans réalistes de l'époque victorienne et était plutôt passé sous silence. Désormais, cette assertion demande cependant à être nuancée. Pour ce faire, il faut notamment considérer que les divers objets domestiques qui gravitent autour des personnages de mères dans la fiction forment une ressource ayant un potentiel sémantique et narratif souvent sous-exploité et qui pourrait être porteur de discours sur les mères plus profonds et complexes que ce qu'il n'y paraît.

³⁵⁵ Freedgood. *Op.cit.* p. 13.

II. La sémiotique des objets domestiques : l'exemple de la maison Poyser dans *Adam Bede*

1. De la narrativité des détails inutiles

Les scènes de la vie domestique sont multiples dans les œuvres ici à l'étude. Elles offrent bien souvent au lecteur l'opportunité d'entrer dans l'intimité du foyer, cet espace sacré dont la mère de famille a la régence. Il peut alors avoir accès à des espaces où se tiennent parfois des échanges de confidences entre les personnages ainsi qu'à des scènes de vie privée souvent inaccessibles aux membres extérieurs de la famille. Le lecteur se voit alors attribué une position de voyeur qui, sous couvert de la fiction, échappe à toute condamnation morale. C'est ce que le narrateur affirme dans *Adam Bede* lorsqu'à l'ouverture du chapitre VI, il invite son lecteur à observer the Hall Farm depuis la grille, puis à se pencher à une des fenêtres de la maison afin d'en découvrir l'intérieur :

Evidently that gate is never open: for the long grass and the great hemlocks grow close against it [...] but, by putting our eyes close to the rusty bars of the gate, we can see the house well enough, [...]. It is a very fine old place, of red brick, [...]. But the windows are patched with wooden panes, and the door, I think, is like the gate – it is never opened. [...] Yes, the house must be inhabited, and we will see by whom; for imagination is a licensed trespasser: it has no fear of dogs, but may climb over walls and peep in at windows with impunity. Put your face to one of the glass panes in the right-hand window: what do you see? (*AB*, 78-79)

La découverte du lieu est d'emblée placée sous le signe de la transgression. Rien, de prime abord, n'invite le lecteur à entrer dans l'univers de the Hall Farm. Celui-ci se voit tenu à l'écart de cet environnement clos où toute activité humaine semble avoir cessé. Certains signes vont pourtant bientôt démontrer le contraire. Le motif de la transgression, notamment scopique, est ici convoqué, poussant le lecteur à aller constater par lui-même la présence de ses habitants. La fenêtre à laquelle le lecteur s'est penché est celle de la salle à manger, et

certaines des objets qu'il devine à l'intérieur témoignent de l'activité agricole de ses occupants (« at the far end, fleeces of wool stacked up; in the middle of the floor, some empty corn bags » *AB*, 79). Cela crée un contraste entre ce que dut être autrefois la demeure, richement meublée, et son état actuel, imputé par le narrateur aux générations antérieures qui n'ont su contracter de beaux mariages et ainsi assurer une descendance à l'ancienne famille de propriétaires terriens :

The history of the house is plain now. It was once the residence of a country squire, whose family, probably dwindling down to mere spinsterhood, got merged in the more territorial name of Donnithorne. It was once the Hall; it is now the Hall Farm." (*AB*, 79)

The Hall, autrefois propriété d'un gentilhomme et qui, en l'absence de descendants directs, fut ensuite rattaché au domaine de la famille Donnithorne, est ainsi devenu un lieu de fermage où productivité et rentabilité sont maintenant les maîtres mots. Ce changement semble d'ailleurs avoir insufflé une vivacité nouvelle au domaine, tant en termes de rendement que de vigueur humaine. Là où une lignée s'est autrefois éteinte, on peut maintenant trouver des signes de vie enfantine. En effet, la poupée sans nez³⁵⁶ que le narrateur prend soin de mentionner parmi les divers objets qui meublent la pièce n'a d'autre fonction que de souligner, par glissement métonymique, la présence d'une petite fille dans la maison.

La manière dont George Eliot choisit d'ouvrir son chapitre VI est intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord, en plaçant son lecteur face à la grille close d'une demeure qui, à première vue, semble inhabitée, avant de lui offrir la preuve, à travers l'agencement de quelques objets, que ce lieu est au contraire « plein de vie » (« Plenty of life there ! » *AB*, 79), elle invite ce dernier à la fois à se méfier des apparences et à ne pas négliger l'importance des éléments matériels qu'elle prend soin de mentionner. A première vue, les divers objets

³⁵⁶ « At the edge of this box there lies a great wooden doll, which, so far as mutilation is concerned, bears a strong resemblance to the finest Greek sculpture, and especially in the total loss of its nose. » (*AB*, 79).

recensés dans cette description de l'intérieur de la salle à manger semblent être autant de détails « concrets » et « inutiles » à la diégèse, si ce n'est (pour reprendre l'expression de Roland Barthes) pour « élever par endroits le coût de l'information narrative », et n'être donc présents qu'à des fins de « connotation du réel » afin de créer une « illusion référentielle³⁵⁷. »

A travers cette idée d'« illusion référentielle », c'est le procédé d'écriture-miroir qui revient ; procédé que George Eliot met en lumière dès les premières lignes de son roman afin de poser les jalons de son projet esthétique : « With a simple drop of ink for a mirror » (*AB*, 9), ainsi s'ouvre le premier chapitre. A travers cette écriture-miroir, l'auteur « montre à son lecteur » (« I will show you » *AB*, 9) non pas tant des objets pour eux-mêmes mais la catégorie du réel à travers un effet de télescopage entre signifiant et référent³⁵⁸, le tout permettant de refléter le réel, c'est-à-dire, à l'instar du miroir, de faire naître cette illusion référentielle.

Cependant, dans le cas de l'ouverture du chapitre VI qui fait ici l'objet de notre étude, par le biais de la voix du narrateur et de cette mise en scène de la pulsion scopique, George Eliot choisit d'attirer volontairement l'attention du lecteur sur des objets anodins afin d'en faire émerger un sens plus large que la simple signification du réel. A cet instant du roman, le narrateur guide le lecteur dans sa construction sémantique et narrative des divers éléments qui forment la matérialité du quotidien décrite dans ce chapitre. Il donne à voir des lieux et des objets, et en fournit l'histoire : le lecteur est tenu au fait de la raison de la présence de certains éléments matériels ou de certaines pièces de mobilier, ainsi que des conséquences de tel ou tel événement passé sur d'autres. Ainsi, la partie du bâtiment que l'on devine délaissée en raison de son état de détérioration précoce dit à elle seule la disparition d'une lignée de propriétaires

³⁵⁷ Barthes. *Op.cit.* p. 82.

³⁵⁸ « Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer *une forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même. » *Ibid.* p. 88.

terriens qui, jadis, occupaient les lieux. En revanche, les quelques sacs de blé disséminés sur le sol de la salle à manger témoignent de l'usage différent qui est désormais fait des bâtiments : « the life at the Hall has changed its focus, and no longer *radiates* from the parlour, but from the kitchen and the farmyard » (AB, 79, je souligne).

A travers l'élaboration d'un dialogue entre matérialité du présent et du passé, l'esthétique scripturale qui a cours ici ne peut se résumer à un simple effet de miroir, c'est-à-dire à une simple « illusion référentielle ». Elle fonctionne au contraire par jeu de réverbération, un élément venant en éclairer un autre, et introduit ainsi une véritable narrativité entre ces divers éléments matériels. A ce titre, elle possède un caractère prismatique dans la mesure où ce va-et-vient narratif entre deux temporalités (à savoir celle de la diégèse et celle qui renvoie à l'époque des anciens propriétaires terriens qui logeaient autrefois à the Hall) permet, par jeu de réfraction de la lumière, de considérer un même élément sous un angle différent. Le choix du verbe « radiate », autour duquel tout le lien entre passé et présent s'élabore dans la phrase, illustre la nature prismatique à la fois de la relation entre les divers éléments du réel qui sont présentés ici et de la poétique mise en œuvre dans le roman. Certains objets du présent viennent ainsi éclairer le passé. On apprend notamment que le « rayonnement » de la vie à the Hall fut peu à peu dévié de sa trajectoire initiale, passant du petit salon à la cuisine et à la cour de ferme. L'écriture ne se veut plus simple miroir. Elle possède au contraire une texture kaléidoscopique dont les multiples facettes permettent d'inclure une strate temporelle dans le canevas du texte afin de faire dialoguer entre eux les éléments qui le composent, faisant ainsi accéder certains détails prétendument inutiles au statut d'agents narratifs. Ce que ces détails disent, c'est notamment la banalité du quotidien des Poyser, et plus précisément l'organisation journalière d'une vie de famille gouvernée par une mère.

2. La maison miroir de Mrs Poyser : de la malléabilité sémiotique des objets

La cuisine et la cour de ferme semblent dessiner le périmètre des lieux où Mrs Poyser étend son influence. Nous la découvrons ici pour la première fois dans le roman, régnant sur son empire, supervisant les diverses tâches domestiques et distribuant des ordres à quiconque croise « les rayons glacials de son regard » (« the freezing arctic ray of Mrs Poyser's glance » *AB*, 81). Cette métaphore polaire qui dépeint le regard de Mrs Poyser n'a pas pour simple effet de traduire le caractère autoritaire et intraitable de cette maîtresse de maison. Tel un astre, Rachel Poyser rayonne sur l'ensemble de son foyer. Ainsi, à travers son regard, elle surveille et ordonne toute activité se déroulant sous son toit. La gestion de ce microcosme domestique se réverbère ici au niveau macrocosmique à travers la présence extérieure du soleil qui baigne également la scène de ses rayons, donnant une lumière particulière aux lieux. Dans la description qui en est faite, c'est toute une isotopie du jeu entre reflets et réflexions qui s'élabore. Le choix du verbe « radiate » dans la phrase citée plus haut³⁵⁹ place d'emblée la maisonnée sous le signe de l'iridescence, et les quelques rayons de soleil qui percent le ciel après la pluie transforment le moindre brin de paille ou ruisselet en miroirs chatoyants³⁶⁰, créant une cohérence visuelle entre l'intérieur de la maison et ses abords. Au sein du foyer, sous l'effet du soleil, tout reluit également avec une intensité accrue :

Everything was looking at its brightest at this moment, for the sun shone right on the pewter dishes, and from their reflecting surfaces pleasant jets of light were thrown on mellow oak and bright brass; – and on a still pleasanter object than these; for some of the rays fell on Dinah's finely moulded cheek, and lit up her pale red hair to auburn, as she bent over the heavy household linen which she was mending for her aunt. (*AB*, 81)

³⁵⁹ « The life at the Hall has changed its focus, and no longer *radiates* from the parlour, but from the kitchen and the farmyard. » (*AB*, 79, je souligne).

³⁶⁰ « But there is always a stronger sense of life when the sun is brilliant after rain; and now he is pouring down his beams, and making sparkles among the wet straw, and lightening up every patch of vivid green moss on the red tiles of the cow-shed, and turning even the muddy water that is hurrying along the channel to the drain into a mirror for the yellow-billed ducks. » (*AB*, 79).

Cet effet de réverbération en cascade qui caractérise l'extrait se retrouve jusque dans la musicalité des mots choisis. L'accumulation des occlusives sourdes et sonores /b/, /t/, /p/ et /d/, amorcée par le superlatif « brightest » et qui se poursuit jusqu'aux parophones « bright brass », donne une matérialité acoustique au jeu de propagation des rayons lumineux qui font flamboyer les divers éléments de la cuisine où Mrs Poyser et sa nièce Dinah Morris se trouvent à cet instant.

La nature ekphrastique de la description qui est faite de Dinah mérite que l'on s'y attarde un instant. Elle n'est pas sans évoquer un tableau de 1655 du peintre hollandais Nicolas Maes nommé *Jeune femme à sa couture*³⁶¹. Peut-être George Eliot l'avait-elle à l'esprit au moment de l'écriture de cette scène³⁶². Une similitude surprenante se retrouve en effet entre les deux. Cette œuvre de Nicolas Maes s'inscrit dans la catégorie de la peinture de genre, catégorie dans laquelle il excellait. Elle montre une jeune femme assise au centre du tableau, penchée sur son ouvrage, et mise en valeur par le jeu de clair-obscur. On y retrouve une impression de lumière naturelle venant illuminer une partie de la pièce, et plus particulièrement le côté gauche du visage de la couseuse, dont elle fait resplendir la chevelure d'un roux éclatant. En jouant sur les effets de lumière dans la description de Dinah, George Eliot donne une dimension picturale à sa scène. Présentée comme étant un simple objet (« a

³⁶¹ Voir Annexe 7.

³⁶² Ceci n'est qu'une supposition compte-tenu de la similitude entre la description du personnage de Dinah dans *Adam Bede* et le tableau de Nicolas Maes. A ma connaissance, aucun écrit de George Eliot n'indique clairement que cette scène en fut inspirée. Toutefois, un rapprochement entre les deux me semble intéressant dans la mesure où George Eliot avait beaucoup d'admiration pour la sincérité des représentations de la peinture hollandaise et flamande. Au moment de l'écriture d'*Adam Bede*, elle se trouvait à Munich avec George Henry Lewes. Tous deux profitèrent de ce voyage pour se rendre dans les musées. George Eliot apprécia tout particulièrement la peinture de genre de ces artistes du XVII^e siècle, comme en témoigne l'extrait de cette lettre dans lequel elle loue le style de Pierre Paul Rubens : « We have been just to take a sip at the two Pinacotheks (the new one devoted to modern art is just finished) and at the Glyptothek, have bought our catalogues, and glanced here and there at the chief attractions. At present the Rubens-Saal is what I most long to return to. Rubens gives me more pleasure than any other painter, whether that is right or wrong. To be sure, I have not seen so many pictures and pictures of so high a rank, by any other great master. [...] His are such real art, breathing men and women – men and women moved by passions, not mincing and grimacing and posing in mere apéry of passion! What a grand, glowing, forceful thing life looks in his pictures – the men such grand bearded grappling beings fit to do the work of the world, the women such real mothers... » Haight. *Op.cit.* p. 188.

still pleasanter object than these », *AB*, 81), Dinah se fond parmi l'ensemble du mobilier rutilant. Personnages et objets sont ainsi mis sur un même plan car tout semble ici figé dans un éblouissement généralisé. L'impression qui se dégage de la scène est celle d'une capture du geste, d'un instantané suspendu, comme hors du temps. Ce faisant, George Eliot parvient à faire naître dans l'esprit du lecteur éclairé un reflet quasi parfait de l'œuvre de Nicolas Maes. Elle se fait ici l'héritière du réalisme caractéristique de la peinture de genre hollandaise dont elle loue explicitement la sincérité rare et précieuse quelques chapitres plus loin (« this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings » *AB*, 195). A travers cette description de Dinah, elle prépare son lecteur à aborder la lecture du chapitre XVII nommé « In Which the Story Pauses a Little », véritable manifeste de l'écriture eliotienne qui argumente en faveur d'une esthétique du quotidien et d'un réalisme sincère dans la fiction³⁶³.

Dans ce décor statique, seule Mrs Poyser détonne par ses va-et-vient incessants entre la cuisine, l'arrière-cuisine et la laiterie, mettant ainsi un terme à l'impression de quiétude et d'immuabilité perpétuelle qui se dégage de la scène³⁶⁴. Grâce à ses allées et venues, elle peut faire rayonner son regard impérieux sur l'ensemble de sa maisonnée et ainsi s'assurer que tout ce qui s'y fait soit à son image. Car tout au sein du foyer des Poyser reflète la personnalité et le savoir ménager de cette mère de famille. Du sol au plafond, le moindre élément de la maison se définit premièrement par sa propreté irréprochable. Pas le moindre grain de poussière en vue. Trois adjectifs reviennent en chœur pour qualifier les différents objets et ustensiles de cette cuisine : « clean », « bright » et « polished ». Les seules choses qui ne sont pas autorisées à briller à ce moment précis de la diégèse sont les chandelles, rangées pour l'été

³⁶³ Nous reviendrons plus longuement sur ce point dans le dernier chapitre de cette thèse.

³⁶⁴ « No scene could have been more peaceful, if Mrs Poyser, who was ironing a few things that still remained from the Monday wash, had not been making a frequent clinking with her iron, and moving to and fro whenever she wanted it to cool; carrying the keen glance of her blue-grey eye from the kitchen to the dairy, where Hetty was making up the butter, and from the dairy to the back-kitchen, where Nancy was taking the pies out of the oven. » (*AB*, 81).

tout en haut, sur le manteau de la cheminée, par souci d'économie ; Mrs Poyser considérant qu'à cette période de l'année, « everyone goes to bed while it is yet light », ou tout du moins, comme le précise le narrateur avec humour, « at least light enough to discern the outline of objects after you have bruised your shins against them » (*AB*, 80). Hormis cette exception, tout le reste reluit et la moindre surface, que ce soit le plateau en chêne de la table, les parois de la comtoise ou encore les grands plats en étain sur les étagères, se transforme en miroirs. Sémantiquement détournés une fois encore de leurs référents premiers, en d'autres termes de la chose matérielle auxquels ils renvoient dans la réalité, ces objets devenus miroirs donnent naissance à un nouveau type d'illusion référentielle. En effet, plus que la catégorie du réel, tous ces miroirs improvisés ne reflètent ici qu'une seule chose : la capacité de Rachel Poyser à tenir sa maison d'une main de maître. Ils disent également sa maîtrise des diverses qualités que tout « angel in the house » se doit de posséder, comme la dépense raisonnée des vivres et autres consommables (l'économie des chandelles en est un exemple) ou encore la supervision des employées de maison. Ce faisant, ces objets deviennent avant tout les signifiants d'un véritable savoir domestique chez cette mère.

Les multiples déclinaisons que fait le narrateur de l'isotopie du rayonnement et de la réverbération en cascade offrent également un commentaire métastylistique sur la fluidité sémantique de ces objets dans la narration. Pour reprendre l'argument d'Elaine Freedgood mentionné plus haut en première partie de ce chapitre, en tant qu'objets fétichisés, c'est-à-dire en tant que simples référents dont la valeur sémantique est soumise à l'économie générale du texte dans lequel ils sont insérés, les détails matériels sont toujours appelés à signifier autre chose que leur simple matérialité³⁶⁵. En choisissant d'insister sur le caractère reluisant de tous ces objets, George Eliot touche à leur nature sémiotique première, c'est-à-dire à leur capacité à toujours renvoyer à autre chose qu'eux-mêmes ; le propre du miroir en tant qu'objet étant de

³⁶⁵ Freedgood. *Op.cit.* p.10-11.

s'effacer au profit de la chose qui se reflète en lui. L'aveuglement produit par l'éclat de lumière sur la surface des articles de mobilier de la cuisine de Mrs Poyser tend à les oblitérer en partie, à les faire disparaître ponctuellement du champ visuel, et à créer l'illusion d'un vide ou d'une béance en lieu et place de la matière. Cet effet visuel devient, dans la fiction, le symbole d'un vide sémantique à combler, la matière semblant ne jamais pouvoir servir que de support aux idées.

Fonctionnant par associations métonymiques, la sémantique des détails concrets révèle la relation étroite qui se noue entre ces objets et les personnages qui les utilisent. Ici miroirs des vertus domestiques d'une fermière mère de famille, ces objets portent en eux la marque de ces femmes et de ces mères qui les emploient au quotidien. Leur corrélation devient d'autant plus manifeste lorsque la mère tant aimée vient à disparaître. Les choses matérielles prennent alors une valeur particulière aux yeux des proches, et la matière se fait lieu du souvenir.

III. La relation sujet/objet dans son rapport à la mère

1. La maison de l'enfance ou de la dimension affective des objets

Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime. [...] Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles³⁶⁶.

Dans son essai philosophique intitulé *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard évoque l'étroite relation d'interdépendance qui s'établit entre un être et la maison de son enfance. Plus qu'un endroit concret, cette demeure est avant tout une image, c'est-à-dire un lieu

³⁶⁶ Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012. p. 18-19.

dématérialisé du souvenir, de la rêverie, que l'individu qui l'habitait enfant s'est approprié et fait revivre par l'imagination. Cette maison de l'enfance, même si nous ne l'habitons plus, même si elle a disparu, demeure à jamais en nous. Elle se fait à la fois réceptacle et expression de notre intimité profonde. Nous continuons de la rêver, ce qui nous permet de défier le passage du temps et ainsi de garder un lien avec un passé intime à jamais ancré dans notre topographie intérieure. Cette attache originelle, qui trouve sa source dans des éléments matériels (des lieux, des pièces de la maison, des objets), pose, selon Bachelard, les bases de notre être et de notre inconscient.

Si elle abrite l'intimité de l'être, cette « maison onirique » de l'enfance (pour reprendre le terme utilisé par Bachelard dans son ouvrage *La Terre et le rêveries du repos*) ouvre également la relation vers une tierce personne bien particulière dans la mesure où, selon Bachelard, cette maison invite nécessairement à « un retour à la mère³⁶⁷ » : « L'intimité de la maison bien fermée, bien protégée appelle tout naturellement les intimités plus grandes, en particulier l'intimité d'abord du giron maternel, ensuite du sein maternel³⁶⁸. » Dans la rhétorique de Bachelard, l'allusion au sentiment de protection qui naît à la fois des soins prodigués par une mère et de la douceur confortable du foyer de l'enfance place la mère et sa demeure sur un même plan. La relation métonymique qui s'établit entre la mère et le foyer par l'intermédiaire de cette caractéristique commune mène à un transfert mutuel de leur qualité première : si, à travers son association à la maison, le corps de la mère est pensé comme un refuge et, ce faisant, s'en trouve réifié, cette même association permet au contraire au foyer de prendre vie, de s'animer, autrement dit d'accéder au fétichisme. En effet, le rapprochement qui est opéré entre le sein du foyer et celui de la mère a pour effet de fétichiser ce lieu, de lui attribuer une qualité (l'idée de protection maternelle) qui lui semble inhérente, naturelle,

³⁶⁷ Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948. p. 15.

³⁶⁸ *Ibid.* p. 110.

universelle et qui, ce faisant, vient supplanter et supprimer tout autre aspect qui pourrait appartenir à cet espace domestique, notamment quant à tout ce qui concerne la matérialité première des objets qu'il abrite et des divers matériaux qui le composent.

Dans les romans ici à l'étude, nombre d'objets domestiques ont perdu depuis longtemps, aux yeux des personnages, leur qualité matérielle et utilitaire première au profit d'une dimension affective. Petit tabouret, commode, lit damassé, buffet ou encore miroir, autant d'articles de mobilier ordinaires qui portent avant tout en eux la marque d'une présence maternelle pour certains des personnages. Cet attachement sentimental aux objets se produit plus particulièrement ou s'accroît lorsque la mère tant aimée n'est plus. Molly Gibson dans *Wives and Daughters*, tout comme Ruth dans le roman du même nom, s'accrochent toutes deux aux objets qui, autrefois, meublaient le quotidien de leur mère. Aussi, quand la nouvelle Mrs Gibson entreprend de refaire la décoration des pièces de la maison et de les meubler à neuf, Molly s'oppose-t-elle vigoureusement à ce que sa chambre fasse peau neuve. Là où celle qu'elle doit désormais appeler « mamma » ne voit que des vieilleries, des « horreurs vermoulues » comme elle les désigne (« worm-eaten horrors », *WD*, 190), Molly chérit en eux la mémoire de sa mère : « 'It was my own mamma's before she was married' » (*WD*, 189), se défend-elle auprès de sa belle-mère. Ce que Molly exprime dans cette scène, c'est la capacité des objets à signifier au-delà de leur simple existence matérielle. En eux, Molly a « logé » ses souvenirs d'enfance. A travers eux, elle conserve un accès tangible à son passé et, d'une certaine manière, au corps de sa mère. A chaque fois qu'elle entre dans la chambre de son père, elle revoit, au milieu de ces objets, le visage de sa mère tel qu'il s'est présenté à elle pour la dernière fois, peu avant de mourir³⁶⁹. Avec l'arrivée de la nouvelle Mrs Gibson et les

³⁶⁹ « Many a time when Molly had been in this room since that sad day, had she seen in vivid fancy that same wan wistful face lying on the pillow, the outline of the form beneath the clothes; and the girl had not shrunk from such visions, but rather cherished them, as preserving to her the remembrance of her mother's outward semblance. » (*WD*, 156).

multiples changements qu'elle impose dans la maison, la mère de Molly disparaît un peu plus encore, tout comme le temps de l'enfance. Les nouveaux meubles et objets qui garnissent désormais le foyer des Gibson sont vierges de souvenirs, indiquant qu'il est temps pour Molly de se tourner vers son avenir : elle est en effet devenue une jeune femme qui va devoir, à son tour, penser à se trouver un mari.

Ce temps de l'enfance, Ruth le fait revivre à l'occasion d'un retour dans sa maison natale lors d'une promenade dominicale en compagnie de Mr Bellingham. Si rien n'a changé de place depuis son départ, les objets arborent toutefois les marques du temps qui passe. Moisissures et autres noirceurs ternissent désormais le sol et les meubles qui, autrefois, étincelaient sous l'effet d'une encaustique, fruit de la supervision que la mère de la jeune femme exerçait sur sa maison. Plongée dans ses souvenirs d'enfance, Ruth ne perçoit rien de l'état de décrépitude dans lequel la maison se trouve :

Ruth stood gazing into the room, seeing nothing of what was present. She saw a vision of former days – an evening in the days of her childhood; her father sitting in the 'master's corner' near the fire, sedately smoking his pipe, while he dreamily watched his wife and child; her mother reading to her, as she sat on a little stool at her feet. It was gone – all gone to the land of shadows; but for the moment it seemed so present in the old room, that Ruth believed her actual life to be the dream. (*R*, 43)

Sous son regard, la pièce s'anime et Ruth revoit son père et sa mère auprès d'elle, scène des jours heureux que la simple vue des lieux et des objets de la maison de l'enfance suffit à ressusciter. La magie qui opère sera cependant de courte durée :

Then, still silent, she went on into her mother's parlour. But there, the bleak look of what had once been full of peace and mother's love, struck cold on her heart. She uttered a cry, and threw herself down by the sofa, hiding her face in her hands, while her frame quivered with her repressed sobs. (*R*, 43)

La seconde phrase de l'extrait cité ci-dessus illustre le glissement métonymique qui s'était effectué dans l'esprit de Ruth entre ce « what », c'est-à-dire l'ensemble des objets et du mobilier présents dans le petit salon où sa mère passait autrefois le plus clair de son temps, et la présence et l'amour maternels qui y régnaient. Ce lieu, qui était celui de sa mère, tenait en lui depuis toujours, aux yeux de Ruth, la promesse de pouvoir y trouver refuge, amour et réconfort. Rien de tout cela dans cet extrait cependant. La matière reprenant ses droits sur le souvenir, le mirage de Ruth s'effondre. Pour réutiliser les mots de Bill Brown cités plus haut dans ce chapitre, les objets « cessent tout à coup de fonctionner » pour Ruth. En d'autres termes, ils se détachent soudain du schéma associatif d'idées auquel ils étaient étroitement liés dans l'esprit de la jeune femme. Une rupture se produit : les objets deviennent tout à coup visibles. Ils s'imposent à la vue, laissant la jeune femme face à la « chose première de ces objets³⁷⁰ ». Ce choc signifie que, pour Ruth aussi, le temps de l'enfance est révolu. Confrontée à ces objets qui se refusent soudain à l'appropriation affective de sa mémoire, Ruth prend conscience de sa solitude. Les objets étant relégués au simple statut de choses, le lien métonymique entre les différents articles de mobilier et la mère n'opère plus. Le seul message qu'ils renvoient désormais est que cette mère aimante et tant aimée n'est plus et que Ruth se retrouve bel et bien seule face à son destin, sans conseils ni protection maternels pour la guider et la préserver des dangers de l'amour.

Tantôt miroirs des souvenirs heureux, tantôt simples surfaces opaques contre lesquelles le regard vient se heurter, les objets associés à la mère défunte dans *Ruth* et *Wives and Daughters* oscillent entre passé et présent, appropriation affective et imperméabilité de la matière, souvenirs heureux et affrontement douloureux de la réalité. En jouant sur cette

³⁷⁰ Voir Brown. *Op.cit.* p. 4.

dualité des objets, Elizabeth Gaskell évoque à la fois l'immortalité du souvenir de l'amour d'une mère dans le cœur de son enfant et la nécessité pour Ruth et Molly d'apprendre à devenir femme à leur tour. Si, dans *Ruth et Wives and Daughters*, le passage à l'âge adulte passe par l'expérience déchirante de la rupture avec le temps de l'enfance, et donc avec la mère, à travers la dure confrontation avec la matérialité première des objets, d'autres personnages, adultes, tentent au contraire de retrouver la mémoire grâce aux objets afin d'accéder à la réalité de leurs origines. C'est notamment le cas de Daniel et de Mirah dans le dernier roman de George Eliot.

2. Objets du souvenir et souvenir de la mère : ce que les objets disent de la relation entre une mère et son enfant

Rien ne semblait prédestiner Mirah Lapidoth et Daniel Deronda à se rencontrer : lui, jeune homme issu de l'aristocratie anglaise poursuivant de brillantes études à Cambridge ; elle, jeune femme de confession juive et chanteuse lyrique qui, à l'âge de sept ans, fut arrachée à sa mère par son père et contrainte de partir pour l'Amérique avec lui. Leur rencontre se produit de manière fortuite : alors que Daniel fait de l'aviron sur la Tamise, il aperçoit une jeune femme qui tente de se noyer. Sauvée des eaux, elle lui raconte la raison de sa présence à Londres : elle souhaite retrouver sa mère qu'elle n'a pas vue depuis l'enfance. La quête de Mirah va raviver une blessure intime que Daniel porte en lui depuis longtemps : le mystère qui entoure l'identité de ses parents. S'il soupçonne celui qui l'a élevé, Sir Hugo Mallinger, d'être son père illégitime, il n'a, en revanche, aucune idée de qui est sa mère. Aussi se tourne-t-il vers sa mémoire afin de tenter de réveiller en lui quelques souvenirs enfouis du temps de sa petite enfance afin de retrouver la trace de cette mère inconnue :

Daniel then straining to discern something in that early twilight, had a dim sense of having been kissed very much, and surrounded by thin, cloudy, scented drapery, till his fingers caught in something hard, which hurt him, and he began to cry. Every other memory he had was of the little world in which he still lived. (*DD*, 137)

Les bribes de souvenirs qui affleurent à sa conscience sont à la fois logées en creux dans des objets domestiques et reliées au corps de la mère. Daniel se souvient avoir été choyé. Les baisers qui résonnent dans sa mémoire évoquent indéniablement l'amour d'une mère pour son enfant. Cependant, plus qu'un souvenir réel, cette impression qui s'impose à lui est avant tout le fruit d'un fantasme, ce que Carolyn Dever appelle « an idyllic phantasy of origin³⁷¹ ». En effet, le moment de la rencontre avec sa mère à la fin du roman viendra apporter un éclairage différent sur cet épisode de la vie infantile du jeune homme. Loin de corroborer le sentiment qu'avait Daniel d'avoir été entouré par l'amour d'une mère dans sa plus tendre enfance, les dires de la Princesse Halm-Eberstein dévoilent une tout autre vérité : « 'I had not much affection to give you.' » (*DD*, 527), lui confie-t-elle sans détour.

Par ailleurs, les rares objets qui sont rattachés à ses premières années de vie restent entourés de mystère : ils sont soit nébuleux (« cloudy »), révélant plus l'état de sa mémoire que la matérialité concrète des étoffes auxquelles Daniel fait référence, soit innommés, indéfinis (comme en témoigne l'utilisation du pronom indéfini « something »), et la rencontre avec leur matérialité, qui se fait par le toucher, est pour Daniel une expérience douloureuse (« till his fingers caught in something hard which hurt him »). Ce souvenir tangible, qui fait état du choc de la confrontation entre un être et la matière, témoigne d'une résistance plus grande : celle de son passé qui se dérobe à lui. La douleur qui semble physiquement « logée » dans des objets de l'enfance est, encore une fois, peut-être plus que le souvenir d'une réelle sensation physique, celle associée à la séparation ou à l'oubli, en d'autres termes à l'incapacité qu'a Daniel de retrouver le chemin intérieur qui mène à la demeure du souvenir.

³⁷¹ Dever. *Op.cit.* p. 146.

De plus, le fait que le seul et unique objet identifié dans la mémoire du jeune homme soit un voile (« drapery ») symbolise matériellement les divers contenus sémantiques initialement véhiculés par les objets de son enfance et qu'il a oblitérés à travers leur association fantasmée au corps de cette mère dont il a perdu le souvenir. Son passé est en effet recouvert d'un voile dont il ne parvient pas à percer l'opacité.

Tout comme Daniel, Mirah Lapidoth fut séparée de sa mère dans l'enfance. Etant parvenue à échapper à son père qui la retenait à l'étranger afin d'exploiter ses talents de cantatrice, elle revient en Angleterre au moment de la diégèse pour tenter de retrouver celle qu'elle n'a pas vue depuis tant d'années. Dans le cas de Mirah, même si elle dit avoir quitté sa mère peu avant ses sept ans (qui est un âge auquel certains détails restent solidement ancrés dans la mémoire), les souvenirs qui lui restent de son enfance sont principalement liés non pas tant à des objets qu'au corps de sa mère :

I think my life began with waking up and loving my mother's face: it was so near to me, and her arms were round me, and she sang to me. One hymn she sang so often, so often [...]. They were always Hebrew hymns she sang; and because I never knew the meaning of the words they seemed full of nothing but our love and happiness. When I lay in my little bed and it was all white above me, she used to bend over me, between me and the white, and sing in a sweet, low voice. (*DD*, 175)

Tout comme pour Daniel, les éléments matériels qui ont abrité l'enfance de Mirah semblent avoir disparu de sa mémoire, à tel point que celle-ci a totalement oblitéré son environnement premier. Cependant, pour la jeune femme, nul besoin du pouvoir catalytique des objets pour se remémorer le visage de sa mère. La jeune femme semble au contraire avoir désencombré son esprit de tout élément matériel qui pourrait venir s'interposer entre elle et sa mère, et ainsi la priver d'un accès direct et instinctif à ce corps qu'elle voit encore penché au-dessus d'elle.

Dans son souvenir, tout n'était en effet que blanc autour d'elle (« it was all white above me »), à l'exception de ce visage qui se découpait sur ce fond vide et incolore, comme pour y introduire du sens. Le sens que ce visage maternel donne au monde s'articule au-delà des mots car il n'a besoin d'aucun artifice afin de s'exprimer, seulement d'une présence maternelle. Cette signification première, qui fut transmise à Mirah dans sa petite enfance, c'est celle de l'amour et de la tendresse d'une mère pour son enfant.

Dans *Death and the Mother from Dickens to Freud*, Carolyn Dever, qui se sert des outils de la psychanalyse afin d'étudier le rapport que les personnages de romans victoriens entretiennent avec la figure de l'idéal maternel, dresse un parallèle intéressant entre la relation qui unit Mirah à sa mère et le langage sémiotique tel qu'il est défini par Julia Kristeva : « [Mirah] recalls her mother in choric language », dit-elle. Kristeva nomme en effet « chora sémiotique » cet espace-temps dans lequel le petit enfant évolue avant son entrée dans le langage articulé (appelé Ordre Symbolique). A ce stade, l'enfant ne fait pas encore bien la différence entre sa personne, le corps de sa mère et les objets qui l'entourent. Aussi, la mère sert-elle de médiatrice entre le corps de l'enfant et le monde. Elle est de ce fait à l'origine du sens premier que l'enfant attribue à son environnement³⁷². Dans le cas de Mirah, le souvenir de l'enfance semble s'être arrêté à ce stade, c'est-à-dire au lien fusionnel et à la relation instinctive qu'elle entretenait avec sa mère lorsqu'elle était petite. Aussi, selon Dever, la jeune femme utilise-t-elle un « langage chorique », c'est-à-dire un langage d'avant la coupure et la différenciation entre les êtres et les choses introduite par le langage articulé, afin de faire référence à sa relation avec sa mère, et ce même après que Mirah a grandi et qu'elle est donc entrée dans le langage. Mirah se souvient par exemple des hymnes en hébreux que sa mère lui chantait si souvent. N'ayant jamais appris cette langue, ces hymnes ont toujours conservé

³⁷² Voir notamment à ce sujet, Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Editions du Seuil, 1974. Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre de cette thèse.

pour elle le sens premier qu'elle leur avait attribué ; à savoir l'expression de l'amour et de la joie d'une mère pour son enfant (« they seemed full of nothing but of our love and happiness »).

La comparaison entre ce passage et la réflexion de Kristeva quant au langage sémiotique est éclairante, et il convient de pousser l'interprétation proposée par Dever un peu plus loin, notamment en s'intéressant de plus près au rapprochement entre le corps de la mère et la matière première des choses qui nous entourent. En effet, afin de définir cette sphère présymbolique (qui renvoie à la relation à l'espace telle qu'un être se la construit avant son entrée dans le langage) qu'elle associe à la mère et qu'elle appelle « chora sémiotique », Kristeva emprunte sa réflexion sur la chora au *Timée* de Platon, dialogue sur la création du monde et des êtres. Selon Platon, la création du monde correspondrait à l'ordonnement par le démiurge de la matière en mouvement : « C'est bien ainsi qu'il prit en main tout ce qu'il y avait de visible – cela n'était point en repos, mais se mouvait sans concert et sans ordre – et qu'il l'amena du désordre à l'ordre³⁷³. » Chez Platon, la chora est cet espace-temps où se trouve la matière en mouvement avant l'ordonnement. Chez Kristeva, elle représente le monde tel qu'il est appréhendé par l'enfant avant son entrée dans le langage à travers la relation dyadique qu'il entretient avec sa mère. Dans cet espace chorique, la médiation que le langage introduit entre la matière et l'individu n'existe pas, et le sens qui émerge de la matière est instinctif, semblant ainsi permettre à l'enfant d'embrasser au plus près la matérialité du monde qui l'entoure et d'être en communion avec son environnement.

Dans cette conception du monde tel qu'il est appréhendé par l'enfant avant son entrée dans le langage, la mère est la seule intermédiaire entre son enfant et le monde extérieur. Si la relation dyadique qui existait entre Mirah enfant et sa mère lui a permis de concevoir son univers premier sous l'angle de l'amour et du bonheur, Daniel ne semble pas avoir bénéficié

³⁷³ Platon. *Timée*. Paris : GF Flammarion, 2001. p. 30.

d'une telle faveur dans son enfance. Chez lui, comme évoqué précédemment, le lointain souvenir qu'il garde de sa première rencontre avec la matière est celui d'une expérience douloureuse (« till his fingers caught in something hard, which hurt him, and he began to cry », *DD*, 137), comme si sa mère n'avait pas joué son rôle d'intermédiaire entre la dureté du monde concret et son enfant. Daniel semble ainsi s'être heurté dès son plus jeune âge à la matérialité première des objets, c'est-à-dire à une réalité matérielle qui, si elle heurte les sens, semble également se refuser à la signification et à l'appropriation. A travers sa rencontre impromptue avec cette chose (« (some)thing ») qui le blesse au doigt et provoque des pleurs chez lui dans le passage cité plus haut à propos des lointains souvenirs qu'il garde de sa petite enfance, le jeune homme se confronte à la matérialité impénétrable de son environnement. Ce faisant, il fait également l'expérience de sa propre incapacité, seul face à cette matérialité, à faire émerger autre chose qu'une réaction physique et sensorielle en retour : une réaction de douleur. Ce que cette rencontre avec la matière dit en creux, c'est sa solitude de petit enfant face à ce monde dont il ne pouvait saisir le sens, si ce n'est sa dureté. Par ailleurs, cette rencontre avec la matière annonce d'ores et déjà, et ce bien avant que le lecteur assiste aux retrouvailles entre Daniel et sa mère au chapitre LI du roman, la nature de la relation maternelle que Leonora Alcharisi entretenait avec Daniel lorsqu'il était tout petit, à savoir une relation froide et distante. Leonora était en effet une mère absente et peu aimante, loin d'incarner cet idéal l'amour et d'attention que Daniel s'était imaginé à travers une reconstruction fantasmée des souvenirs de sa plus tendre enfance. Si les souvenirs que Daniel garde de sa mère sont ici défailants et trompeurs, seule la matérialité première des objets semble pouvoir le faire accéder à la dure vérité de son passé.

3. Les objets comme fondement des liens affectifs familiaux : le cas de Silas Marner

Si certains personnages s'accrochent aux quelques éléments matériels qui leur restent de leur enfance afin de retrouver ou de raviver le souvenir de leur mère défunte ou perdue, d'autres fuient au contraire les lieux et les objets qui les rattachent à leur passé. C'est le cas de Silas Marner qui, autrefois, vivait dans une ville du nord de l'Angleterre et appartenait à la secte non conformiste de Lantern Yard. Accusé d'avoir dérobé l'argent de la congrégation suite à un complot monté contre lui par son meilleur ami afin de lui ravir sa bien-aimée, Silas est excommunié et Sarah, sa fiancée, le répudie. Plus qu'une malédiction divine, il comprend rapidement que c'est la méchanceté humaine qui s'est abattue sur lui : « you have woven a plot to lay the sin at my door » (*SM*, 12, je souligne), lance-t-il à William Dane qui l'a trahi. Vivant désormais reclus à Raveloe, un petit village oublié de la campagne anglaise, avec son métier à tisser pour seul et unique compagnon, son existence ressemble à celle d'un insecte : « he seemed to weave like the spider, from pure impulse, without reflexion » (*SM*, 15). Telle Arachné condamnée par la déesse Athéna à tisser sa toile pour l'éternité pour avoir osé la défier, Silas, ayant perdu la foi³⁷⁴, se met à tisser nuit et jour. Il est résolu à ne plus laisser à quiconque l'occasion de tirer les fils de sa propre existence.

En se retirant à Raveloe, Silas choisit de délaissier la compagnie des hommes pour celle des quelques objets qui peuplent son quotidien : métier à tisser, fils de coton, pièces d'or, pot à eau en terre cuite ... Dans ce microcosme, la frontière entre matérialité et humanité devient poreuse. La hiérarchie traditionnelle qui subordonne les choses aux hommes, la matière inerte au vivant, est renversée au profit d'un rapport d'égal à égal. Tous ces objets animent Silas autant qu'il leur donne vie, et les objets s'anthropomorphisent à mesure que

³⁷⁴ Ayant réalisé que William avait tout fomenté afin de le faire accuser du vol à sa place, Silas s'exclame : « There is no just God that governs the earth righteously, but a God of lies, that bears witness against the innocent. » (*SM*, 12).

Silas se réifie. Bientôt, son corps et ses réactions se mécanisent, permettant à Silas de se fondre parmi les objets et de fonctionner à l'unisson avec sa machine : « Strangely Marner's face and figure shrank and bent themselves into a constant mechanical relation to the objects of his life, so that he produced the same sort of impression as a handle or a crooked tube, which has no meaning standing apart » (*SM*, 19). Silas est devenu une chose parmi les autres, une chose mécanique qui répète inlassablement les mêmes gestes afin de produire toujours plus d'étoffes. Chez lui, la répétition mécanique du geste a pris le pas sur la pensée, l'empêchant ainsi de sombrer dans le souvenir douloureux de son passé. A l'inverse, les objets qui l'entourent semblent être doués de conscience. Son pot à eau en terre cuite par exemple lui tend chaque jour son anse, comme pour lui exprimer sa volonté de l'aider³⁷⁵. Aussi, lorsqu'un jour le pot se brise, Silas, la mort dans l'âme, recolle-t-il les morceaux avant de replacer ce fidèle compagnon sur son étagère, qui lui tiendra lieu de sépulture.

Dans son article « Comtean Fetishism in *Silas Marner* », James McLaverty propose de lire le roman de George Eliot à la lueur de la philosophie positiviste d'Auguste Comte, et plus particulièrement de sa conception du fétichisme tel qu'il est pensé dans sa Religion de l'Humanité³⁷⁶ : « Comte believed that man, both as individual and race, had to pass through three stages, the Theological, the Metaphysical, and the Positive, and that he had now reached the Positive stage³⁷⁷. » L'étape initiale, nommée « théologique », possède différentes phases ;

³⁷⁵ « It had been his companion for twelve years, always standing on the same spot, always lending its handle to him in the early morning, so that its form had an expression for him of willing helpfulness. » (*SM*, 19-20).

³⁷⁶ James McLaverty définit la Religion de l'Humanité ainsi: « Comte saw religion as the expression of a state of perfect unity; it brought individuals together in social harmony and it unified the different constituent elements of the individual; its aim was a state 'when all the constituent parts of [man's] nature, moral as well as physical, are made habitually to converge to one common purpose.' » McLaverty, James. « Comtean Fetishism in *Silas Marner* », *Nineteenth-Century Fiction*, 36: 3, 1981. p. 321. La référence du passage cité par McLaverty est la suivante : Comte, Auguste. *The Catechism of Positive Religion*. trans. Richard Congreve. London: Chapman, 1858. p. 46.

³⁷⁷ McLaverty. *Op.cit.* p. 321-322.

la première d'entre elles étant le fétichisme³⁷⁸. A Raveloe, Silas semble être revenu à cette phase religieuse et sociale primitive de l'humanité, celle dans laquelle l'homme perçoit les objets comme animés et doués de volonté³⁷⁹. Comme nous l'avons vu, son pot à eau lui tend tous les jours bien volontiers son anse (« [with] an expression for him of willing helpfulness », *SM*, 19-20), et son métier à tisser, tout comme son or, lui tiennent compagnie de bonne grâce au quotidien. A propos de cet or, le narrateur commente : « The money not only grew, but it remained with him. He began to think it was conscious of him, as his loom was, and he would on no account have exchanged those coins, which had become his familiars, for other coins with unknown faces. » (*SM*, 18). Vivant uniquement entouré d'objets, Silas a cessé de vénérer Dieu le Père pour se tourner vers Mammon. Seule l'accumulation de pièces de monnaie compte désormais pour lui. Cependant, plus qu'une recherche de la richesse, c'est la compagnie de ces pièces qu'il chérit. Pour le personnage, ces pièces d'or n'ont pas tant une valeur financière qu'affective. Chacune d'entre elles possède en effet un visage qui lui est familier. Il les considère comme ses propres enfants, et pense avec tendresse aux prochains petits trésors qui viendront bientôt grossir les rangs de sa nouvelle famille³⁸⁰. Selon McLaverty, l'influence du positivisme de Comte se retrouve dans ce lien affectif qui lie Silas à ses objets : « Silas [...] retains [...] the life of feeling which typifies fetishism³⁸¹. » Chez Comte en effet, le fétichisme implique « la prépondérance continue du

³⁷⁸ « Fetishism for Comte was the very first stage in man's progress [...]: the period saw the settlement of land, the discovery of fire, [and] the establishment of family. » McLaverty. *Op.cit.* p. 318. Les deux autres phases qui suivent le fétichisme sont le polythéisme, puis le monothéisme.

³⁷⁹ « The fetishist [...] conceives of 'all external bodies as animated by a life analogous to his own, with differences of mere intensity.' He attributes to everything a will similar to his own, but, unlike the polytheist, he believes the governing will to reside in the objects themselves. » *Ibid.* p. 322. La référence du passage cite dans l'extrait est la suivante : Comte, Auguste. *The Positive Philosophy of Auguste Comte*. trans. Harriet Martineau, 2 vols. London: Chapman, 1853. vol 2, p. 186.

³⁸⁰ « [Silas] thought fondly of the guineas that were only half-earned by the work in his loom, as if they had been unborn children. » (*SM*, 20).

³⁸¹ McLaverty. *Op.cit.* p. 318.

sentiment sur l'intelligence et l'activité³⁸². » Et McLaverty d'ajouter : « Above all, the fetishist is concerned with feelings; when we are ignorant of laws we fall back on the supposition that 'the objects of our attention are in direct possession of life, and we explain their phenomena as resulting from their feelings'³⁸³. » Silas a retrouvé dans son rapport à tous ces objets qui peuplent son quotidien la valeur des liens affectifs qu'il ne trouvait plus chez les hommes. Son repli matérialiste, qui, dans un premier temps, peut s'apparenter à une sorte d'involution du personnage en raison du mouvement de réification que son corps connaît, est au contraire ce qui va lui permettre de retrouver son humanité. En régressant à la phase religieuse et sociale primitive du fétichisme telle qu'elle est définie par Auguste Comte, Silas va revenir aux fondements des liens sociaux, qui sont ceux de la famille. En effet, toujours selon Comte, la phase du fétichisme, à cause de la prépondérance qu'elle accorde aux sentiments, a permis la construction et le renforcement de l'unité familiale³⁸⁴. Silas n'aime-t-il pas ses pièces d'or comme ses enfants ? Aussi, lorsque ses mêmes pièces d'or, disparues par un soir d'hiver, réapparaissent quelque temps après sous la forme d'une chevelure d'enfant, Silas associe-t-il ces boucles dorées à son butin tant aimé, ce qui lui permet de s'attacher instantanément à la petite fille venue se réfugier sous son toit. A travers celle qu'il nommera bientôt Eppie, diminutif de Hephzibah (qui était le prénom de sa mère et de sa sœur), Silas va renouer avec un passé lointain – celui de son enfance – qu'il pensait enfoui à jamais. Lorsqu'il découvre la petite fille près de son âtre, il se revoit, des années en arrière, auprès de sa petite

³⁸² Comte, Auguste. *Système de politique positive ou traité de sociologie instituant la religion de l'humanité*. Paris : Carilian-Goeury et Dalmont, 1854. vol.4, p. 45.

³⁸³ McLaverty. *Op.cit.* p. 335. La référence du passage cité dans cet extrait est la suivante : Comte, Auguste. *The System of Positive Polity*. trans. John Henry Bridges et al. London: Longmans, 1875. vol. 3, p. 70.

³⁸⁴ « To judge rightly the general influence of Fetishism on Sociability, we must decompose the latter into private and public [...]. As regards Private Sociability the efficacy of [Fetishism] is truly admirable. We certainly owe to it the constitution of the Family, the necessary base of all social order. In these elementary relations, the peculiar limitations of Fetishist beliefs have even a tendency to fortify the fundamental bond, by giving more concentration to the affections so consecrated. » McLaverty. *Op.cit.* p. 91.

sœur³⁸⁵, et les gestes de tendresse lui reviennent instinctivement³⁸⁶. Les objets auront finalement permis à Silas de revenir parmi les hommes, de retrouver la valeur des sentiments et de fonder une véritable famille ; en d'autres termes, de passer du fil à la filiation.

IV. Rapport aux objets et héritage maternel

1. Héritage maternel : la transmission du geste

La question de la filiation, sur laquelle nous venons de conclure, implique la notion d'héritage, de passation de biens des parents aux enfants. Dans *Silas Marner*, les liens de l'amour étant plus forts que les liens du sang, Eppie refuse l'héritage que Godfrey Cass, son père biologique, lui offre à ses seize ans en lui proposant de l'adopter. Elle renonce ainsi à devenir la plus riche héritière de Raveloe, préférant poursuivre une vie simple auprès de ceux qu'elle aime. Ce faisant, elle choisit également son époux. Elle est en effet promise à un garçon du village, alliance qui ne serait plus envisageable si Eppie devenait mademoiselle Cass car cela reviendrait à placer les richesses de la famille entre les mains d'un villageois.

A l'époque victorienne, les femmes entretiennent un rapport particulier avec la notion d'héritage. Lorsqu'elles se marient, l'ensemble de leurs biens revient de droit à leur époux, qui peut alors en disposer à sa convenance. Il devient seul propriétaire et seul responsable de ces biens devant la loi³⁸⁷. La femme n'a ni pouvoir de décision, ni droit de regard quant au

³⁸⁵ « Could this be his little sister come back to him in a dream – his little sister whom he had carried about in his arms for a year before she died, when he was a small boy without shoes or stockings? » (*SM*, 109)

³⁸⁶ Voir chapitre 1 de cette thèse.

³⁸⁷ « Under the common law a wife was in many ways regarded as the property of her husband. [...]From the legal “unity” of the husband and wife it followed that a married woman could not sue or be sued unless her husband was also party to the suit, could not sign contracts unless her husband joined her, and could not make a valid will unless he consented to its provisions (a consent which he could withdraw at any time before probate). Further, a man assumed legal rights over his wife’s property at marriage, and any property that came to her during marriage was legally his. While a husband could not alienate his wife’s real property entirely, any rents or other income from it belonged to him. On the other hand, a woman’s personal property, including the money she might have saved before her marriage or earned while married, passed entirely to her husband for him to use and

patrimoine du couple. Il faudra attendre la promulgation du Married Women's Property Act de 1882 pour que les femmes mariées soient considérées comme étant propriétaires de leurs biens personnels et qu'elles puissent en disposer à leur guise, sans avoir besoin d'obtenir l'accord préalable de leur mari³⁸⁸. Ainsi, durant la majeure partie du XIX^e siècle, non seulement les femmes mariées sont exclues du droit à la propriété, mais elles possèdent un statut légal similaire à celui des objets. La femme est en effet considérée comme étant la propriété de son mari, l'homme étant désigné comme seul responsable légal de sa famille et de son patrimoine.

Dans les romans ici à l'étude, à défaut de posséder légalement les objets qui les entourent, les femmes les utilisent. Elles se les approprient au quotidien à travers l'usage et l'ordonnement qu'elles en font au sein de leur foyer. Leur proximité statutaire avec les choses matérielles du point de vue de la loi modifie leur manière de penser la notion de transmission. En effet, l'héritage qu'elles peuvent léguer à leurs enfants, et plus particulièrement à leurs filles, n'est pas à proprement parler un héritage matériel et financier. Il se fonde plutôt sur la passation de valeurs, de pratiques et de savoirs domestiques liés à l'utilisation et à la bonne gestion des objets du quotidien.

disposed of as he saw fit.[...] Legally the wife had no veto over or means of opposing her husband's decisions. » Lyndon Shanley, Mary. *Feminism, Marriage, and the Law in Victorian England*. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 8-9.

³⁸⁸ Elizabeth Gaskell et George Eliot soutinrent les mouvements de revendication en faveur du droit des femmes mariées à la propriété. Toutes deux signèrent la pétition lancée par Elizabeth Barrett Browning à ce sujet et qui fut présentée devant le Parlement le 14 mars 1856 : « On March 1856, the petition of Elizabeth Barrett Browning, Anna Jameson, Mrs Howitt, Mrs Gaskell, ect. was presented in Parliament, by Lord Brougham in the Upper House and by Sir Erskine Perry in the Commons. Marian Evans, very shortly to 'become' George Eliot, had also signed. The petition called for property rights for married women: 'it is time that legal protection be thrown over the produce of their labour, and that in entering the state of marriage, they no longer pass from freedom into the condition of a slave, all whose earnings belong to his master and not to himself.' In the event, it was not until 1 January 1883 that married women ceased to share the condition of slaves under British law. Until then, all of a married woman's income belonged to her husband; she could not bind herself to a contract; and she could only make a will, or make any fiscal arrangement, with the consent of her husband. » Pettitt, Clare. *Patent Inventions: Intellectual Property and the Victorian Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 204. Pour la référence de l'extrait cité dans ce passage, voir l'annexe 1 de l'ouvrage suivant dans laquelle le texte de la pétition est reproduit dans son intégralité : Holcombe, Lee. *Wives and Property: Reform of the Married Women's Property Acts in Nineteenth-Century England*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1983. p. 237.

Dans *Adam Bede*, Mrs Poyser qui, comme nous l'avons vu, excelle dans l'art ménager, met un point d'honneur à inculquer ses connaissances domestiques à sa petite Totty et aux jeunes femmes qui travaillent sous son toit. Ce savoir comprend les divers travaux de la maison et de la ferme qu'une femme prête à marier doit connaître et maîtriser : bonne tenue et propreté du foyer, préparation et supervision des repas, cueillette des fruits du verger, barattage du beurre et transformation du lait en fromage ; autant d'activités réservées aux femmes et qui nécessitent un savoir-faire que Mrs Poyser souhaite transmettre. Au chapitre VI par exemple, Totty est présentée à l'ouvrage auprès de sa mère. Un petit fer à repasser à la main, elle s'applique, toute langue dehors, à reproduire les gestes de sa mère :

“‘Munny, my iron's twite told; pease put it down to warm.’ The small chirruping voice that uttered this request came from a little sunny-haired girl between three and four, who, seated on a high chair at the end of the ironing table, was arduously clutching the handle of a miniature iron with her tiny fat fist, and ironing rags with an assiduity that required her to put her little red tongue out as far as anatomy would allow.” (*AB*, 83).

Cette scène touchante, qui plonge le lecteur au cœur d'un moment d'intimité domestique, donne à voir la reprise de gestes « féminins » (car issus d'activités réservées aux femmes) d'une génération de femmes à l'autre. Ainsi, du haut de ses trois ans, Totty possède déjà les clés qui lui permettront plus tard de perpétuer le savoir ménager de sa mère afin de devenir à son tour une bonne maîtresse de maison.

Totty n'est pas la seule à être ici présentée comme étant une copie miniature d'une figure maternelle à travers l'imitation de gestes domestiques. Il en est de même pour Dinah Morris, la nièce de Mrs Poyser, qui se tient à leurs côtés, une aiguille à la main. La voyant ainsi, Mrs Poyser s'exclame : « You look th' image o' your Aunt Judith, Dinah, when you sit a-sewing. I could almost fancy it was thirty years back, and I was a little gell at home, looking at Judith as she sat at her work, after she'd done the house up » (*AB*, 84). Le fait de voir Dinah

penchée à sa couture fait naître dans l'esprit de sa tante une autre image : celle de sa sœur aînée Judith qui lui a elle-même transmis le savoir ménager que Rachel Poyser apprend désormais à sa petite fille et à toutes ses employées de maison. Par effet de miroir inversé, Mrs Poyser se revoit enfant et devient, le temps d'un court instant, le double de Totty. Cette projection sur sa nièce de souvenirs domestiques passés renforce cette notion de transmission entre femmes des connaissances nécessaires à l'économie d'une maison. Elle permet également de donner à la scène une portée plus vaste grâce à la transformation de Dinah en projection, autrement dit, en lieu du souvenir.

L'évocation du souvenir dont Dinah est la source extirpe la scène du simple moment présent pour la faire accéder à un degré de temporalité et de signification plus large. A ce moment précis, Dinah ne signifie plus sa propre personne. Réifiée une première fois dans la narration, comme nous l'avons vu précédemment, par l'éblouissement que produisent les rayons du soleil qui baignent la pièce (« the sun shone [...] on a still pleasanter *object* than these », *AB*, 81, je souligne), elle l'est ici à nouveau. Sous le regard de sa tante, elle est une « image » (*AB*, 84), une surface visuelle qui, de par sa qualité d'objet, signifie au-delà d'elle-même par effet de glissement sémantique. Pour reprendre à nouveau les mots de Roland Barthes, Dinah, en tant que signifié, est comme « expulsée du signe³⁸⁹ ». Elle devient le signifiant d'autre chose que d'elle-même : à cet instant pour Mrs Poyser, elle est sa sœur aînée Judith ; pour certains lecteurs amateurs d'art, elle a pu être, comme nous l'avons vu précédemment, la couseuse de Nicolas Maes ; pour d'autres encore elle est simplement une évocation de leur propre réalité quotidienne. Cette association entre le personnage de Dinah et un geste domestique banal – la reprise d'un linge aux points de couture – fait basculer la scène dans l'universalité. Le télescopage qui se produit autour de Dinah entre divers signifiés (Dinah et la tante Judith d'une part, Dinah et la couseuse de Nicolas Maes de l'autre) expulse

³⁸⁹ Barthes. « L'Effet de réel », *Op.cit.* p. 88.

le signifié premier, qui est Dinah, pour ne laisser voir finalement qu'un fragment de réel d'une vie de femme au foyer. Cela est rendu possible par le processus de réification auquel Dinah est soumise à ce moment de la diégèse. Ce faisant, la réification de la jeune femme révèle une fois encore cette caractéristique majeure des objets dans la fiction qui est leur propriété de toujours signifier au-delà de la chose concrète à laquelle leur signifiant renvoie, soulignant ainsi leur extrême fluidité et instabilité sémantique. Aussi les détails concrets peuvent-ils être considérés comme des sortes de passeurs de sens car ils ne font que véhiculer des idées qui ne leur appartiennent pas en propre. Cette spécificité les rapproche un peu plus des femmes qui, elles aussi, ne possèdent pas les objets qu'elles utilisent. Elles ne peuvent que transmettre non pas une chose mais un savoir-faire associé à cette chose et qui va ensuite circuler de femme en femme, de génération en génération. Pour une femme, la transmission s'effectue au-delà de la matérialité ; elle implique une circulation non pas tant de biens que de savoirs et de valeurs associées à ces biens matériels qui leur échappent. Voyons la manière dont cette proximité entre les femmes et les objets s'articule dans *Daniel Deronda*, notamment à travers la déclinaison de la notion de circulation.

2. Ancrage sentimental et circulation sémantique des objets : l'exemple de la famille Meyrick dans *Daniel Deronda*

Au chapitre XVIII de *Daniel Deronda*, le lecteur est admis dans une petite maison nichée au creux d'un faubourg de Londres. A première vue, cette maisonnette n'a rien de très plaisant : « outside, the house looked very narrow and shabby, the bright light through the holland blind showing the heavy old-fashioned window-frame » (*DD*, 164). La vétusté extérieure de cette habitation laisse transparaître le manque de moyens financiers qui pèse sur ses occupantes : une veuve et ses quatre filles, contraintes de travailler afin de pouvoir

subvenir à leurs besoins. Le narrateur les présente à l'ouvrage au sein de leur maisonnée dès le premier paragraphe : Kate s'emploie en effet à réaliser des illustrations pour un éditeur, tandis qu'Amy et Mab brodent des coussins en satin pour « le grand monde³⁹⁰ ». Ce « grand monde » pour lequel les filles de Mrs Meyrick œuvrent avec ferveur contraste point par point avec le leur. L'intérieur de leur maisonnette est en effet dépourvu de biens de valeurs. A propos des deux petits salons qui constituent le rez-de-chaussée, le narrateur affirme : « these two little parlours [had] no furniture that a broker would have cared to cheapen » (*DD*, 165). La petitesse de ces deux salons est mentionnée à plusieurs reprises avec insistance à travers la déclinaison des adjectifs « small », « narrow », « little » et « miniature » (*DD*, 164-165). Cet espace, si étriqué soit-il, sied cependant à merveille à la petite famille qu'il héberge. Le narrateur commente :

Seeing the group they made this evening, one could hardly wish to change their way of life. They were all alike small, and so in due proportion with their miniature rooms. Mrs Meyrick was reading aloud from a French book: she was a lively little woman [...]; her black dress [...] suited a neat figure hardly five feet high. The daughters were to match the mother [...]. Everything about them was compact, from the firm coils of their hair, fastened back à la *Chinoise*, to their grey skirts in puritan nonconformity with the fashion, which at that time would have demanded that four feminine circumferences should fill all the free space in the front parlour. (*DD*, 165-166)

La dimension de la pièce se mesure à l'aune de la circonférence d'une robe à la mode : quatre d'entre elles suffiraient à combler l'espace disponible de ce petit salon. Pour autant, ses occupantes n'y vivent pas à l'étroit. Leur taille, leur coiffure et leur tenue sont adaptées au lieu : « everything about them was compact » (*DD*, 165), précise le narrateur. Le choix de l'adjectif « compact », communément utilisé pour évoquer la densité d'un matériau ou

³⁹⁰ « The candles were on a table apart for Kate, who was drawing illustrations for a publisher; the lamp was not only for [Mrs Meyrick who was reading aloud to her daughters] but for Amy and Mab, who were embroidering satin cushions for 'the great world'. » (*DD*, 164)

l'étroitesse d'un lieu et qui caractérise ici l'apparence physique des personnages féminins, donne la sensation que le narrateur souhaite transformer ces femmes en objets afin de mieux pouvoir les intégrer dans leur décor, soulignant ainsi l'étroite interdépendance qui se dessine ici entre les êtres et le mobilier. A la lecture de cette description, le lecteur a en effet le sentiment d'être en présence d'une maison de poupées. Cette impression sera rapidement corroborée par le commentaire qui suit : « all four, if they have been wax-work, might have been packed easily in a fashionable lady's travelling trunk » (*DD*, 166). A l'instar des coussins en satin sur lesquels les filles de Mrs Meyrick s'affairent au début du chapitre, les voici à leur tour transformées en poupées, autrement dit en bibelots d'ornement destinés aux classes sociales supérieures.

La réification des personnages féminins donne une tournure affective à la scène. Grâce à ce procédé, le lecteur ne garde pas tant à l'esprit l'image d'un intérieur étriqué abritant une famille sans le sou. Il est au contraire replongé dans un monde dans lequel les préoccupations financières n'existent pas : celui des jeux de l'enfance. Peut-être, si ce lecteur est une femme, se souvient-elle avec tendresse de sa propre maison de poupées et de l'attachement qu'elle portait à ses figurines. Consciente du pouvoir discursif des détails concrets dans la fiction, George Eliot exploite ici leur capacité à voyager hors les cadres du texte afin de toucher à une réalité subjective – celle de son lecteur qui, en lisant ces lignes, les fera inconsciemment résonner avec sa propre expérience, faisant ainsi naître dans son esprit un ensemble d'images qu'il associera aux mots pour leur donner forme dans son imagination³⁹¹. A travers la

³⁹¹ A l'ouverture de son article « The Natural History of German Life », paru dans la *Westminster Review* en juillet 1856, George Eliot évoque la propension qu'ont les mots à faire naître des représentations mentales différentes dans l'esprit du lecteur en fonction de l'expérience et des connaissances de celui-ci. Aussi, plus le lecteur possède une connaissance concrète de la chose, plus il sera en mesure de se la représenter fidèlement. Cette représentation fidèle des choses, c'est ce vers quoi tout artiste doit tendre selon George Eliot s'il souhaite élever moralement son lecteur ou son spectateur car cela lui permettra d'éveiller chez ce lecteur-spectateur un sentiment sincère de « sympathie » pour le sujet de son œuvre.

Voir Eliot, George. « The Natural History of German Life » (1856), *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings*. London: Penguin Classics, 1990. Nous reviendrons sur cet article au dernier chapitre de cette thèse.

transformation des filles Meyrick et de leur mère en objets de l'enfance, George Eliot a ici recours à un procédé similaire à celui qu'elle utilise dans *Adam Bede* lorsqu'elle transforme Dinah en objet servant de support à la projection d'un fragment de vie de femme. Devenues poupées, Mrs Meyrick et ses filles sortent ici du cadre de la diégèse et de la fiction pour rejoindre, le temps d'un instant, une réalité concrète – celle des jeux de l'enfance – pour ainsi éveiller le souvenir et, par ricochet, l'attachement de son lecteur pour ces personnages.

Le message que George Eliot souhaite faire passer à son lecteur, c'est que la vraie richesse se trouve dans la force des liens familiaux et dans l'importance donnée à la valeur affective des choses, une idée qui revient comme un leitmotiv dans *Daniel Deronda*. Ce système de valeurs, qui tire ses critères du domaine de l'affect, est celui prôné par Mrs Meyrick au sein de son foyer. Refusant tout ce qui a trait à l'ostentation, les objets qu'elle a choisis de conserver après la mort de son mari sont ceux auxquels ce dernier tenait véritablement : « Mrs Meyrick had borne much stint of other matters that she might be able to keep some engravings specially cherished by her husband » (*DD*, 164). Pour Mrs Meyrick comme pour ses enfants, c'est la valeur sentimentale de ces gravures qui prévaut sur leur valeur financière. En attribuant une valeur affective première à ces objets et en ayant choisi de les garder en dépit des difficultés financières qu'elle peut éprouver en tant que veuve et mère de famille, Mrs Meyrick refuse de les considérer comme de simples marchandises et de les vendre afin d'en tirer quelque argent. Elle s'oppose ainsi à leur circulation économique. De la même manière, elle s'oppose à ce que Hans, son unique fils, renonce à ses ambitions de devenir artiste peintre afin de trouver un emploi qui les ferait tous vivre confortablement. Ses priorités sont ailleurs. En effet, ces quelques objets domestiques qui, depuis toujours, occupent la même place dans sa maison permettent, malgré leur immobilisme physique, une circulation d'un autre genre au sein de son foyer, celle de l'amour filial et de la culture : « in these two little parlours [...], there was space and apparatus for a wide-glancing, nicely-select

life, open to the highest things in music, painting, and poetry. » (*DD*, 165). Lecture, peinture, chant, souvenirs paternels, ce sont ces valeurs culturelles et affectives que Mrs Meyrick a inculquées à ses enfants, et c'est la raison pour laquelle tous sont étroitement attachés à leur petite maison et aux quelques objets qui la meublent :

They all clung to this particular house in a row because its interior was filled with objects always in the same places, which for the mother held memories of her marriage time, and for the young ones seemed as necessary and uncriticized a part of their world as the stars of the Great Bear seen from the back windows. (*DD*, 164)

L'importance pour un individu de pouvoir s'appropriier un petit coin du monde, en d'autres termes d'avoir des attaches stables, matériellement et sentimentalement ancrées dans sa mémoire afin de pouvoir bien grandir et affronter la vie, est un thème récurrent dans *Daniel Deronda*. Les divers objets familiers qui accompagnent les Meyrick au quotidien, tout comme la présence de la Grande Ourse qu'ils peuvent apercevoir chaque soir depuis leurs fenêtres, forment des repères immuables auxquels les enfants ont pu aveuglément se référer depuis toujours afin d'appréhender le monde et de s'en approprier le sens. Tous les personnages du roman ne peuvent cependant pas en dire autant.

La référence à la Grande Ourse fait écho à un autre passage de l'œuvre : celui dans lequel, au chapitre III, le narrateur déplore qu'Offendene n'ait pas formé un lieu d'ancrage originel pour Gwendolen où, enfant, elle aurait pu grandir entourée d'objets, de paysages et de personnes qui lui auraient été familiers et lui auraient ainsi permis de se bâtir une identité stable et équilibrée : « Pity that Offendene was not the home of Miss Harleth's childhood, or endeared to her by family memories! » (*DD*, 15), s'exclame-t-il. Le lieu de l'enfance, tout comme le corps maternel, constitue, selon le narrateur, la première expérience phénoménologique d'un être. En tant que tels, ils lui fournissent les repères nécessaires grâce

auxquels il pourra attribuer un sens premier à son environnement et, par effet de glissement, à sa propre existence. Le narrateur poursuit :

At five years old, mortals are not prepared to be citizens of the world, to be stimulated by abstract nouns, to soar above preference into impartiality; and that prejudice in favour of milk with which we blindly begin, is a type of the way body and soul must get nourished at least for a time. The best introduction to astronomy is to think of the nightly heavens as a little lot of stars belonging to one's own homestead. (*DD*, 16)

Le passage cité ci-dessus évoque la même contiguïté que celle établie par Gaston Bachelard entre le lieu de l'enfance (« homestead ») et le corps de la mère, qui est ici présent à travers l'allusion au lait maternel, cette première nourriture qu'il nous est donné de recevoir après être venus au monde (« milk with which we blindly begin »). L'importance de s'appropriier au préalable un petit coin du vaste monde, dont la figure de la mère constitue l'origine, afin de pouvoir ensuite l'appréhender dans toute sa grandeur et sa complexité est ici réaffirmée à travers la référence à l'apprentissage de l'astronomie dont la meilleure entrée en matière est, selon le narrateur, celle des constellations observées depuis l'univers restreint du foyer. « Car la maison est un coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme³⁹². » Encore une fois, les mots de Bachelard entrent ici en résonance avec le point de vue du narrateur de *Daniel Deronda* quant au rôle structurant de la maison de l'enfance pour un individu dans son apprentissage du monde extérieur et dans la construction de son être. L'appropriation d'un périmètre restreint dans un premier temps par l'enfant lui permettra ensuite d'aborder sereinement de nouveaux horizons car sa relation première au monde se sera nouée grâce à des liens affectifs et s'en sera nourrie.

³⁹² Bachelard. *La Poétique de l'espace*. *Op.cit.* p. 24.

Une vue sur les étoiles et un ancrage affectif au monde, c'est exactement ce que Mrs Meyrick a offert à ses enfants à travers sa petite maison, si ordinaire et anodine qu'elle puisse paraître. Les chaises et les tables sont devenues, au fil des ans, des amis fiables dont les propriétaires souhaiteraient se séparer pour rien au monde (« the chairs and tables were also old friends preferred to the new », *DD*, 164). Gwendolen, au contraire, ne possède pas de telles richesses. Si elle arbore fièrement des robes et des bijoux qui mettent sa beauté en valeur, rien de ce qui meuble son quotidien n'arrête sa sympathie³⁹³. Et c'est de là que provient son malheur. Un détail prétendument anodin va en effet venir renforcer cette idée en faisant circuler, au niveau de la diégèse, cette notion de valeur affective des objets : « All four, if they had been wax-work, might have been packed easily in a fashionable lady's travelling trunk. » (*DD*, 166). Cette phrase citée plus haut et dans laquelle les filles Meyrick sont comparées à des poupées de cire vient clore de manière cohérente la description qui précède et qui présente le foyer des Meyrick comme une maison de poupées. Jusqu'ici, rien de surprenant. La fin de la phrase l'est cependant. Quel intérêt a George Eliot de terminer en précisant que ces poupées pourraient toutes tenir dans une malle de voyage appartenant à une femme du monde à la mode ? A première vue, aucun. Encore un détail inutile de plus qui vient, par sa présence, simplement « élever le coup de l'information narrative³⁹⁴ » ? Pas exactement. Ce détail prend en effet du relief, pour peu qu'on le fasse entrer en résonance avec un incident qui survient quelques chapitres plus loin. Une fois encore, cet incident va permettre de commenter le rapport que Gwendolen entretient avec les objets au regard des valeurs que les filles Meyrick et leurs objets, ou plutôt les filles Meyrick en tant qu'objets, véhiculent dans la diégèse.

³⁹³ Nous reviendrons sur le concept de « sympathie » dans le dernier chapitre de cette thèse.

³⁹⁴ Barthes. « L'Effet de réel », *Op.cit.* p. 82.

Au chapitre XXI, le lecteur retrouve en effet Gwendolen, seule, sur le quai d'une gare de Londres. Le narrateur la décrit ainsi : « a young lady equipped for society with a fastidious taste, an Indian shawl over her arm, some ten cubic feet of trunks by her side, and a mortal dislike to the new consciousness of poverty » (*DD*, 191). De retour de Leubronn où elle vient de perdre tout son argent à la roulette, elle se tient au milieu de ses nombreux bagages, seuls éléments qui restent en sa possession. Elle vient en effet d'apprendre que sa famille est totalement ruinée : « There is nothing I can call my own » (*DD*, 10), sa mère lui a-t-elle écrit. La fortune apparente de cette jeune femme richement vêtue au milieu de malles regorgeant de biens personnels contraste avec la réalité de sa situation. Gwendolen se retrouve ici entourée d'objets qui ne reflètent plus la réalité sociale à laquelle elle appartient désormais et qui, ce faisant, échapperont bientôt à sa possession. Une telle image ravive dans l'esprit du lecteur attentif le commentaire anodin du narrateur à propos des filles Meyrick (« All four, if they had been wax-work, might have been packed easily in a fashionable lady's travelling trunk. », *DD*, 166). Ce souvenir non seulement retient son attention, mais éveille sa sympathie : en de telles circonstances, le lecteur n'a plus qu'à espérer que Gwendolen possède elle aussi, au creux d'une de ses malles, une petite poupée de cire, témoin des jours heureux, qui compte plus pour sa valeur affective que financière à ses yeux, et à laquelle, à l'instar des filles de Mrs Meyrick, elle pourra se raccrocher afin de donner un sens à son avenir nouvellement terni par la faillite.

*

Les analyses qui viennent d'être proposées des quelques passages choisis des romans ici à l'étude ont permis d'illustrer le potentiel sémantique et narratif des objets dans la fiction réaliste. Loin de se résumer à la simple fonction d'ornement et de connotation du réel, les détails concrets associés au foyer sont souvent porteurs d'un discours latent sur les mères,

discours qui ne demande qu'à éclore grâce à l'attention que le lecteur voudra bien porter à ces détails en les faisant entrer en résonance, par la lecture métonymique, avec d'autres éléments de la diégèse ou avec une réalité extérieure et subjective afin que ces détails puissent dévoiler leur pleine charge sémantique, narrative et morale. En effet, en allant chercher du côté de l'expérience personnelle du lecteur, les détails concrets participent à établir une proximité entre ce dernier et l'œuvre dans laquelle ils apparaissent et à ainsi éveiller, par identification, sa « sympathie ». Nous reviendrons plus longuement sur cet aspect au cours du dernier chapitre de notre thèse. Pour l'heure, c'est une autre caractéristique du détail dans la fiction qui va susciter notre intérêt ; à savoir son potentiel subversif, notamment dans les réécritures des traditionnels récits de femmes déchues telles qu'elles sont proposées par Elizabeth Gaskell et George Eliot dans « Lizzie Leigh », *Ruth* et *Adam Bede*.

Chapitre 6

Le récit de la femme déçue : entre appropriation et renouvellement par le détail

« “Well! I’d got a trace of my child.” »

« Lizzie Leigh », 13.

« The soul of art lies in its treatment and not in its subject. [...] To the pure writer all things are pure. »

George Eliot’s Letters, 187.

I. Le récit de la femme déçue : codes et tradition

« ‘An unfit subject for fiction’ is *the* thing to say about it; I knew all this before; but I determined notwithstanding to speak my mind out about it³⁹⁵ » : ces quelques mots sont ceux qu’Elizabeth Gaskell adressa à son amie Anne Robson dans une lettre du 27 janvier 1853. Ils font référence à *Ruth*, paru quelques jours plus tôt. Dans cette lettre, Elizabeth Gaskell fait état de sa détresse morale en réaction à la manière dont son nouveau roman vient d’être reçu par la critique et son lectorat. Le sujet de l’intrigue semble être au cœur du problème. Si Elizabeth Gaskell le qualifie ici d’« inapproprié », nombre de ses lecteurs l’ont en effet trouvé choquant et indécent, ce qui plongea son auteure dans un profond désarroi :

‘I had a terrible fit of crying all Saty [sic] night at the unkind things people were saying; but I have now promised Wm [sic] I will think of it as little as ever I can help. Only don’t fancy me ‘overwhelmed with letters & congratulations’. I have not had one as yet; and all the fruit thereof has hitherto been bitter³⁹⁶.’

³⁹⁵ Letter 148, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 220.

³⁹⁶ *Ibid.* p. 221.

Loin de connaître une réception favorable comme ce fut le cas pour sa nouvelle « Lizzie Leigh » qui, publiée trois ans plus tôt, traite pourtant du même sujet, *Ruth* déchaîne au contraire les passions et provoque un sentiment de rejet qui jette l'opprobre sur son auteure.

Dans une missive à Eliza Fox, une autre de ses amies, elle dresse le bilan de la critique :

About *Ruth* one of your London librarians (Bell I believe) has had to withdraw it from circulation on account of 'its being unfit for family reading' and *Spectator*, *Lity Gazette*, *Sharp's Mag*, *Colborn* have all abused it as roundly as may be. *Literary Gazette* in every form of abuse 'insufferably dull' 'style offensive from affection' 'deep regret that we and all admirers of *Mary Barton* must feel at the author's loss of reputation'³⁹⁷.

Le style paratactique de l'extrait cité ci-dessus traduit le tumulte intérieur qui ronge Elizabeth Gaskell au moment où elle écrit ces lignes. Profondément bouleversée par la violence des critiques qui voient dans son roman un danger moral pour un lectorat chaste, elle semble à son tour être contaminée par son œuvre : « I *have* been so ill; I do believe it has been a 'Ruth' fever³⁹⁸. » L'analogie dressée entre sa personne et son personnage éponyme dépasse la simple référence aux symptômes physiques provoqués par la fièvre. Elle se propage du côté de la déontologie, allant jusqu'à semer le trouble dans l'esprit d'Elizabeth Gaskell quant à sa propre intégrité morale :

Now *should* you have burnt the 1st vol. of *Ruth* as so *very* bad? even if you have been a very anxious father of a family? Yet *two* men have; and a third has forbidden his wife to read it; they sit next to us in Chapel and you can't imagine how 'improper' I feel under their eyes³⁹⁹.

L'objet autour duquel toutes les tensions au sujet de *Ruth* se cristallisent n'est rien d'autre que le thème principal du roman, à savoir la maternité illégitime. En effet, l'adjectif « bad » ici utilisé par Elizabeth Gaskell pour qualifier son œuvre fait moins référence à la qualité

³⁹⁷ Letter 151, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 223.

³⁹⁸ Letter 150. *Ibid.* p. 222. C'est Elizabeth Gaskell qui souligne.

³⁹⁹ *Ibid.* p. 223. C'est Elizabeth Gaskell qui souligne.

littéraire de celle-ci qu'à son atteinte à la bienséance et au manquement moral dont elle a elle-même fait preuve en tant qu'auteur en choisissant de placer une femme déchue au centre de son roman. De ce fait, la moralité d'Elizabeth Gaskell se voit hautement remise en cause.

Le thème abordé est pourtant le même que dans « Lizzie Leigh » mais sa réception est toute autre. Aux yeux du lectorat victorien, l'inconvenance de *Ruth* repose sur divers critères. Elle tient non seulement au choix du sujet principal du roman – qui est la maternité illégitime –, mais surtout à la manière dont Elizabeth Gaskell le met au cœur de son œuvre. En effet, en plaçant une fille-mère au centre de l'intrigue, elle renoue avec une tradition narrative du XVIII^e siècle qui s'est peu à peu perdue : celle du récit de la femme déchue.

1. Le récit de la femme déchue au XVIII^e siècle

Dans la littérature romanesque du XVIII^e siècle, il n'est pas rare que le personnage principal éponyme soit une jeune femme dont la vertu est mise à l'épreuve. Parmi les ouvrages sur le sujet figurent *Moll Flanders* (1722) et *Roxana* (1724) de Daniel Defoe, *Clarissa Harlowe* (1748) et *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, ou encore *Shamela* (1741) de Henry Fielding, le pendant satirique du roman épistolaire de Richardson. Ces différents romans, pour ne citer qu'eux, contribuèrent à donner naissance à un motif littéraire hautement codifié que les critiques appellent couramment « the harlot's progress. » Dans son ouvrage intitulé *The Heroines' Text*, Nancy K. Miller divise son analyse des récits de femmes déchues de cette époque en deux catégories : le texte « euphorique » d'une part et le texte « dysphorique » de l'autre, distinction qui repose sur la nature de l'issue de l'intrigue concernant la trajectoire de l'héroïne du roman. Dans le texte dit « euphorique » qui, selon Miller, couvre approximativement la première moitié du XVIII^e siècle, l'héroïne parvient finalement à s'assurer une place au sein de la société malgré sa position de prostituée. Dans le

second, qui débute vers le milieu du XVIII^e siècle, le récit s'achève au contraire sur la mort du personnage principal⁴⁰⁰.

Le découpage temporel que Miller effectue est, selon ses propres dires, à la fois approximatif et inexact. S'il a pour avantage de souligner deux mouvances distinctes qui caractérisent l'évolution des récits de femmes déchues en fonction des périodes, à savoir le récit euphorique pour la première partie du XVIII^e siècle et le récit dysphorique pour la seconde, celles-ci ne sont nullement figées et exclusives. Le récit dysphorique se retrouve en effet dans des œuvres datant d'avant la seconde partie du XVIII^e siècle. L'exemple le plus connu est probablement *The Harlot's Progress* de William Hogarth, cette série de six gravures de 1732 qui met en scène la déchéance morale et physique d'une jeune femme nommée Moll Hackabout⁴⁰¹. La série s'achève en effet sur la mort de Moll. Aussi semble-t-il plus pertinent d'analyser l'évolution de ce type de récits en s'attachant non pas à la manière dont il s'achève mais à celle dont l'auteur présente et dépeint son personnage principal. En effet, selon Amy L. Wolf, l'évolution des récits de femmes déchues au cours du XVIII^e siècle repose avant tout sur un changement majeur concernant le caractère de son personnage : contrairement à leurs prédécesseurs, à partir de la fin des années 1740, les héroïnes tentent dorénavant de conserver leur vertu et leur chasteté envers et contre tout. Wolf indique que ce tournant semble s'être amorcé avec *Clarissa Harlowe* (1748) de Samuel Richardson. Dans la fiction, la femme déchue laisse alors peu à peu place à la femme vertueuse, devenant progressivement un personnage de second rang :

As it became more important for central heroines in novels to be pure (unlike those earlier heroines), the fallen woman becomes a secondary character, a *necessary* secondary character. [...] In the period roughly from 1740 to 1850, the history of

⁴⁰⁰ Voir Miller, Nancy K. *The Heroines' Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*. New York: Columbia University Press, 1980.

⁴⁰¹ Voir Annexe 8.

the novel is filled with fallen secondary characters in novels about virtuous heroines⁴⁰².

Ces femmes déchues redeviendront progressivement un sujet de préoccupation central à partir du début du règne de la reine Victoria, aussi bien dans les écrits médicaux, sociaux et religieux que dans l'art et la fiction⁴⁰³.

2. Le récit de la femme déchue au XIX^e siècle

A l'époque victorienne, celles que l'on appelait « fallen women » étaient perçues comme étant à l'origine d'un véritable problème de société nommé « Great Social Evil ». Comme nous l'avons évoqué au cours du premier chapitre de cette thèse, ce problème, qui anime de plus en plus les débats, mêle en réalité sous une même appellation deux questions bien distinctes : d'une part, le problème de l'enfantement hors mariage, qui soulève notamment la question de la responsabilité financière des parents quant à l'enfant né de leur union illégitime ; d'autre part, celui de la prostitution, c'est-à-dire du commerce qu'une femme fait de ses charmes, problème qui sous-tend des questions de santé publique liées aux risques de contamination de la population par les maladies vénériennes. En effet, suite à l'explosion du nombre de prostituées⁴⁰⁴ en Grande-Bretagne au début du XIX^e siècle, notamment dans les centres urbains qui sont en constant accroissement à la suite de la Révolution industrielle, de nombreux écrits sur le sujet voient le jour. Ils sont le fait de

⁴⁰² Amy L. Wolf, « Ruined Bodies and Ruined Narratives: the Fallen Woman and the History of the Novel », 2001. p. 5. <https://search.proquest.com/docview/304700298> (dernière consultation le 6 juillet 2019).

⁴⁰³ Voir Trudgill. *Op.cit.*

⁴⁰⁴ En dépit des nombreuses estimations concernant le nombre de prostituées dans telle ou telle ville fournies par les divers rapports sur le sujet à l'époque victorienne, ces chiffres restent approximatifs. Il n'est donc pas possible de connaître leur nombre exact. William Tait souligne cette difficulté dans son ouvrage *Magdalenism* : « Inquiry has been made in various quarters where information was expected to be obtained on this point; but the answers received are so vague and unsatisfactory that no reliance can be placed on them. » « Number of prostitutes in Edinburgh » dans Tait, William. *Magdalenism: an Inquiry into the Extent, Causes and Consequences of Prostitution in Edinburgh*, Edinburgh: Rickard, 1840. p. 3. Par ailleurs, à l'époque, le terme « prostituée » renvoie aussi bien au commerce des corps qu'à la femme adultère ou à l'union des sexes hors mariage. Il est donc d'autant plus difficile de savoir ce que renferment ces chiffres.

religieux, médecins ou autres réformateurs sociaux qui souhaitent éradiquer le problème ou, tout du moins, l'endiguer. Portés par la peur commune de contamination physique et morale de la société, les auteurs de cette littérature embrassent différents courants de pensée. Certains comme William Tait ou Michael Ryan se déclarent en faveur de l'interdiction de la prostitution ; d'autres comme William Greg ou William Acton, conscients que sa suppression totale est impossible, sont pour une approche réglementariste⁴⁰⁵ et en appellent à une intervention de l'Etat⁴⁰⁶. Tous néanmoins ont à cœur de porter le problème à la connaissance du public.

Leurs écrits débute toujours par la justification de leur entreprise ainsi que par l'exposition des intentions de l'auteur. Voyons à ce propos le tout début de l'article « Prostitution » de William Greg, publié en 1850 dans la *Westminster Review* :

There are some questions so painful and perplexing that statesmen, moralists and philanthropists shrink from them by common consent. The subject to which the following pages are devoted is one of these. Of all the social problems which philosophy has to deal with, this is, we believe, the darkest, the knottiest, and the saddest. From whatever point of view it is regarded, it presents considerations so difficult and so grievous that in this country no ruler or writer has yet been found with nerve to face the saddest, or resolution to encounter the difficulties. Statesmen see the mighty evil lying on the main pathway of the world, and, with a groan of pity and despair, pass by on the other side. They act like the timid patient, who, fearing and feeling the existence of a terrible disease, dares not to examine its symptoms or probe its depth, lest he should realise it too clearly, and possibly aggravate its intensity by the mere investigation. [...]

Feeling, then, that it is a false and mischievous delicacy, and culpable moral cowardice, which shrinks from the consideration of the great social vice of

⁴⁰⁵ Voir Regard, Frédéric (dir.), Florence Marie et Sylvie Regard. *Féminisme et prostitution dans l'Angleterre du XIXe siècle : la croisade de Joséphine Butler*. Lyon : ENS Editions, 2013. Voir également Marcus, Steven. *The Other Victorians: a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2009.

⁴⁰⁶ Cette intervention aura lieu avec la promulgation des *Contagious Diseases Acts* en 1864, 1866 et 1869. C'est notamment le constat de l'état de santé alarmant des soldats britanniques au lendemain de la guerre de Crimée et la menace de la syphilis qui poussèrent le gouvernement à légiférer sur la question.

Prostitution, because the subject is a loathsome one; – feeling also that no good can be hoped unless we are at liberty to treat the subject, and all its collaterals, with perfect freedom, both of thought and speech; – convinced that the evil must be probed with a courageous and unshrinking hand before a cure can be suggested, or palliatives can safely be applied; – we have deliberately resolved to call public attention to it, though we do so with pain, reluctance and diffidence⁴⁰⁷.

Comme la plupart des publications de l'époque sur la prostitution, l'article s'ouvre sur une longue mise en garde : le sujet qui va être traité au cours de ces pages est des plus repoussants. Plutôt que de nommer de prime abord l'objet de son texte, l'auteur utilise divers euphémismes et métaphores pour y faire référence. Le champ lexical utilisé va crescendo, commençant par des termes vagues et neutres (« question », « subject » ou encore « social problem ») que William Greg agrémente d'adjectifs (« painful », « perplexing ») et de superlatifs (« the darkest, the knottiest and the saddest ») afin de souligner la nature abjecte et le caractère épineux du débat. Il a ensuite recours à des substantifs plus forts, puisés du côté de la moralité religieuse (« the mighty evil ») et du registre médical (« a terrible disease »), et termine par une ultime envolée avant de poser le nom exact de l'objet de son article (« the great social vice of Prostitution »). Ces allusions détournées soulignent la difficulté à parler de la prostitution. Elles ont cependant une fonction rhétorique plus complexe : condamner publiquement et convaincre le lecteur. Par le choix des termes employés pour qualifier la prostitution, William Greg annonce d'emblée qu'il réproue le sujet dont il va parler. Cette condamnation initiale vise à prouver son intégrité morale : ce n'est pas par plaisir qu'il traite de la prostitution mais par nécessité. La métaphore filée de la contamination (à travers l'évocation du patient qui refuse d'examiner de trop près les symptômes de la terrible maladie qui sommeille en lui) opère sur différents niveaux. C'est d'une part une critique indirecte adressée aux dirigeants du pays quant à leur manque d'intérêt pour la question et leur

⁴⁰⁷ Greg, William. « Prostitution », *Westminster Review*, 53 (July 1850), p. 238. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015009215107&view=1up&seq=250> (dernière consultation : le 24 août 2019).

inaction. D'autre part, elle met en évidence la nécessité d'analyser une réalité certes repoussante pour la bienséance victorienne mais néanmoins bien présente, afin de mieux la connaître et de pouvoir mieux y remédier (« the evil must be probed with a courageous and unshrinking hand before a cure can be suggested, or palliatives can safely be applied »). Greg cherche ainsi à convaincre ses lecteurs du bien-fondé de son entreprise. Enfin, l'intégrité morale de l'auteur étant désormais au-dessus de tout soupçon, le lecteur ne doit pas craindre d'être infecté ou corrompu par ce mal en lisant cet article.

Si Greg affirme dans son article que personne encore n'a eu l'audace de s'attaquer en profondeur à la question de la prostitution⁴⁰⁸ (« in this country no ruler or writer has yet been found with nerve to face the saddest, or resolution to encounter the difficulties »), Elizabeth Gaskell s'y emploie trois ans plus tard par la fiction dans *Ruth*. En effet, son but n'est pas tant de divertir son lecteur que de le sensibiliser au sort de ces pauvres femmes. À Lady Kay-Shuttleworth, elle écrit à propos de *Ruth* : « it has made [people] talk and think a little on a subject which is so painful that it requires all one's bravery not to hide one's head like an ostrich and try by doing so to forget that the evil exists⁴⁰⁹. » Faisant fi des convenances littéraires qui prévalent depuis le milieu du XVIII^e siècle et qui mettent en scène soit des héroïnes vertueuses, soit des filles de mauvaise vie qui ne sont souvent plus que des personnages secondaires relégués à la marge et de la société et de la narration⁴¹⁰, Elizabeth Gaskell choisit de faire de Ruth son personnage principal et du récit de la séduction et de la

⁴⁰⁸ Il est important de rappeler qu'à l'époque victorienne, le terme « prostitution » ne renvoie pas seulement au commerce des corps mais à toute relation charnelle hors des liens du mariage : voir Wardlaw. *Op.cit.* p. 14. Par ailleurs, comme le fait remarquer Angus Easson dans son ouvrage sur Elizabeth Gaskell, si Ruth ne sombre pas dans la prostitution, c'est grâce à aux Benson qui la recueillent. Sans cela, il lui aurait été difficile d'y échapper : « Clearly Ruth is not a prostitute, indeed she is startlingly unlike one, but one suggestion of the novel is that she is only saved from being so by Benson's Christian charity in taking her in and lying about her past. Financial necessity and social ostracism by both family and society at large made it difficult for any woman, once "fallen", to be accepted again. » Easson, Angus. *Elizabeth Gaskell*. London: Routledge &Kegan Paul, 1979. p. 112.

⁴⁰⁹ Letter 154, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 227.

⁴¹⁰ Voir Wolf, *Op.cit.*

chute de la jeune femme l'intrigue de la première partie de son roman (volume I). C'est ce qu'Angus Easson note à propos de *Ruth* : « Unlike earlier writers, Gaskell insists upon placing Ruth at the centre of the novel [...]. The subject is before us all the time, so if distasteful it cannot be avoided⁴¹¹. » Ce faisant, Elizabeth Gaskell reprend les codes qui régissent la trajectoire de la femme déçue tels qu'ils ont été définis au XVIII^e siècle, notamment grâce à l'œuvre picturale de William Hogarth : *The Harlot's Progress*⁴¹².

3. *The Harlot's Progress* de William Hogarth : Définition et adaptation des codes du récit de la femme déçue

Les récits de femmes déçues, qui se fraient à nouveau une place dans la fiction et dans les arts au XIX^e siècle, à la fois puisent dans les récits du même genre du XVIII^e siècle et s'en affranchissent. Leur évolution intervient à plusieurs niveaux. D'un point de vue thématique tout d'abord, on peut noter une modification des moments clés qui font progresser la diégèse telle qu'elle a notamment été codifiée par William Hogarth à travers la première édition de ce qu'il appellera par la suite ses « sujets moraux modernes⁴¹³ » : *The Harlot's Progress*. Pour cette œuvre parue pour la première fois en 1732, Hogarth a choisi de représenter six scènes : dans la première, Moll Hackabout arrive à Londres et rencontre une maquerelle⁴¹⁴ (scène I). Elle est ensuite dépeinte dans le salon d'un riche marchand dont elle est la maîtresse (scène II). Dans cette scène, Moll fait diversion auprès du marchand afin de permettre à son amant de s'enfuir. La gravure suivante la montre dans sa chambre de

⁴¹¹ Easson. *Op.cit.* p. 113.

⁴¹² Voir Annexe 8.

⁴¹³ Hogarth, William. *Autobiographical Notes*, published in Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*, ed. Joseph Burke, Oxford : Clarendon Press, 1955, p. 201.

⁴¹⁴ La matrone dépeinte dans cette première scène a été identifiée comme représentant Elizabeth Needham, aussi connu sous le sobriquet de Mother Needham, célèbre tenancière de maison close à Londres au XVIII^e siècle.

prostituée, au réveil. Elle est sur le point d'être arrêtée par un groupe de baillis (scène III). Dans la scène qui suit (scène IV), Moll a été emprisonnée et effectue des travaux forcés. Elle est entourée d'autres prostituées qui la raillent et la détoussent. La détresse se lit sur son visage. Les deux derniers tableaux présentent successivement Moll mourante, rongée par la syphilis (scène V), puis défunte. Dans la scène V, un enfant, probablement le fruit d'une de ses unions illégitimes, se tient à ses côtés ainsi qu'une femme, probablement la même que celle qui la sert dans la scène III. Dans le dernier tableau, c'est désormais son cercueil, entouré d'autres prostituées, qui est au centre de l'attention (scène VI).

La série connut un franc succès et fut reproduite en maints exemplaires. Elle inonda notamment la classe bourgeoise, ornant tout type d'objets domestiques :

As John Bender notes, Hogarth's series captured the imagination of eighteenth-century England on a grand scale: "The story was retold in variants ranging from the pornographic to the moralistic, and the prints were copied onto articles of daily use such as fan-mounts or cups and saucers⁴¹⁵."

La popularité et la présence de cette œuvre dans le quotidien contribuèrent sans nul doute à fixer dans les esprits les différentes étapes de la trajectoire de la femme déçue. En ce sens, *The Harlot's Progress* de Hogarth a permis une codification et une popularisation du genre dont la trame sera reprise et révisée par la suite afin de servir les intérêts sociaux, politiques ou idéologiques de ses nouveaux auteurs. C'est ce que Scott Rogers note ici : « The Hogarthian narrative had effectively become a trope, and as a result, even those writers seeking to challenge the [fallen woman] narrative deployed it while they attempted to

⁴¹⁵ Bender, John. *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago and London: University of Chicago Press, p. 122; cité dans Eberle, Roxanne. *Chastity and Transgression in Women's Writing, 1792-1897: Interrupting the Harlot's Progress*. New York: Palgrave, 2002. p. 4.

transform it⁴¹⁶. » Si l'expression « harlot's progress » a souvent été retenue par la critique afin de désigner cette catégorie de récits⁴¹⁷, c'est probablement en raison de l'accent mis sur cette notion d'inéluctabilité qui caractérise la trajectoire de la femme coupable du péché de chair dans la tradition picturale et romanesque depuis le milieu du XVIII^e siècle et jusqu'au XIX^e siècle. En effet, le sort de celles qui renoncent à la vertu est connu, le récit de leur histoire semblant n'avoir d'autre choix que d'embrasser les codes de ses prédécesseurs : « To venture off respectable pathways is to run the risk of falling into a much more dangerous narrative; it is a narrative that begins with either seduction or sexual violence and usually ends with death⁴¹⁸. » Promise à une mort quasi certaine après avoir cédé à la tentation de la chair, la pécheresse devra affronter diverses étapes qui s'imposent à elle et qui la mèneront à sa perte. Cet engrenage donne à la structure narrative une linéarité téléologique devenue caractéristique du récit de la femme déchue.

Au XIX^e siècle, bien que l'influence hogarthienne soit toujours présente, les étapes qui ponctuent les récits de ces femmes déchues sont quelque peu différentes. Si la chute débute toujours par une rencontre, les traits de la maquerelle laissent désormais place à ceux d'un jeune homme qui va séduire la pauvre et devenir son amant. C'est ce qui advient à nos trois personnages de filles-mères : Lizzie Leigh, Ruth Hilton et Hetty Sorrel. Si, comme Moll Hackabout dans les scènes II et III, la femme déchue victorienne embrasse parfois une vie de prostituée dans la fiction (c'est probablement le cas de Lizzie dans la nouvelle d'Elizabeth Gaskell), de cet aspect subsiste principalement l'idée d'avoir commis le péché de chair et de se voir par conséquent exclue de la société. L'arrivée d'un enfant illégitime intervient souvent

⁴¹⁶ Rogers, Scott. « Transforming the Fallen Woman in Adelaide Anne Procter's "A Legend of Provence" », Tredennick, Bianca. *Victorian Transformations: Genre, Nationalism and Desire in Nineteenth-Century Literature*. London and New York: Routledge, 2011. p. 152.

⁴¹⁷ Cette expression est celle fréquemment utilisée par les critiques telles que Nancy K. Miller ou Roxanne Eberle qui se sont intéressées à cette question dans les œuvres du XVIII^e siècle.

⁴¹⁸ Eberle. *Op.cit.* p. 2.

peu après dans la diégèse de ces récits de femmes déchues revisités. L'accent mis sur l'enfant illégitime, qui n'est qu'un détail parmi d'autres chez Hogarth⁴¹⁹, est une évolution majeure de ce type de textes au XIX^e siècle. Dans la fiction victorienne, la présence de l'enfant illégitime devient alors un code littéraire synecdochique qui témoigne, en filigrane, de la perte et du déshonneur de sa mère. Par ailleurs, le châtement légal de Moll, qui est condamnée à effectuer des travaux forcés, se métamorphose en une sanction morale au XIX^e siècle : la pécheresse est désavouée et poussée à la marge de la société. Cette mise à l'écart a pour but de tenter d'éviter davantage une contamination morale que physique (telle qu'elle est représentée dans toutes les scènes de *The Harlot's Progress* à travers les pustules sur le visage de la matrone dans le premier tableau qui se répandent ensuite sur celui de Moll dans les scènes suivantes, annonçant sa mort à venir). Malgré ces divergences, l'issue de la trajectoire de la femme déchue reste souvent la même : le lecteur s'attend à la mort de cette dernière. En règle générale, on observe que la progression linéaire qui annonce l'inéluctabilité du sort de la femme déchue est conservée, et les différentes étapes qui jalonnent la destinée de ces personnages dans les œuvres littéraires du XIX^e siècle peuvent se résumer en ces mots : séduction, perte de la virginité, exclusion de la société, arrivée de l'enfant illégitime, prostitution et mort.

A ces adaptations thématiques s'ajoutent des modulations narratologiques. La linéarité diégétique hogarthienne est parfois bousculée, comme c'est le cas dans « Lizzie Leigh », la nouvelle d'Elizabeth Gaskell qui sera étudiée dans ce chapitre. Par ailleurs, l'histoire de Moll Hackabout telle qu'elle est visuellement narrée par William Hogarth est entrecoupée d'ellipses importantes, et les scènes représentées témoignent d'un choix opéré par l'artiste. Ainsi, les blancs narratifs laissés entre les différents tableaux de *The Harlot's Progress*

⁴¹⁹ Dans *The Harlot's Progress*, on note la présence d'un enfant dans les deux dernières scènes de la série. Dans le tableau V, il se trouve près du feu, au pied de Moll mourante. Dans le dernier, il est assis devant le cercueil de la défunte.

forment autant de possibilités ouvertes à l'interprétation et à la réécriture. C'est ce que Roxanne Eberle souligne : « The narrative of the “harlot” or “fallen woman” presents itself as an attractive rhetorical tool for early feminists⁴²⁰ precisely because of its seemingly inevitable trajectory as well as its paradoxical ability to allow for variations⁴²¹. » Observons de plus près la manière dont Elizabeth Gaskell et George Eliot se réapproprient ces codes hogarthiens et les renouvellent dans les œuvres du corpus afin d'exprimer leur point de vue moral et sociopolitique sur la question. Entre leurs mains, nous verrons que le traitement du destin de ces femmes déchues s'accompagne également d'une intension didactique et esthétique que l'on pourrait qualifier de maternelle.

II. Appropriation et réécriture du récit de la femme déchue : « Lizzie Leigh », *Ruth* et *Adam Bede*

1. « Lizzie Leigh » ou la mise en mots progressive du sujet

Chronologiquement, « Lizzie Leigh » est la première des œuvres de notre corpus à traiter du thème de la maternité illégitime. Cette nouvelle connut une première publication anonyme en mars et avril 1850 dans les trois premiers numéros de *Household Words*, après que Charles Dickens eut demandé à Elizabeth Gaskell d'écrire une nouvelle pour sa revue :

My dear Mrs. Gaskell,

You may perhaps have seen an announcement in the papers of my intention to start a new cheap weekly journal of general literature.

⁴²⁰ L'expression « early feminists » utilisée ici par Eberle renvoie aux auteurs féminins de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle qu'elle étudie dans son ouvrage, à savoir Mary Wollstonecraft, Mary Hays et Amelia Opie. L'histoire de la femme déchue fut bien évidemment reprise et instrumentée par différents acteurs, notamment masculins, et à diverses fins. Voir par exemple du côté de la peinture l'œuvre *Past and Present* (1858) d'Augustus Egg ou encore *Found* (1854-5) de Dante Gabriel Rossetti.

⁴²¹ Eberle. *Op.cit.* p. 4.

I do not know what your literary vows of temperance or abstinence may be, but as I do honestly know that there is no living English writer whose aid I would desire to enlist in preference to the authoress of "Mary Barton" (a book that most profoundly affected and impressed me), I venture to ask you whether you can give me any hope that you will write a short tale, or any number of tales, for the projected pages.

No writer's name will be used, neither my own nor any other; every paper will be published without any signature, and all will seem to express the general mind and purpose of the journal, which is the raising up of those that are down, and the general improvement of our social condition. I should set a value on your help which your modesty can hardly imagine; and I am perfectly sure that the least result of your reflection or observation in respect of the life around you would attract attention and do good⁴²².

« Lizzie Leigh » s'insère parfaitement dans le ton à la fois divertissant, didactique et un brin moralisateur de la revue⁴²³ dont le but est d'aborder divers thèmes de société et d'éveiller les consciences⁴²⁴. Elizabeth Gaskell est bien placée pour écrire sur les conditions de vie des plus nécessiteux et sur les fléaux qui frappent les classes populaires, comme l'alcool, la pauvreté ou encore la prostitution. Depuis 1832, elle et son mari William Gaskell, pasteur unitarien, se sont installés à Manchester. Tous deux œuvrent afin d'aider les plus démunis⁴²⁵. Ils participent à diverses actions de bienfaisance, et s'investissent notamment dans l'éducation des enfants des classes laborieuses avec les « Sunday schools ». Ils sont également proches de l'« Unitarian Domestic Mission » de Manchester qui envoie des missionnaires rendre visite aux pauvres afin de les conseiller dans la gestion quotidienne de leur foyer et de tenter de les ramener à la foi. Elizabeth Gaskell s'inspirera des rapports établis par ces missionnaires pour

⁴²² Lettre du 31 janvier 1850, Graham Storey, Graham, Tillotson, Katherine and Burgis, Nina (ed.). *The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens, Volume VI (1850-1852)*. Oxford: Oxford University Press. 1988. pp. 21-22.

⁴²³ *Household Words*, vendu deux pence à l'époque, est une revue qui se veut abordable et qui s'adresse à toutes les classes de la société victorienne.

⁴²⁴ Cette nouvelle revue vient s'insérer dans une tendance de moralisation de la société qui se dessine à l'époque par l'intermédiaire de divers discours (discours sociaux, médicaux, religieux ou encore, comme ici, littéraires). Voir à ce sujet Mort, Frank. *Dangerous Sexualities: Medico-Moral Politics in England since 1830*. London & New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.

⁴²⁵ « Elizabeth Gaskell had married a man burdened with a conscience like herself and she whole-heartedly fell in with whatever voluntary work he took on in addition to his regular duties. » Gérin, Winifred, *Elizabeth Gaskell: A Biography*, Oxford: Clarendon Press, 1976. p. 48.

dépeindre les conditions misérables de vie des ouvriers dans son premier roman *Mary Barton* (1848).

« Lizzie Leigh » s'inscrit dans la même veine. Avec cette nouvelle, Elizabeth Gaskell plonge le lecteur au cœur des quartiers ouvriers de Manchester en l'invitant à suivre les pas d'Anne Leigh qui se lance à la recherche de sa fille Lizzie que, des années plus tôt, son mari James Leigh avait chassée de leur maison car elle avait une relation hors mariage. Elizabeth Gaskell traite ainsi de l'un des sujets les plus brûlants de l'époque : la prostitution, autrement nommée « The Great Social Evil », et soulève le problème de l'enfantement hors mariage. C'est ce dernier point qui, ici, retiendra particulièrement notre attention. Le sujet n'est pas nouveau – Elizabeth Gaskell l'avait d'ailleurs abordé dans *Mary Barton* avec le personnage d'Esther, la tante de Mary qui, elle aussi, est prostituée et mère d'un enfant –, mais, dans « Lizzie Leigh », la manière de le traiter est à la fois conventionnelle et profondément novatrice. Conformément à l'intrigue traditionnellement attachée à la femme déchue, Lizzie Leigh est une jeune femme qui cède à la tentation de la chair, tombe enceinte hors mariage, et bascule dans la prostitution. Dans la nouvelle, ce n'est cependant pas l'histoire de la séduction de la jeune femme et de sa chute qui est narrée. En effet, la nouvelle débute trois années après que Lizzie eut été renvoyée par sa maîtresse alors qu'elle travaillait comme domestique dans une maison à Manchester. L'ensemble des jalons thématiques traditionnels des « fallen woman narratives » (séduction de la jeune femme, enfantement illégitime, exclusion de la société et prostitution) se situent dans ce vide narratif et sont donc exclus de la temporalité diégétique, ce qui permet à Elizabeth Gaskell de rester fidèle aux codes littéraires de l'époque qui veulent que, dans une œuvre, la femme déchue soit présente uniquement en tant que personnage secondaire et qu'elle évolue en toile de fond afin de mettre en valeur l'héroïne vertueuse. Lizzie possède bel et bien un double chaste. Cette figure angélique et pure n'est autre que Susan Palmer, la jeune femme qui a recueilli la petite fille de Lizzie et dont Will, le

frère de la pécheresse, tombe éperdument amoureux. Cependant, Susan n'est pas l'héroïne de la nouvelle. C'est Anne Leigh, la mère de Lizzie, qui occupe cette fonction. Par ailleurs, s'il est vrai que Lizzie ne fait son apparition qu'à la toute fin du récit, sa présence en filigrane se fait sentir tout au long de la diégèse, lui conférant une place plus importante que ce qu'il y paraît. Cela donne naissance à une poétique bien particulière que l'on peut appeler « poétique de la trace » et qui permet à Elizabeth Gaskell de placer subtilement le thème de la maternité illégitime au cœur de sa nouvelle.

a. Une poétique de la trace

L'inscription de Lizzie et de son histoire dans le corps du texte se fait par touches successives, savamment agencées par l'auteur, et donnant lieu à ce qu'on pourrait nommer une poétique de la trace. La première référence à Lizzie se fait par l'intermédiaire du pronom personnel « her » dans la bouche du père : « 'I forgive her, Anne! May God forgive me!' » (« LL », 3). Il faudra attendre la page 7 pour que son prénom soit prononcé, cette fois par sa mère : « 'Mother! what's this about going to Manchester?' asked [Will]. 'Oh, lad!' said she, turning round, and speaking in a beseeching tone, 'I must go and seek our Lizzie. I cannot rest here for thinking on her.' », « LL », 3). Dans l'intervalle qui existe entre ces deux occurrences, Lizzie n'est pas nommée mais est omniprésente. Elle est le sujet latent qui hante les pensées de sa mère Anne. Après la mort de son mari, cette dernière semble avoir perdu toute conscience de ce qui se passe autour d'elle :

But when the winter's night drew on, and the neighbours had gone away to their homes, she stole to the window, and gazed out, long and wistfully, over the dark grey moors. She did not hear her son's voice, as he spoke to her from the door, nor his footstep as he drew nearer. She started when he touched her. 'Mother! come down to us. There's no one but Will and me. Dearest mother, we do so want you.' [...] It appeared to require an effort on

Mrs Leigh's part to tear herself away from the window, but with a sigh she complied with his request. (« LL », 4)

Anne est si absorbée par ses pensées qu'elle n'entend pas son fils Tom venir à elle et lui parler. Ce n'est que lorsqu'il lui frôle l'épaule qu'elle reprend ses esprits, mais ce n'est qu'avec difficulté et regret qu'elle sort de sa songerie. En regardant par la fenêtre, Anne projette sa peine sur le paysage et semble ainsi se rapprocher de sa fille perdue. Elizabeth Gaskell utilise ce que John Ruskin nommera plus tard ironiquement la « pathetic fallacy⁴²⁶ » ou « sophisme pathétique » : la lande grise et sombre (« The dark grey moors »), qu'elle contemple avec mélancolie (« wistfully »), est autant le reflet de son chagrin que la réalité. Elle témoigne de la présence non formulée de Lizzie dans l'esprit de sa mère.

Un peu plus loin dans le texte, Anne est à nouveau décrite comme perdue dans ses pensées. Cette fois, c'est son fils William qui vient interrompre la rêverie de sa mère pour lui demande de s'expliquer sur sa volonté d'aller vivre à Manchester. Il brise ce silence pesant qui crie la présence inarticulée de Lizzie, jusqu'à ce qu'Anne sorte de son mutisme pour révéler enfin le fruit de ses pensées :

'Oh, lad!' said she, turning round, and speaking in a beseeching tone, 'I must go and seek our Lizzie. I cannot rest here for thinking on her. Many's the time I've left thy father sleeping in bed, and stole to th' window, and looked and looked my heart out towards Manchester, till I thought I must just set out and tramp over moor and moss straight away till I got there, and then lift up every downcast face till I came to our Lizzie. And often, when the south wind was blowing soft among the hollows, I've fancied (it could but be fancy, thou knowest) I heard her crying upon me; and I've thought the voice came closer and closer, till at last it was sobbing out "Mother" close to the door; and I've stolen down, and undone the latch before now, and looked out into the still black night, thinking to see her, and turned sick and sorrowful when I heard no living sound but the sough of the wind dying away.' (« LL », 7)

⁴²⁶ Ce terme fut inventé par John Ruskin en 1856 (Ruskin, John. « Of the Pathetic Fallacy », *Modern Painters*, Vol. III, London: George Routledge and Sons, 1856. pp. 166-183) afin de fustiger le sentimentalisme de la poésie du XVIII^e siècle.

Malgré son absence physique, la présence de Lizzie et son histoire s'inscrivent de toute part dans cette description. Tout d'abord, les têtes baissées (« downcast faces ») mentionnées ici par Anne font directement allusion au sentiment de honte et à la prostitution. Le sophisme pathétique est à nouveau convoqué dans ce passage où le souffle du vent se fait l'écho des plaintes et de la voix de la jeune femme (« 'and often, when the south wind was blowing soft among the hollows, I've fancied [...] I heard her crying upon me; and I've thought the voice came closer and closer, till at last it was sobbing out 'Mother' close to the door' » (« LL », 7)). Cet extrait n'est pas sans évoquer le poème « The Thorn⁴²⁷ » de William Wordsworth où le bruit du vent porte les pleurs de Martha Ray⁴²⁸ : « 'Oh misery! oh misery! / Oh woe is me! oh misery⁴²⁹!' ». Cette référence intertextuelle ancre, dès les premières pages, la nouvelle d'Elizabeth Gaskell dans la catégorie des récits de femmes déchues qui foisonnent à l'époque et évoque ainsi en filigrane, selon les codes du genre, le destin probablement réservé à Lizzie (séduction, enfantement illégitime et prostitution). De même, le verbe « dying away » dans l'expression « the sigh of the wind dying away » fait indirectement référence au sort de la

⁴²⁷ « And all that winter, when at night
The wind blew from the mountain-peak,
'Twas worth your while, though in the dark,
The churchyard path to seek:
For many a time and oft were heard
Cries coming from the mountain head:
Some plainly living voices were;
And others, I've heard many swear,
Were voices of the dead:
I cannot think, whate'er they say,
They had to do with Martha Ray. »

Wordsworth, William. « The Thorn » in *Lyrical Ballads* (1798). London and New York: Routledge, 2005. p. 120. La similitude entre les personnages de Lizzie et de Martha se prolonge. En effet, toutes deux vont régulièrement se recueillir en haut d'une colline, sur la tombe de leur enfant.

⁴²⁸ Dans le poème « The Thorn », Martha Ray est une jeune fille-mère qui vient pleurer la nuit sur la tombe de son enfant illégitime.

⁴²⁹ Wordsworth. « The Thorn ». *Op.cit.*

jeune femme qui, probablement, se meurt seule au loin. Anne admet que tout cela n'était que le fruit de son imagination : « 'I've fancied (it could but be fancy, thou knowest)' » (« LL », 7). Son imagination, qu'elle nomme ici « fancy », prend une autre dimension à la lueur de la réflexion de Samuel Taylor Coleridge et de William Wordsworth sur ce sujet. Selon Samuel T. Coleridge, « fancy » est une forme d'imagination liée à la mémoire et régie par la loi de l'association d'idées :

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phaenomenon of the will, which we express by the word Choice. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association⁴³⁰.

Dans cette optique, l'imagination (« fancy ») d'Anne permet à cette dernière et au lecteur victorien de se figurer ce que doit être le sort de Lizzie par association d'idées, c'est-à-dire en puisant dans l'histoire traditionnellement attachée aux filles déchues, grâce notamment à l'allusion intertextuelle au poème « The Thorn » de William Wordsworth. Il est intéressant de mentionner ici également la définition de la « fancy » proposée par Wordsworth, qui diffère de celle donnée par Coleridge : « Yet is it not the less true that Fancy, as she is an active, is also, under her own laws and in her own spirit, a creative faculty⁴³¹? » Contrairement à celle de Coleridge, la définition de Wordsworth souligne le caractère créatif de la « fancy », offrant la possibilité de réinventer la figure de la femme déchue. C'est effectivement ce qu'Elizabeth Gaskell s'emploie à faire dans cette nouvelle. Cela passe en partie par la mise en mots progressive du personnage de Lizzie, procédé qui lui permet d'évoquer le sujet par association d'idées tout en laissant un vide qui se fait espace de création possible pour repenser son personnage.

⁴³⁰ Coleridge, Samuel T. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinion*. Princeton: Princeton University Press, 1983. p. 305.

⁴³¹ Wordsworth, William. Preface to *Poems* (1815), dans Charles W. Eliot (ed.). *Prefaces and Prologues to Famous Books, Volume XXXIX*. New York: Cosimo Classics. 2009. p. 323.

b. Lizzie ou la réapparition de la femme déchue dans le corps du texte

Le vide est un élément important dans le processus de création ou de recréation de Lizzie. Tout d'abord, l'inscription de Lizzie dans le corps du texte se fait de manière parcellaire et lacunaire. Peu d'informations sont données à son propos. La mise en mots de ce personnage est difficile pour les autres protagonistes. En effet, elle renvoie à une réalité douloureuse et taboue : la grossesse hors mariage. Il est fait référence à ce sujet de manière oblique dans la nouvelle à travers les périphrases et euphémismes suivants : « the family's disgrace » (« LL », 5), « the family shame » ou encore « [the] sinning child » (« LL », 7). Ces allusions détournées, qui permettent d'aborder un sujet portant atteinte à la bienséance victorienne, sont néanmoins très claires pour le lectorat de l'époque et ne laissent aucun doute sur ce dont il s'agit. De plus, au cours de la narration, Elizabeth Gaskell use régulièrement d'ellipses et d'aposiopèses afin d'évoquer la question sans la nommer. Au début de la nouvelle, le narrateur précise : « [Will] had been old enough to be told the family shame when, more than two years before, his father had had his letter to his daughter returned by her mistress in Manchester, telling him that Lizzie had left her service some time – and why. » (« LL », 7). Cette phrase qui reste en suspens suggère néanmoins clairement, à travers l'adverbe relatif « why », la raison pour laquelle Lizzie s'est fait renvoyer. La phrase suivante, prononcée par Will toujours au sujet de Lizzie, suit un procédé similaire : « 'Mother,' then said Will, 'why will you keep on thinking she's alive ? [...] Many a one dies in – ' 'Oh my lad! Dunnot speak so to me, or my heart will break outright,' said his mother, with a sort of cry. » (« LL », 13). Sans pour autant être prononcé explicitement, le décès en couches est le sujet de leur conversation. Cependant, Anne interrompt son fils au moment où ce dernier allait prononcer le mot « childbirth », effaçant de manière systématique le thème de la maternité illégitime de leur dialogue. Ces silences ont cependant pour effet d'attirer l'attention du lecteur sur le sujet et de le rendre d'autant plus prégnant.

Par ailleurs, le motif de la quête vient renforcer la divulgation fragmentaire au sujet de Lizzie. Une fois à Manchester, Anne part toutes les nuits arpenter les rues de la ville à la recherche de sa fille : « I need not tell you how the mother spent the weary hours. » (« LL », 9). Avec l'utilisation de la première personne, le narrateur s'adresse ici directement au lecteur pour lui annoncer qu'il ne narrera pas certains éléments de la quête du personnage. Il s'en remet à l'imagination de son lecteur à qui il incombe de combler lui-même cette ellipse dans la narration. Cette déclaration n'est qu'une prétéition qui a pour but d'attirer l'attention. En effet, le lecteur aura tout de même accès à un certain nombre de détails qui s'accumuleront au gré des pérégrinations nocturnes d'Anne, lui permettant ainsi progressivement de retrouver la trace de sa fille. Le premier indice survient lorsqu'Anne rend visite aux anciens employeurs de Lizzie :

“Well! I'd got a trace of my child, - the missus thoughts she'd gone to th' workhouse to be nursed; and there I went, -and there, sure enough, she had been, - and they'd turned her out as soon as she were strong, and told her she were young enough to work, -but whatten kind o' work would be open to her, lad, and her baby to keep?” (« LL », 13-14)

Cette visite va ensuite mener Anne jusqu'à la « workhouse », refuge habituel des jeunes filles-mères. Le fruit du péché est ici nommé pour la première fois : Lizzie a eu un enfant. La question rhétorique qu'Anne pose à son fils (« 'whatten kind o' work would be open to her' ») ne laisse aucun doute quant à la situation de Lizzie. Ces éléments viennent confirmer les craintes d'Anne : après la séduction et l'enfantement illégitime, seule la prostitution semble être possible. Selon le schéma traditionnel des récits de femmes déchues, la dernière étape devrait être la mort de la pécheresse. Cette trajectoire est cependant démentie. En effet, non seulement Anne parvient, par le fruit du hasard, à retrouver l'enfant de Lizzie, mais elle obtient également la preuve que sa fille est toujours en vie. Susan, la jeune femme qui a recueilli Nanny, le bébé, apprend à Anne que la mère de l'enfant vient déposer de temps à

autre, la nuit, un petit paquet avec de l'argent. Encore une fois, par effet de glissement métonymique, les quelques pièces laissées la nuit par Lizzie évoquent sa condition de prostituée.

Ces preuves matérielles (l'argent déposé régulièrement sur le pas de la porte ainsi que les habits dont était vêtue Nanny et qu'Anne a reconnus⁴³²) permettent l'incarnation progressive de Lizzie. Tous ces indices préparent à la réapparition physique de la jeune femme qui survient en pleine nuit. Susan fait sa rencontre alors qu'elle est allée quérir le docteur pour porter secours à Nanny qui vient de chuter de l'escalier. La mort de Nanny provoque la venue de sa mère : « 'Is it my child that lies a-dying ?' said the shadow springing forwards, and clutching poor Susan's arm. » (« LL », 24) Lizzie est ici désignée comme étant une ombre (« shadow ») : elle n'est pour le moment qu'une présence spectrale. La scène et la description physique de Lizzie qui s'ensuivent tiennent plus de l'imaginaire gothique que du réalisme :

The two [Susan and Lizzie] sped along the silent streets, – as silent as the night were they. They entered the house; Susan snatched up the light, and carried it upstairs. The other followed. She stood with wild, glaring eyes by the bedside, never looking at Susan, but hungrily gazing at the little, white, still child. She stooped down, and put her hand tight on her own heart, as if to still its beating, and bent her ear to the pale lips. Whatever the result was, she did not speak; but threw off the bed-clothes wherewith Susan had tenderly covered up the little creature, and felt its left side. Then, she threw up her arms with a cry of wild despair. 'She is dead! She is dead!' She looked so fierce, so mad, so haggard, that for an instant Susan was terrified – the next, the holy God had put courage into her heart, and her pure arms were round that guilty, wretched creature, and her tears were falling fast and warm upon her breast. But she was thrown off with violence. "You killed her – you slighted her – you let her fall down those stairs! You killed her!" Susan cleared off the thick mist before her, and gazing at the mother with her clear, sweet, angel-

⁴³² « Susan came done with a bundle of far-worn baby-clothes. [...] Mrs Leigh recognised one of the frocks instantly, as being made out of a gown that she and her daughter had bought together in Rochdale. » (« LL », 18).

eyes, said mournfully, – “I would have laid down my own life for her.” “Oh, the murder is on my soul!” exclaimed the wild, bereaved mother, with the fierce impetuosity of one who has none to love her and to be beloved, regard to whom might teach self-restraint. (« LL », 24)

Divers éléments du mélodrame victorien⁴³³ sont ici convoqués, tant au niveau de l’atmosphère sombre et macabre qui se dégage de la scène, que de la théâtralité de sa mise en scène et du caractère excessif des personnages et de leurs réactions. La scène se déroule au beau milieu de la nuit et fait surgir de l’ombre la mère illégitime, personnage mélodramatique récurrent à l’époque. Une fois les deux femmes à la maison, la chandelle allumée par Susan révèle le corps gisant de l’enfant. Le rythme ternaire créé par les adjectifs qui décrivent Nanny (« the little, white, still child ») ajoute au pathos de la scène. Tout se passe en silence (« as silent at the night were they »), un silence pesant qui souligne la gravité de la situation et permet d’attirer l’attention du lecteur sur cette « autre » (« the other ») venue de nulle part et qui s’affaire autour du petit corps sans vie. Le narrateur rapporte méthodiquement les actions de la mère illégitime, plaçant le lecteur dans une position de spectateur : elle regarde éperdument sa petite fille, se penche vers elle, pose son oreille sur ses lèvres, puis sur son cœur. Ce crescendo d’actions et le silence qui demeure (« whatever the result was, she did not speak ») font monter le suspense. L’intensité de la scène croît subitement au moment où les cris de la mère viennent déchirer ce silence : « She is dead ! She is dead ! ». La description excessive de la mère et de ses réactions fait de Lizzie un personnage mélodramatique par excellence. La répétition de l’adjectif « wild », que l’on retrouve à trois reprises dans le passage, ainsi que l’utilisation systématique de l’adverbe d’intensité « so » dans la suite ternaire « so fierce, so mad, so haggard » insistent sur la violence et la folie qui caractérisent cette femme déchue,

⁴³³ « The flourishing of melodrama in the 19th century produced a kind of naively sensational entertainment in which the main characters were excessively virtuous or exceptionally evil [...], an abundance of blood, thunder, thrills and violent action which made use of spectres, ghouls, witches, vampires and many a skeleton from the supernatural cupboard, and also (in more domestic melodrama) a sordid realism in the shape of extravagant tales of the wickedness of drinking, gambling and murdering. » Extrait de la définition proposée par Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books, 1999. p. 502.

cristallisant par là même les représentations que le lectorat victorien pouvait se faire de ces femmes, et les peurs qu'elles pouvaient lui inspirer. Le contraste manichéen entre l'angélique Susan (« her clear, sweet, angel-like eyes ») et Lizzie la pécheresse (« that guilty, wretched creature ») vient entériner un peu plus deux archétypes féminins de l'imaginaire victorien. Le caractère à la fois outré et onirique de la scène (Susan tente de dissiper l'épais brouillard qui embrume ses yeux : « Susan cleared off the thick mist before her ») lui donne une tonalité irréaliste qui contraste avec le réalisme que l'on retrouve ailleurs dans la nouvelle⁴³⁴.

Les accents mélodramatiques de ce passage répondent bien entendu aux attentes du lectorat des « tuppence magazines⁴³⁵ ». Ils permettent également d'amplifier la différence entre la véhémence de Lizzie dans cette scène, qui se clôture par la perte de connaissance de celle-ci⁴³⁶, et son repentir total au réveil. L'instant paroxystique que constitue l'évanouissement de la jeune femme laisse place à un moment de répit, dans lequel Lizzie est à nouveau tenue à l'écart de ce qui se déroule dans la diégèse⁴³⁷. Elle perd ici à nouveau de sa substance : si avant la découverte du corps de l'enfant elle n'était qu'une ombre (« shadow »), elle n'est ici plus qu'une forme (« Susan [...] softly undressed the stiff, powerless form »,

⁴³⁴ Les descriptions des scènes domestiques à Rochdale se caractérisent par leur réalisme. Des détails de la vie quotidienne et les relations entre les personnages sont consignés de manière subtile. Elizabeth Gaskell prend également soin de retranscrire le dialecte local dans ses dialogues. Voir à ce propos l'introduction sur « Lizzie Leigh » dans Gaskell, Elizabeth. *Cousin Phillis and Other Stories*. Oxford: Oxford World's Classics, 2010. p. xv-xvi.

⁴³⁵ Les « tuppence magazines », qui tirent leur nom de leur prix de vente, s'adressent principalement aux classes laborieuses. Ce type de lectorat affectionne tout particulièrement une fiction divertissante aux accents sensationnels ou sentimentaux. Le prix abordable de ces magazines permet à cette population de se les procurer facilement. La particularité de *Household Words* repose sur le fait que, malgré son prix modique, ce magazine proposait des œuvres de fiction de qualité, publiées sous forme de feuilletons. Ces feuilletons paraissaient également compilés, format plus susceptible de plaire à la classe bourgeoise. Ainsi, *Household Words* était un magazine populaire également prisé par les classes moyennes et supérieures : « *Household Words* was an oddity: a cheap publication welcomed into the drawing rooms of the middle classes, and into the reading rooms of such reputable institutions as the first public library in the country, the Manchester Free Library. Its fiction was composed by some of the most respected and celebrated authors of the day. » Huett, Lorna. « Among the Unknown Public: *Household Words*, *All the Year Round* and the Mass-Market Weekly Periodical in the Mid-Nineteenth Century », *Victorian Periodicals Review*, 38, 2005. p. 70.

⁴³⁶ « And when he [the doctor] confirmed her [Lizzie's] judgment, the mother fell down in a fit. » (« LL », 25).

⁴³⁷ Elle reste inconsciente tout pendant l'échange qui se tient entre Susan et le docteur qui vient d'arriver, puis pendant que Susan la déshabille et s'occupe ensuite du corps de Nanny.

« LL », 25). Son corps n'est alors plus qu'une masse aux contours grossiers étendue sur le sol.

Sa perte de connaissance va permettre sa métamorphose au réveil :

'I am not worthy to touch her, I am so wicked; I have spoken to you as I never should have spoken; but I think you are very good; may I have my own child to be in my arms for a little while?'

Her voice was so strange a contrast to what it had been before she had gone into the fit, that Susan hardly recognised it; it was now so unspeakably soft, so irresistibly pleading, the features too had lost their fierce expression, and were almost as placid as death. (« LL », 25)

Les accusations violentes auparavant adressées à Susan⁴³⁸ ont laissé place à la repentance. La différence entre la première description outrée de Lizzie et celle citée ci-dessus convoque en un même personnage deux imaginaires victoriens diamétralement opposés : d'une part le vice et la déchéance de la fille de mauvaise vie ; de l'autre, la douceur et la mesure de la mère aimante. Par le biais du personnage janusien de Lizzie, Elizabeth Gaskell place le lecteur face à ses préjugés et l'invite à réviser sa lecture et son jugement. Par ailleurs, en faisant échapper son personnage à l'inéluctabilité de la déchéance et à la mort, deux motifs traditionnellement associés à la fille-mère dans la littérature, Elizabeth Gaskell renouvelle le traditionnel récit de la femme déçue, appelant ainsi à un déchiffrement plus complexe et nuancé de cette figure. Après la mort de son enfant, Lizzie passera le reste de sa vie auprès de sa mère, vivant à l'écart du village de Rochdale dans une petite maison et offrant son aide à tous ceux dans le besoin. Avec cette fin renouvelée, Elizabeth Gaskell ouvre la voie de la réhabilitation de ces jeunes femmes dans la société et invite son lecteur à se préparer à accueillir *Ruth*, et à ainsi faire face à une réécriture plus profonde et plus choquante des codes traditionnels du récit de la femme déçue.

⁴³⁸ « "You killed her – you slighted her – you let her fall down those stairs! You killed her!" » (« LL », 24).

2. *Ruth* ou du pouvoir subversif des détails

a. Emprunt et renouvellement des détails hogarthiens dans *Ruth*

Ruth retrace l'histoire d'une jeune orpheline qui travaille comme couturière chez Mrs Mason. Alors qu'elle a tout juste seize ans, elle fait la rencontre d'un jeune aristocrate, Mr Bellingham. Séduit par la beauté de Ruth, celui-ci lui propose de l'accompagner un dimanche pour qu'elle puisse revoir la maison de son enfance. Vue main dans la main en compagnie du jeune homme, elle est alors rejetée par son employeuse et se laisse convaincre par Mr Bellingham de partir avec lui pour le Pays de Galles. Elle vivra quelques jours heureux à l'hôtel à ses côtés jusqu'à ce que celui-ci tombe malade et que sa mère, qui a accouru à son chevet, le ramène sur le droit chemin. Se retrouvant seule et désespérée, Ruth est finalement recueillie par deux inconnus, Mr Benson et sa sœur, alors qu'elle projetait de mettre fin à ses jours. Le médecin venu l'ausculter révélera l'état gravide de la jeune femme, souffrante suite à l'abandon de Mr Bellingham. Dans le premier volume de *Ruth* qui vient d'être résumé ici, Elizabeth Gaskell reprend la progression linéaire hogarthienne⁴³⁹ en réinscrivant différents moments clés qui ponctuent la trajectoire traditionnelle des femmes déchues au cœur de son œuvre, à savoir la séduction, la chute, l'exclusion de la société de la jeune femme et l'enfantement illégitime. Tous ces moments sont donnés à voir au lecteur un peu à la manière de Hogarth. Le lecteur assiste par exemple à l'épisode de la séduction et est témoin de scènes intimes entre Ruth et Mr Bellingham dont voici un extrait :

⁴³⁹ Comme mentionné plus haut, par « progression linéaire hogarthienne », j'entends la narration suivie des différents jalons qui ponctuent les récits de la femme déchue : séduction, chute, exclusion de la société, enfantement illégitime, déchéance/prostitution et mort. Contrairement à Esther dans *Mary Barton* (qui disparaît de la diégèse avant sa chute et ne réapparaît que bien plus tard sous les traits d'une prostituée) ou à Lizzie dans « Lizzie Leigh » (qui n'apparaît physiquement que trois années après avoir donné naissance à un enfant illégitime), le lecteur suit la progression de Ruth du début à la fin (de sa séduction par Mr Bellingham à sa mort). Nous verrons cependant que si les premiers « jalons » sont bien ceux traditionnellement associés aux récits de femmes déchues tels qu'ils sont conçus au XIX^e siècle (la séduction, l'exclusion de la société et l'enfantement hors mariage), Elizabeth Gaskell modifie la fin de l'histoire et écrit ainsi sa propre version du sujet.

Ruth and Mr Bellingham plunged through the broken ground to regain the road near the wayside inn. Hand-in hand, now pricked by the far-spreading gorse, now ankle-deep in sand; now pressing the soft, thick heath, which should make so brave an autumn show; and now over wild thyme and other fragrant herbs, they made their way, with many a merry laugh. (*R*, 46-47)

Ce passage, issu du chapitre IV qui relate l'escapade dominicale de Ruth et Mr Bellingham dans la campagne, fait appel au plaisir des sens. La sensualité de cette description provient de la variation lexicale qui s'articule autour du toucher, et l'évocation des senteurs qui entourent les deux jeunes gens parachève l'impression de volupté de l'extrait. Le tout pourrait sembler anodin sans la présence d'un détail qui rend évident le badinage amoureux : Ruth et Mr Bellingham se tiennent main dans la main (« hand-in-hand »). Ce simple détail fait basculer la scène un peu plus dans l'indécence : Ruth n'est pas une femme vertueuse qui tenterait par tous les moyens de se défaire de l'emprise de son prétendant ; elle lui donne au contraire volontiers la main, s'exposant ainsi volontairement en compagnie du jeune homme. L'impudeur de la scène ne s'arrête pas là. L'acte charnel à venir entre les deux jeunes gens se lit métaphoriquement dans la description du paysage qui se pare d'accents érotiques à travers les détails suivants : « now pricked by the far-spreading gorse, now ankle-deep in sand; now pressing the soft, thick heath ». Les bruyères épaisses font bientôt penser à un corps charnu qui cède et révèle toute sa douceur au toucher, et les ajoncs épineux prennent une forme phallique, annonçant la défloration de la jeune femme. C'est à travers le maniement de tels détails qu'Elizabeth Gaskell assoit la présence de son sujet, sans que le lecteur puisse y échapper. Ce faisant, elle utilise le pouvoir subversif du détail qui, comme évoqué au chapitre précédent, bouleverse par sa présence et par l'importance qu'on lui attribue la hiérarchie interne du discours dominant afin de révéler un discours différent que la bienséance demande de garder secret⁴⁴⁰. Cette prégnance du sujet qui donne à voir l'égarement moral de la jeune

⁴⁴⁰ Voir Schor, *Op.cit.* p. 20.

femme va rendre l'œuvre inconvenante aux yeux de certains de ses contemporains et provoquer, comme évoqué précédemment, de véhémentes critiques et réactions.

La concordance entre la diégèse de *Ruth* et le récit traditionnel de la femme déchue prend fin avec le premier volume du roman qui s'achève sur l'arrivée de Ruth à Eccleston, chez les Benson. En effet, dans les volumes II et III, Elizabeth Gaskell entreprend de narrer non pas la déchéance de la jeune femme mais sa repentance ainsi que sa réhabilitation dans la société, bien qu'elle ait consenti à commettre le péché de chair. Elle prend ainsi la liberté de réécrire l'histoire post-lapsaire de la pécheresse. Pour ce faire, elle va encore une fois s'appuyer sur un détail présent dans la scène II de *The Harlot's Progress* : le masque. Dans ce tableau qui présente Moll faisant diversion auprès du marchand qui l'entretient afin de permettre à son amant de s'enfuir discrètement par la porte du fond, on aperçoit un masque déposé sur la petite table en bas à gauche du cadre. Ronald Paulson souligne les différents niveaux de signification que ce détail revêt :

The mask lying on a table in the second plate of *The Harlot's Progress* is a simple emblem of deceit, whose classical source can be found in emblem books or in paintings like Annibale Carracci's *Choice of Hercules* (Farnese Gallery) or Poussin's *Liber Pater, Qui in Apollo Est* (Stockholm). For Hogarth, however, it is also a bit of narrative information showing how the Harlot met her escaping lover, and a typical and satiric reference to Heidegger's masquerades⁴⁴¹.

Cette analyse de Ronald Paulson illustre bien les différents degrés d'interprétations que l'on peut attribuer à cet objet. La simple présence de ce masque introduit un élément diégétique fonctionnant comme une synecdoque visuelle qui, en tant que telle, ouvre la sémantique du récit vers divers horizons. Echo satirique aux bals masqués, aussi appelés mascarades, promus par le comte Heidegger au début du XVIII^e siècle, le masque renvoie à cette pratique très en vogue dans les milieux aristocratiques et bourgeois de l'époque ainsi qu'à l'atmosphère de

⁴⁴¹ Paulson, Ronald. *Hogarth: His Life, Art and Times*, New Haven and London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1971. p. 268.

débauche et de déchéance morale communément associée à ces divertissements. Il peut également, de manière symbolique, faire référence à la duperie, Moll leurrant le riche marchand qui l'entretient. Par ailleurs, ce masque, si tant est qu'on s'y intéresse de plus près, bouleverse aussi la linéarité temporelle caractéristique des récits de femmes déchues imposée par la série des six gravures. En faisant référence à un élément passé de la diégèse, c'est-à-dire à la mascarade à laquelle Moll a probablement participé et où elle a rencontré son amant, le masque vient bousculer la linéarité temporelle imposée par la série. Il introduit en effet une référence à un passé proche, mêlant ainsi diverses temporalités dans une même scène. Ce va-et-vient possible entre différentes temporalités ébranle de l'intérieur la chronologie linéaire imposée par la suite des six scènes qui composent *The Harlot's Progress*. Cette pluralité temporelle nuance quelque peu l'analyse traditionnelle qui présente l'œuvre comme suivant une progression linéaire dépeignant au cours de ses scènes l'inéluctable déchéance de Moll. En suggérant par la métonymie d'autres espaces pour le récit que ceux qui sont présentés dans la série de Hogarth, le masque rend également possibles l'écart et la prise de distance avec la chronologie et la sémantique du récit dominant. C'est cette possibilité qu'Elizabeth Gaskell semble exploiter dans le second volume de *Ruth* en réinvestissant et en renouvelant le motif de la duperie.

Dans son roman, Ruth est également au cœur d'une mascarade. La réintégration de la jeune femme au sein de la communauté villageoise d'Eccleston se fait en effet sous le couvert d'une fausse identité : celle d'une jeune veuve nommée Mrs Denbigh. Cette nouvelle identité requiert quelques travestissements : une robe noire pour signifier le deuil (*R*, 108-110), une alliance pour le mariage (*R*, 120), un bonnet de veuve ainsi qu'une coiffure de circonstance. Sally, la fidèle servante des Benson, insiste pour que les cheveux de Ruth soient coupés afin que l'illusion soit totale :

‘Missus – or miss, as the case may be – I’ve my doubts as to you. I’m not going to have my master and Miss Faith put upon, or shame come near them. Widows wears these sort o’ caps, and has their hair cut off; and whether widows wears wedding-rings or not, they shall have their hair cut off – they shall. [...] Sit down and let me snip off your hair, and let me see you sham decently in a widow’s cap to-morrow, or I’ll leave the house [...].’ (R, 121)

Tout comme Moll qui, en usant de la tromperie, parvient à se faire entretenir par un riche marchand, ce jeu de dupes autour de la personne de Ruth permet à cette dernière de s’assurer une situation respectable : elle devient gouvernante chez les Bradshaw. Cependant, contrairement à *The Harlot’s Progress* dans lequel le masque est symbole de tromperie et de décadence, le travestissement de Ruth fonctionne comme un révélateur moral. A travers le réinvestissement et la réécriture du motif de la duperie tel qu’il est présent dans l’œuvre de Hogarth, Gaskell permet à son personnage de réintégrer l’espace public en étant protégée de tout préjugé grâce à cette tromperie. Cela lui offre également l’opportunité de présenter Ruth telle qu’elle est vraiment : aimante, attentionnée et vertueuse.

Dans *Ruth* tout comme dans *The Harlot’s Progress*, le masque finit cependant par tomber. Les jeunes femmes connaissent alors le déshonneur et l’exclusion. Dans *Ruth*, c’est Jemima, la fille aînée des Bradshaw, qui apprend la vérité la première. Voici comment le narrateur décrit le choc qui l’étreint suite à la découverte de la supercherie :

[Jemima] was stunned by the shock she had received. The diver, leaving the green sward, smooth and known, where his friends stand with their familiar smiling faces, admiring his glad bravery – the diver, down in an instant in the horrid depths of the sea, close to some strange, ghastly, lidless-eyed monster, can hardly more feel his blood curdled at the near terror than did Jemima now. Two hours ago [...] she had never imagined that she should ever come in contact with any one who had committed open sin; she had never shaped her conviction into words and sentences, but still it was *there*, that all the respectable, all the family and religious circumstances of her life, would hedge her in, and guard her from ever

encountering the great shock of coming face to face with Vice. (*R*, 266 ; c'est Elizabeth Gaskell qui souligne)

Jemima est horrifiée par cette révélation. Comme la majuscule du mot « Vice » l'indique, elle voit en la personne de Ruth l'incarnation du péché. La jeune femme est d'autant plus bouleversée que ce mal se trouve dans sa propre maison, au sein même de son univers domestique censé la protéger de la turpitude. La métaphore du plongeur quittant les rivages familiers (« leaving the green sward, smooth and known, where his friends stand with their familiar smiling faces ») pour se retrouver face à face avec une horrible créature inconnue souligne le fait que Jemima est en présence d'une inquiétante étrangeté (traduction possible de l'allemand « unheimlich »). L'adjectif allemand « unheimlich » est d'autant plus approprié ici que « heimlich » renvoie d'une part à ce qui relève de la maison (Ruth, étant gouvernante chez les Bradshaw, fait partie de leur intimité) et d'autre part à un secret, une dissimulation (Ruth se présente sous une fausse identité afin de taire son passé honteux). « Unheimlich » renvoie donc dans ce cas précis à un sentiment de terreur suite à une divulgation : Ruth n'est pas la jeune femme pure et innocente que Jemima croit connaître mais une créature coupable du plus condamnable des péchés.

Par ailleurs, si la métaphore du plongeur et de sa descente dans les profondeurs abyssales offre une définition imagée du sentiment d'effroi ressenti par Jemima, elle cristallise également le dégoût et la peur qu'inspire la femme déchue à l'époque victorienne à travers l'évocation de cet épouvantable monstre marin aux yeux sans paupières. Ruth devient ici une sorte d'avatar du Léviathan qui menace de semer le chaos en avalant les âmes pures. A cette analogie biblique s'ajoute un second niveau de lecture, plus réel et contemporain cette fois. En effet, à l'instar du masque de la scène II de Hogarth qui peut se lire à la fois à un niveau diégétique et extratextuel, les détails physiques (« ghastly, lidless-eyed ») qui décrivent ce monstre rappellent d'autres images tout aussi répugnantes et effrayantes qui

hantent l'imaginaire victorien : celles des jeunes femmes de mauvaise vie défigurées par la syphilis. Dans son ouvrage sur la prostitution (ouvrage qui rassemble ses sermons), l'écrivain et pasteur écossais Ralph Wardlaw met en garde son lecteur contre les effets dévastateurs de cette maladie :

Besides a variety of diseases to which their [the prostitutes] dissolute habits expose them, [...] there is the one disease, with its distinctive designation, to which all the rest are represented as, in comparison, next to nothing. From the dreadful ravages of syphilis there are said to be very few prostitutes indeed who escape. [...] Its effects are,—extensive, severe, and loathsome ulcerations ; the destruction of the eye-sight, and of the palate and tonsils; the rotting of the flesh from the bones ; the exfoliation of the bones themselves; till the whole frame becomes a mass of living corruption, from which the eye, though filled with the tear of pity, turns away in sickening disgust. It is not a theme to dwell upon. But even here, plain truth is useful. I wish to sicken you. I wish to horrify you. I wish to fill you with loathing of the loathsome effect, that you may loathe with a deeper loathing the more loathsome cause⁴⁴².

Ralph Wardlaw cultive ici le sentiment d'effroi et de répulsion à l'égard des prostituées afin de tenter de préserver la population de la contagion destructrice de la syphilis. Craignant une contamination morale, Jemima aura elle aussi à cœur de protéger sa maisonnée : « But for her sisters' sake she had a duty to perform ; she must watch Ruth » (*R*, 267). Se trouvant investie d'une nouvelle mission suite à sa découverte du passé de Ruth, Jemima va désormais observer les moindres faits et gestes de la gouvernante de ses jeunes sœurs. Cette position d'observateur est un moyen habile qui va permettre à Elizabeth Gaskell de disculper son héroïne au moment de son procès. En effet, lorsque la colère de Mr Bradshaw s'abat sur Ruth suite à sa découverte de la vérité à son sujet, Jemima va intervenir en tant que témoin non pas pour condamner la pécheresse mais pour plaider en faveur de l'intégrité morale de la jeune femme en dépit de son passé :

⁴⁴² Wardlaw. *Op.cit.* p. 38-39.

‘I watched her, and I watched her with my wild-beast eyes. If I had seen one paltering with duty – if I had witnessed one flickering shadow of untruth in word or action – if, more than all things, my woman’s instinct had ever been conscious of the faintest speck of impurity in thought, or word, or look, my old hate would have flamed out with the flame of hell! My contempt would have turned to loathing disgust, instead of my being full of pity, and the stirrings of new-awakened love, and most true respect. Father, I have borne my witness!’ (*R*, 278)

Cette ultime déclaration sur l’honneur de Jemima à l’occasion du procès improvisé dont Ruth fait l’objet justifie l’entreprise d’Elizabeth Gaskell. En détournant le motif de la condamnation, elle appelle non pas à l’exclusion et à la punition de la femme déchue mais à sa réhabilitation physique et morale dans la société. En effet, si Ruth est chassée de la maison Bradshaw, elle parviendra malgré tout à se faire une place au sein de la communauté villageoise d’Eccleston en devenant infirmière.

Elizabeth Gaskell réinvestit ici un dernier motif hogarthien caractéristique des récits de la femme déchue : celui de la contamination⁴⁴³. Ce dernier est cependant également renversé car Ruth n’est à l’origine d’aucune corruption morale ou physique. Elle est au contraire celle qui soigne et soulage les malades. Son dévouement redouble pendant l’épidémie de typhus qui touche la population. Tout comme Moll Hackabout, Ruth meurt à la fin. Cette ultime conformité aux codes thématiques qui ponctuent la trajectoire de la femme déchue est établie afin de mieux s’en distancier. En effet, la jeune femme succombe non pas en tant que pécheresse mais en tant que victime et mère idéale (à travers le rapprochement qui est établi entre elle et la Madone⁴⁴⁴). Elle meurt après s’être activée au chevet du père de son enfant qui a contracté le virus. Dans un dernier élan d’altruisme, elle parvient à le sauver, au prix de sa vie. Le lecteur est d’autant plus déstabilisé qu’il est en présence d’une fin traditionnelle mais

⁴⁴³ Les pustules que l’on retrouve sur le visage de la maquerelle à la scène I et ensuite sur celui de Moll dans les scènes suivantes sont le signe qu’elles sont toutes deux atteintes de la syphilis, maladie vénérienne qui finira par entraîner la mort de Moll.

⁴⁴⁴ Voir à ce sujet le chapitre 4 de cette thèse.

dont le sens est renouvelé. Du statut de contaminatrice, Ruth est passée à celui de contaminée et de martyr sous la plume d'Elizabeth Gaskell. Ceci ne pouvait s'accomplir qu'à travers la mort du personnage principal. En proposant sa propre réécriture de la trajectoire de la femme déchuée dans *Ruth*, Elizabeth Gaskell à la fois puise dans la tradition du genre en empruntant les codes et les motifs et s'en affranchit à travers l'usage détourné qu'elle en fait. Ainsi, elle propose à son lecteur sa propre version de ce « sujet moral moderne⁴⁴⁵ » victorien, même si cela doit le choquer.

b. Une voix narrative en faveur de la femme déchuée

Le choix de la tonalité de la voix narrative dans *Ruth* participe de surcroît à troubler le lecteur. Le problème n'est pas tant le sujet en question (sujet qui, comme nous l'avons vu, est largement débattu à l'époque) que la manière dont Elizabeth Gaskell l'approche et se positionne quant à lui. Loin d'être laissé au hasard, le ton du narrateur est un élément mûrement réfléchi, comme en témoignent différents extraits de la correspondance de l'auteure : « I could have put out much more power, but that I wanted to keep it quiet in tone, lest by the slightest exaggeration, or over-strained sentiment I might weaken the force of what I had to say⁴⁴⁶. » Dans une autre lettre, elle écrit :

I tried to make both the story and the writing as quiet as I could, in order that 'people' (my great bugbear) might not say that they could not see what the writer felt to be a very plain and earnest truth, for romantic incidents or exaggerated writing⁴⁴⁷.

Dans *Ruth*, le traitement du sujet et la narration sont placés sous le signe de la réserve et de la modération (« quiet in tone »), même si certains passages se rapprochent tout de même du

⁴⁴⁵ En référence aux « modern moral subjects » de William Hogarth.

⁴⁴⁶ Letter 148. Chapple and Pollard. *Op. cit.* p. 221.

⁴⁴⁷ Letter 152, *Ibid.* p. 225.

mélodrame ou présentent des personnages aux réactions disproportionnées et donc peu crédibles. On pense notamment au mouvement de dégoût de Léonard lorsqu'il apprend la vérité sur sa mère et sa naissance alors qu'il n'est qu'un enfant, ou encore à la scène où, par une nuit d'orage à Abermouth, Ruth se renferme seule dans sa chambre après avoir reconnu en la personne de Mr Donne Mr Bellingham, le père de son enfant. L'oscillation entre ses excès de rage et de désespoir, avec une tempête comme toile de fond, n'est pas sans rappeler la scène mélodramatique dans laquelle Lizzie fait sa réapparition dans « Lizzie Leigh » et constate la mort de sa fillette. Hormis ces quelques écarts, le ton général est plus mesuré que dans « Lizzie Leigh », et à la différence de l'ensemble des médecins ou pasteurs qui écrivent sur le sujet, Elizabeth Gaskell ne cherche pas à prouver sa vertu par le biais d'une condamnation outrancière⁴⁴⁸ du comportement de Ruth. La narration se caractérise au contraire par une certaine retenue, le narrateur exposant les faits sans porter de jugement hâtif.

La voix narrative interrompt parfois son récit pour s'adresser plus ou moins directement au lecteur, notamment par le biais de questions rhétoriques ou phrases exclamatives. Par exemple, suite à l'évocation des dimanches que Ruth passe seule, étant exclue de chez Mrs Mason qui ferme sa maison à toutes ses employées ce jour-là, le narrateur pose la question suivante : « What became of such as Ruth, who had no home and no friends in that large, populous, desolate town ? » (*R*, 32). Plus tard, lorsqu'elle est sur le point d'accepter l'invitation de Mr Bellingham qui lui propose de partir avec lui pour Londres, le narrateur commente : « Remember how young, and innocent, and motherless she was ! » (*R*, 49). Ces interventions ont un caractère métatextuel dans la mesure où elles sortent le lecteur de l'illusion créée par la fiction afin de l'inviter à réfléchir sur son objet :

⁴⁴⁸ Le début de « Prostitution » de William Greg cité plus haut offre un exemple de ces condamnations sans détours. Il est emblématique de l'ensemble des écrits non-fictionnels sur le sujet à l'époque.

Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture⁴⁴⁹.

En interpellant son lecteur par l'intermédiaire de ces quelques procédés discursifs, Elizabeth Gaskell l'amène à s'interroger sur les raisons de la chute de Ruth et, par extension, sur le bien-fondé de l'opprobre jeté sur ces femmes qui suivent le même chemin que son héroïne. Elle fait appel à son empathie et l'invite à recourir à son discernement avant toute condamnation hâtive. Cette invitation se retrouve indirectement dès les premières pages du roman :

The daily life into which people are born, and into which they are absorbed before they are well aware, forms chains which only one in a hundred has moral strength enough to despise, and to break when the right time comes – when an inward necessity for independent individual action arises, which is superior to all outward conventionalities. (*R*, 6)

A travers ces quelques lignes, Elizabeth Gaskell fait subtilement allusion au poids de la morale et des conventions qui pèsent inconsciemment sur les individus et les remet en question. Tout comme le fera Mr Benson en décidant de recueillir Ruth sous son toit, Elizabeth Gaskell invite son lecteur à libérer son esprit des entraves de la bienséance et à accorder une possibilité de rachat à ces femmes déchues. Elle prépare ainsi à sa manière le lecteur à accueillir avec un esprit ouvert le délicat sujet qui va être abordé au cours des pages de son roman.

⁴⁴⁹ Lepaludier, Laurent, (dir.) « Introduction ». *Métatextualité et Métafiction : Théories et Analyses*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003. pp. 9-13. Web. <<http://books.openedition.org/pur/29653>>. (dernière consultation le 6 juillet 2019).

3. Le récit de la femme déçue dans *Adam Bede* : considérations esthétiques

a. Genèse d'*Adam Bede*

Quelques années plus tard avec *Adam Bede*, George Eliot prendra elle aussi la plume afin de placer une femme déçue au cœur de son roman. Son objectif diverge cependant de celui d'Elizabeth Gaskell. Si l'intention de cette dernière est de faire preuve de didactisme à propos du sort de ces femmes afin de porter leur malheur à la connaissance du public et de tenter d'éveiller la sympathie du lecteur à leur égard, la démarche de création et le message de George Eliot sont quelque peu différents. Elle se place plus en effet du côté de la réflexion esthétique que du militantisme socio-politique à ce sujet. Pour comprendre l'utilisation du traditionnel récit de la femme déçue dans *Adam Bede*, il faut tout d'abord regarder du côté de la genèse de l'œuvre. L'idée du roman provient à l'origine d'une anecdote qui fut contée à George Eliot par sa tante méthodiste. Voici ce qu'elle en dit dans son journal du 30 novembre 1858 :

The germ of *Adam Bede* was an anecdote told me by my Methodist Aunt Samuel (the wife of my Father's younger brother): an anecdote from her own experience. We were sitting together one afternoon during her visit to me at Griff, probably in 1839 or 40, when it occurred to her to tell me how she had visited a condemned criminal, a very ignorant girl who had murdered her child and refused to confess – how she had stayed with her praying, through the night and how the poor creature at last broke out into tears, and confessed her crime. [...] The story, told by my aunt with great feeling, affected me deeply, and I never lost the impression of the afternoon and our talk together; but I believe I never mentioned it, through all the intervening years, till something prompted me to tell it to George⁴⁵⁰ in December 1856, when I had begun to write the *Scenes of Clerical Life*. He remarked that the scene in the prison would make a fine element in a story, and I afterwards began to think of blending this and some other recollections of my aunt in one story with some points in my father's early life and character. The problem of construction

⁴⁵⁰ Il s'agit bien évidemment ici de son compagnon George Henry Lewes avec qui elle vivait en union libre car celui-ci était marié et ne pouvait demander le divorce car il avait reconnu un enfant de sa femme, Agnes Jervis, qui n'était pas de lui.

that remained was to make the unhappy girl one of the chief *dramatis personae* and connect her with the hero⁴⁵¹.

Le thème de l'infanticide se trouve au cœur même de la genèse du roman. Il est intéressant de remarquer que, un peu à la manière dont William Hogarth élaborait *The Harlot's Progress*, le point de départ du roman correspond à une scène en particulier : celle de la confession de la jeune femme du fond de sa cellule, qui se situera vers la fin du roman une fois l'œuvre achevée.

A l'origine, *The Harlot's Progress* n'était en effet pas destinée à devenir une série de six gravures. Une première peinture fut réalisée, qui fut ensuite complétée par une autre pour former un diptyque, avant enfin de constituer la série que nous connaissons aujourd'hui :

Despite the general and rather unquestioning acceptance of the series as a narrative, [...] the earliest composition of *The Harlot's Progress* evidently was designed to stand alone, and the second was made in the first instance to act exclusively as a pendant to the first. In view of this history, and in the light of the artist's ambition at this time to create work for the connoisseur rather than for the popular market, it is instructive to identify the first two compositions of what was quickly to become a suite, and to discover Hogarth's working methods within these designs⁴⁵².

Dans son article « The First Steps of Hogarth's *Harlot's Progress* », Micheal Godby analyse la dimension emblématique des deux premières productions de ce premier « sujet moral moderne » de Hogarth afin de démontrer qu'à l'origine, les différentes scènes qui le compose avaient été réalisées non pas comme des éléments distincts faisant partie d'un tout pour faire sens mais bien comme des unités indépendantes. Il est intéressant de noter également que la toute première œuvre de ce qui deviendra plus tard une série ne correspond pas à la première

⁴⁵¹ Haight, Gordon S. (ed.). *Selections from George Eliot's Letters*. New Haven and London: Yale University Press, 1985. p. 197.

⁴⁵² Godby, Michael. « The First Steps of Hogarth's *Harlot's Progress* », *Art History*. Vol. 10. No.1 March 1987. p. 25.

planche de *The Harlot's Progress*⁴⁵³, mais à la troisième : « The project that was to become *The Harlot's Progress* started with 'a small picture of a common harlot, supposed to dwell in Drewry lane, just rising about noon out of bed, and at breakfast'⁴⁵⁴. » La seconde œuvre correspond quant à elle à la deuxième planche de la série. Et Godby de noter :

It is fairly obvious that what came to be Scene II of *The Harlot's Progress* was designed originally as the pendant to Scene III. In both designs, a simple planar composition is dominated by two figures situated either side of a table in the foreground. Of these two figures, the obvious heroine of the scene displays a bare breast to the viewer. In opposition corners of the designs, secondary figures are depicted in doorways – in the one scene entering, in the other scene leaving. [...] Within this structure of a general visual symmetry, the situation of the harlot herself is sharply contrasted, evidently on the same principle that guided the composition of the *Before* and *After* pairs⁴⁵⁵.

Le groupe d'hommes faisant irruption dans la chambre de la jeune femme semble avoir été ajouté à l'occasion de la création de la seconde œuvre afin de former ce diptyque. C'est grâce à l'ajout de ce détail que la dimension de narrativité linéaire est introduite au sein de l'œuvre :

If, as seems most probable, the group of Sir John Gonson and his party was introduced into Scene III in order to balance the group of the harlot's young lover escaping with the help of the maid servant in Scene II, this alteration would have profound implications for our understanding of the evolution of the series. It would mean, in effect, that the ideas of both narrative and portrait references were not introduced into the programme until the very end of the process of designing the first two scenes as a pair⁴⁵⁶.

L'insertion de cette corrélation narrative dans l'œuvre rend ainsi possible la création d'autres scènes en amont et en aval des deux planches originelles afin de retracer la vie de Moll

⁴⁵³ Voir Annexe 8.

⁴⁵⁴ Godby. *Op.cit.* p. 26

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 27.

⁴⁵⁶ *Ibid.* pp. 27-28. Sir John Gonson, représenté à la tête du petit groupe d'hommes qui fait irruption dans la chambre de Moll dans la scène III de *The Harlot's Progress*, était un contemporain de Hogarth, magistrat à Londres et célèbre pour sa répression active contre la prostitution.

Hackabout à partir du moment où elle fait la rencontre d'une tenancière de maison close lors de son arrivée à Londres (qui formera la première planche de la série) jusqu'à sa mort (présentée dans la dernière scène). Aussi, la linéarité caractéristique du récit hogarthien quant à la femme déchue n'est-elle que le résultat a posteriori de l'assemblage de scènes en amont et en aval d'un tableau originel afin de le faire résonner au sein d'un tout narratif plus vaste. Ainsi, la possibilité de variantes narratives que cette œuvre offre à ceux qui souhaitent réécrire le récit de la femme déchue est présente dès l'origine dans l'œuvre de Hogarth. Elle fut même au cœur de sa création. En effet, comme nous venons de le voir, l'ajout à la droite du tableau originel de la petite troupe de mandataires venus arrêter Moll fut probablement effectué afin de créer un parallélisme avec la seconde œuvre ; en d'autres termes, afin de créer un tout narratif cohérent entre deux représentations et les faire se répondre. Cette notion de dialogue est rendue possible grâce à l'ajout de ce détail qui non seulement apporte une harmonie visuelle au diptyque mais qui introduit également un élément narratif supplémentaire : là où nous n'avions au départ qu'une scène intimiste présentant deux femmes se restaurant au réveil dans une chambre de prostituée, la variante donne à voir une scène d'intimité violée, le spectateur étant désormais face à l'arrestation imminente de la jeune femme. La genèse de la conception de cette série met en évidence le rôle narratif joué par les détails ainsi que leur participation essentielle dans la création de la cohérence structurelle de l'œuvre prise dans son ensemble.

Dans *Adam Bede*, la scène qui donna naissance à l'œuvre est à la fois éloignée de la tournure que prendra le roman une fois achevé et de l'histoire vraie de laquelle elle est issue. Le jugement pour infanticide ainsi que le moment de la confession dans la prison sont tout ce

qui subsiste de l'histoire originelle de Mary Voce⁴⁵⁷, la jeune femme mentionnée par la tante Samuel. Tout le reste diffère dans le roman. A la manière dont *The Harlot's Progress* fut conçue, le reste de l'ensemble de l'intrigue d'*Adam Bede* (notamment la relation amoureuse triangulaire entre Adam, Hetty et Arthur) viendra se greffer ensuite autour du tableau initial de la confession :

When I began to write [*Adam Bede*], the only elements I had determined on besides the character of Dinah were the character of Adam, his relation to Arthur Donnithorne and their mutual relation to Hetty, i.e. to the girl which commits child-murder: the scene in the prison being of course the climax towards which I worked. Everything else grew out of the characters and their mutual relations⁴⁵⁸.

Si, dans la trajectoire de Hetty Sorrel, on retrouve les différents jalons qui ponctuent traditionnellement le récit de la femme déçue du XIX^e siècle (à savoir séduction, enfantement hors mariage et exclusion sociale), la fin est cependant quelque peu surprenante. Pour le lectorat de l'époque, le jugement de Hetty pour le meurtre de son nouveau-né n'a pas pour unique effet d'intégrer à l'œuvre un élément du contexte social victorien, mais également de renouveler le genre des récits de femmes déçues en faisant progresser la diégèse vers un rebondissement inattendu. Voici ce qu'en dit un critique anonyme dans *The Saturday Review* du 26 février 1859 : « We do not expect that we are to pass from the discreet love of a well-to-do carpenter to child-murder and executions, and the shock which the author inflicts on us seems as superfluous as it is arbitrary⁴⁵⁹. » Néanmoins, à la lumière de la genèse de l'œuvre, il est possible de préciser que ce nouveau jalon qu'est l'infanticide n'est pas à proprement parler un ajout (contrairement au petit groupe d'hommes venant arrêter Moll dans *The Harlot's Progress* qui fut greffé à la scène originelle afin de faire dialoguer entre eux les

⁴⁵⁷ Mary Voce fut condamnée à la pendaison pour le meurtre de son enfant par empoisonnement. Elle fut exécutée en 1802 à Nottingham. Voir Annexe 9.

⁴⁵⁸ Haight. *Op.cit.* p.198.

⁴⁵⁹ *Saturday Review* (26 February 1859), cité dans Carroll, David. *George Eliot: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1971. p. 73.

différents tableaux pour former la suite que nous connaissons). En d'autres termes, dans *Adam Bede*, l'infanticide n'a pas véritablement été pensé comme une variation des traditionnels récits de la femme déchue. Il est au contraire le point de départ de l'œuvre, ce qui change tout du point de vue de la démarche de création. Contrairement à Elizabeth Gaskell, dont le projet, dès l'origine, est de placer la trajectoire de la femme déchue au cœur de son roman dans *Ruth*, George Eliot se sert de ce type de récits comme d'une trame déjà balisée et codifiée lui permettant d'arriver de manière cohérente à la scène de la prison d'où est née l'idée de son roman.

b. Le récit de la femme déchue dans *Adam Bede* : une démarche avant tout esthétique

Dès sa sortie, *Adam Bede* connut un franc succès auprès du public. Lors de sa rédaction cependant, John Blackwood, l'éditeur de George Eliot, avait fait part de ses inquiétudes quant aux éléments en sa possession au sujet de l'intrigue, demandant à George Eliot de bien vouloir lui fournir de plus amples informations : « The Captain's unfortunate attachment to Hetty will I suppose form a main element in the tragic part of the story. I am not quite sure how far I like the scenes in the wood, and I hope things will not come to the usual sad catastrophe⁴⁶⁰. » La crainte de voir cette œuvre se faire, à son tour, l'écho de la réalité sordide qui guette le sort de la femme déchue se lit dans ces lignes. Voici la réponse qu'il reçut en retour :

Your appreciatory criticism of *Adam Bede* is highly gratifying to me. I am especially pleased that you appear to feel with me about my pet characters – Adam and Dinah. But I entertain what I think is well-founded objection against telling you in a bare brief manner the course of my story. The soul of art lies in its

⁴⁶⁰ Haight. *Op.cit.* p. 186.

treatment and not in its subject. If a dramatist were to tell a manager that he had a fine tragedy in preparation, the subject of which was a man with a sore foot on a desert island, it is probable the manager would not feel any very brilliant hopes. Yet *the Philoctetes* is one of the finest dramas in the world. It is true my theme is not so meagre as a sore foot, nor am I Sophocles, but the mere skeleton of my story would probably give rise in your mind to objections which would be suggested by the treatment *other* writers have given to the same tragic incidents in the human lot – objections which would lie far away from my treatment [...]. Of artistic writing it may be said pre-eminently – “to the pure writer all things are pure”.

I am not arguing against your hesitation to publish *Adam Bede* in *Maga*, but simply stating my reasons for objecting to tell more than I have already told you – namely, that it is partly tragic⁴⁶¹.

Les « scènes dans les bois » auxquelles John Blackwood fait allusion correspondent probablement aux chapitres XII et XIII du roman, respectivement intitulés « In the Wood » et « Evening in the Wood ». Au cours de ces deux chapitres, Arthur et Hetty se retrouvent pour la première fois en tête-à-tête, à l’abri des regards⁴⁶². Contrairement à ce que peut penser Hetty, leur rencontre n’est pas aussi fortuite qu’elle en a l’air. En effet, sachant que la jeune femme emprunte chaque semaine le chemin qui passe par le bois pour se rendre chez Mrs Promphet, Arthur est venu l’y attendre. Les deux chapitres fonctionnent à la manière d’un diptyque : même lieu, même duo de personnages, mêmes circonstances⁴⁶³ menant à leur rencontre. Le premier pan de ce diptyque évoque le désir entre les deux jeunes gens ; le second donne à voir l’amour interdit avec l’échange de leur premier baiser (*AB*, 150). Ces deux scènes relatent le début de la relation amoureuse entre Arthur et Hetty et ancrent ainsi le roman dans la tradition des récits de femmes déchues. En effet, plus encore qu’un simple baiser échangé, c’est une véritable évocation du désir charnel qui se lit dès le chapitre XII.

⁴⁶¹ Haight. *Op.cit.* p. 187.

⁴⁶² Ce détail est dûment noté dans le roman : « They were alone together for the first time. » (*AB*, 142).

⁴⁶³ Le chapitre XII relate leur rencontre dans le bois alors que Hetty se rend chez Mrs Promphet. Le chapitre XIII présente à nouveau leurs retrouvailles alors que Hetty est sur le chemin du retour.

Déjà, comme nous l'avons vu précédemment dans *Ruth* lors de l'escapade dominicale de la jeune femme avec Mr Bellingham, Elizabeth Gaskell avait choisi d'empreindre sa description du paysage champêtre d'un sentiment de volupté afin d'évoquer, de manière subtile, tout le jeu de séduction qui s'opère entre les deux amants ainsi que l'acte charnel à venir. George Eliot reprend ici ce même procédé à travers la mise en place d'une esthétique scripturale de la métaphore et de la comparaison qui consiste à transférer, sur le paysage, l'ardeur des deux jeunes gens :

Love is such a simple thing when we have only one-and-twenty summers and a sweet girl of seventeen trembles under our glance, as if she were a bud first opening her heart with wondering rapture to the morning. Such young unfurrowed souls roll to meet each other like two velvet peaches that touch softly and are at rest; they mingle as easily as two brooklets that ask for nothing but to entwine themselves and ripple with ever-interlacing curves in the leafiest hiding-places.
(*AB*, 144)

La douceur tactile des pêches exprime toute la sensualité du rapport entre Arthur et Hetty. La métaphore des ruisseaux entrelacés devient d'autant plus érotique qu'elle annonce l'union des corps à venir dans les « abris touffus » des bois où les deux amoureux se donneront bientôt rendez-vous. Ce présage sera confirmé plus tard dans le roman, notamment au chapitre XXVIII, dans lequel l'intimité physique et la consommation de leur amour sont illustrées de façon métonymique quand Arthur dissimule dans la corbeille à papier le petit foulard rose en soie que Hetty a oublié à l'Hermitage, lieu secret de leurs retraites galantes dans les bois :

[H]e went cautiously round the room as if wishing to assure himself of the presence or absence of something. At least he had found a slight thing, which he put first in his pocket, and then, on a second thought, took out again, and thrust deep down into a waste-paper basket. It was a woman's little pink silk neckerchief. (*AB*, 333)

Ce morceau d'étoffe, négligemment laissé sur le sol, fonctionne comme une synecdoque et évoque ainsi l'ensemble de la tenue de la jeune femme ôtée dans un moment d'intimité. Les

chapitres XII et XXVIII dont sont issues les deux citations précédentes se répondent dans la mesure où le premier annonce la relation hors-mariage à venir entre Arthur et Hetty, tandis que le second laisse entendre que cette relation a bel et bien été consommée. Dans les deux cas, le bois est présenté comme étant le lieu de l'égarement et de l'assouvissement des pulsions⁴⁶⁴.

A la lecture du passage tiré du chapitre XII, on peut estimer que les appréhensions de John Blackwood quant à la tournure que le récit allait prendre étaient fondées. Son évolution a effectivement mené à « la triste catastrophe habituelle » (« the usual sad catastrophe⁴⁶⁵ »). Cependant, George Eliot a d'emblée refusé de voir son œuvre jugée uniquement sur des considérations thématiques, s'empressant d'ajouter que, quand un auteur est chaste, son œuvre l'est aussi (« to the pure writer all things are pure⁴⁶⁶ »). Cette affirmation, qui sonne comme une maxime, n'est pas sans rappeler la défense habituelle de ceux qui, à l'époque, écrivaient sur la prostitution. Sous la plume de George Eliot, cette déclaration se pare cependant d'ironie. En effet, la liaison extraconjugale que Marian Evans, alias George Eliot, entretient avec George Henry Lewes n'est pas pour la placer du côté des âmes pures. Au moment où elle écrit à John Blackwood, ce dernier ignore encore qui se cache réellement derrière ce pseudonyme. Quand l'identité de George Eliot sera finalement révélée au grand jour, Elizabeth Gaskell ne pourra s'empêcher de souhaiter que Marian Evans ne soit pas l'auteur d'*Adam Bede* en raison de son concubinage avec George Henry Lewes. Elle écrit en août 1859 à George Smith, l'un de ses amis : « Oh do say that Miss Evans did *not* write [*Adam Bede*]⁴⁶⁷. » Après avoir eu la confirmation que Marian Evans est bel et bien l'auteur du

⁴⁶⁴ Dans le roman, le bois est tantôt le lieu de l'assouvissement des pulsions sexuelles, tantôt celui de l'accomplissement des pulsions criminelles car c'est également dans un bois que Hetty abandonnera son nouveau-né.

⁴⁶⁵ Haight. *Op.cit.* p. 186.

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 187.

⁴⁶⁷ Letter 438, Chapple and Arthur Pollard. *Op.cit.* p. 567.

roman, voici ce qu'Elizabeth Gaskell écrit dans sa lettre adressée à Harriet Martineau en octobre 1859 : « And you understand I am quite convinced Miss E. wrote it [...] I wish – oh *how* I wish Miss Evans had never seen Mr Lewes⁴⁶⁸. » Elle écrit finalement à George Eliot un mois plus tard pour lui faire part de son admiration pour *Scenes of Clerical Life* et *Adam Bede*. Elle ne peut cependant s'empêcher d'ajouter la remarque suivante : « I should not be quite true in my ending, if I did not say before I concluded that I wish you *were* Mrs Lewes. However that can't be helped, as far as I can see, and one must not judge others⁴⁶⁹. » Malgré l'ouverture d'esprit dont Elizabeth Gaskell savait faire preuve, elle ne peut contenir ici le malaise qu'elle éprouve de savoir que c'est une femme vivant dans le péché, en d'autres termes une femme déchue, qui est à l'origine de ces œuvres, comme si elle n'était pas prête à laisser la parole à celles qu'elle souhaite par ailleurs défendre et réhabiliter par la fiction.

Le commentaire d'Elizabeth Gaskell adressé à George Eliot est précisément ce que Marian Evans souhaitait éviter en choisissant d'utiliser un nom de plume masculin pour sa fiction car elle craignait que son identité de femme, et qui plus est de femme vivant avec un homme marié, influence le jugement de ses lecteurs et critiques. En décembre 1858, alors que la rumeur de la véritable identité de George Eliot commence à se répandre, elle insiste pour que son roman soit publié au plus vite : « for I wish the book to be judged quite apart from its authorship⁴⁷⁰. » L'anonymat était, selon elle, la seule garantie que sa fiction soit évaluée uniquement pour sa qualité littéraire.

Son refus de divulguer à John Blackwood la trame de son roman s'inscrit dans une démarche similaire. Elle refuse ainsi de voir son œuvre être jugée uniquement sur des considérations thématiques et de la voir strictement associée aux traditionnels récits de

⁴⁶⁸ Letter 445, Chapple and Arthur Pollard. *Op.cit.* p. 586.

⁴⁶⁹ Letter 449, *Ibid.* p. 592. A chaque fois, c'est Elizabeth Gaskell qui souligne.

⁴⁷⁰ Haight. *Op.cit.* p. 199.

femmes déchues : « the mere skeleton of my story would probably give rise in your mind to objections which would be suggested by the treatment *other* writers have given to the same tragic incidents in the human lot – objections which would lie far away from my treatment⁴⁷¹. » Parmi ces « autres écrivains » auxquels elle fait ici allusion, peut-être George Eliot pense-t-elle à Elizabeth Gaskell ? Dans une lettre adressée à Mrs Peter Taylor, en février 1853, George Eliot écrit :

Of course you have read *Ruth* by this time. Its style was a great refreshment to me, from its finish and fullness. How women have the courage to write and publishers the spirit to buy at a high price the false and feeble representations of life and character that most feminine novels give, is a constant marvel to me. *Ruth*, with all its merits, will not be an enduring or classical fiction – will it? Mrs Gaskell seems to me to be constantly misled by a love of sharp contrasts – of “dramatic” effects. She is not contented with the subdued colouring – the half tints of real life. Hence she agitates one for the moment, but she does not secure one’s lasting sympathy; her scenes and characters do not become typical. But how pretty and graphic are the touches of description! [...] Mrs Gaskell has certainly a charming mind, and one cannot help loving her as one reads her books⁴⁷².

Elizabeth Gaskell ne fait certainement pas partie de ces romancières que George Eliot raillera plus tard, en 1856, dans son article « Silly Novels by Lady Novelists⁴⁷³ ». Néanmoins, elle critique ici le manque de réalisme de l'intrigue et des personnages dans *Ruth*, réalisme qui, selon elle, doit se caractériser par un jeu constant de « demi-teintes » (« the subdued colouring – the half tints of real life ») afin de retranscrire toute la complexité et la richesse d'un personnage ou d'une situation. Ces « effets théâtraux » (« dramatic effects ») qu'elle dénonce ici sont justement ce qu'Elizabeth Gaskell souhaitait éviter en plaçant, comme nous l'avons vu, son écriture sous le signe de la retenue. Selon George Eliot, le tout manque cependant de profondeur et de vraisemblance.

⁴⁷¹ Haight. *Op.cit.* p. 187.

⁴⁷² *Ibid.* p.115.

⁴⁷³ Voir George Eliot, *Silly Novels by Lady Novelists* (1856). London: Penguin Books, 2010.

La question du réalisme de l'écriture trouve un écho direct dans *Adam Bede*. Au chapitre XVII, bien nommé « In Which the Story Pauses a Little », George Eliot suspend la diégèse afin de s'adonner, par l'intermédiaire de la voix du narrateur, à une réflexion métatextuelle sur l'art de l'écriture. Le narrateur cite tout d'abord un commentaire imaginaire provenant d'un lecteur supposé :

'This Rector of Broxton is little better than a pagan!' I hear one of my readers exclaim. 'How much more edifying it would have been if you had made him give Arthur some truly spiritual advice. You might have put into his mouth the most beautiful things – quite as good as reading a sermon.' (*AB*, 193)

Cette remarque fait référence aux paroles échangées entre Arthur et le pasteur Irwine à propos des dangers de l'amour. A ce reproche concernant le manque de fermeté morale du pasteur envers le jeune homme, le narrateur répond :

Certainly I could, if I held it the highest vocation of the novelist to represent things as they never have been and never will be. Then, of course, I might refashion life and character entirely after my own liking; I might select the most unexceptionable type of clergyman, and put my own admirable opinions into his mouth on all occasions. But it happens, on the contrary, that my strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box narrating my experience on oath. (*AB*, 193)

La profession de foi que fait ici le narrateur rappelle celle de Jemima dans *Ruth*. A travers sa promesse de sincérité, Jemima atteste de l'innocence morale de Ruth malgré la réalité de son passé. Ici, ce que le narrateur d'*Adam Bede*, alias George Eliot, jure sur l'honneur, c'est sa propre sincérité quant aux faits et à sa manière de décrire les personnages dans son roman. La sincérité et donc la qualité d'une œuvre réaliste se font au prix d'un rejet « d'effets théâtraux »

(« dramatic effects⁴⁷⁴ ») et au profit de descriptions « en demi-teintes » (« the half tints of real life⁴⁷⁵ »). C'est là, selon George Eliot, le secret qui permet à un auteur de convaincre son lecteur et de faire naître chez lui un sentiment d'empathie durable pour ses personnages (« to secure one's lasting sympathy⁴⁷⁶ »). Aussi, nul besoin pour le narrateur de s'apitoyer sur le sort de la pauvre et d'en appeler ouvertement à la sympathie du lecteur, comme c'est le cas dans *Ruth*. Ce sentiment doit naître en lui naturellement grâce à la démarche de sincérité entreprise par l'auteur dans l'écriture de son récit.

A la lumière de ce commentaire du narrateur à l'ouverture du chapitre XVII d'*Adam Bede* sur l'importance de dépeindre le recteur Irwine le plus fidèlement possible sans céder à la tentation de lui attribuer des mots ou de sentiments certes louables mais peu vraisemblables, il est intéressant de voir quels propos Elizabeth Gaskell prête à Mr Benson, le pasteur qui recueille Ruth sous son toit. Observons par exemple ce qu'il dit à sa sœur Faith après avoir appris que Ruth allait donner naissance à un enfant illégitime :

'Faith, do you know I rejoice in this child's advent?' [...] 'Faith, Faith! Let me beg of you not to speak so of the little innocent babe⁴⁷⁷, who may be God's messenger to lead her back to Him. Think again of her first words – the burst of nature from her heart! Did she not turn to God, and enter into a covenant with Him – "I will be so good"? Why, it draws her out of herself! If her life has hitherto been self-seeking and wickedly thoughtless, here is the very instrument to make her forget herself, and be thoughtful for another. Teach her (and God will teach her, if man does not come between) to reverence her child; and this reverence will shut out sin, – will be purification.' (*R*, 100)

La réaction de Mr Benson est des plus surprenantes car peu commune, comme le fait remarquer sa sœur : « 'These are quite new ideas to me,' said Miss Benson, coldly. 'I think

⁴⁷⁴ Haight. *Op.cit.* p.115.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ « [T]his disgrace – this badge of her shame ! » sont les mots utilisés par Faith pour parler de l'enfant à venir.

you, Thurstan, are the first person I ever heard rejoicing over the birth of an illegitimate child.' » (R, 100). La manière dont il accueille la nouvelle et le ton qu'il emploie sonnent effectivement ici comme « un sermon » car il voit immédiatement en l'enfant une figure messianique ou christique envoyée par Dieu afin de mener Ruth, cette nouvelle Marie-Madeleine, vers le chemin de la rédemption. Loin de réagir comme la plupart des pasteurs ordinaires⁴⁷⁸ le feraient en de telles circonstances, ce sont bel et bien « les opinions admirables⁴⁷⁹ » d'Elizabeth Gaskell qui résonnent ici à travers la voix de Mr Benson. Elle se sert en effet de ce personnage afin d'exprimer son sentiment sur la question, et ce au détriment d'un certain réalisme dans la fiction.

Ce constat n'est pas sans rappeler le célèbre passage de *Middlemarch* dans lequel, à l'ouverture du chapitre XXVII, le narrateur soumet à la connaissance de son lecteur un fait de la physique qui devient une sorte de « parabole » offrant, parmi ses différents niveaux de lecture possibles, un éclairage intéressant sur la question du point de vue dans l'écriture :

An eminent philosopher among my friends, who can dignify even your ugly furniture by lifting it into the serene light of science, has shown me this pregnant little fact. Your pier-glass or extensive surface of polished steel made to be rubbed by a housemaid, will be minutely and multitudinously scratched in all directions; but place now against it a lighted candle as a centre of illumination, and lo! the scratches will seem to arrange themselves in a fine series of concentric circles round that little sun. It is demonstrable that the scratches are going everywhere impartially and it is only your candle which produces the flattering illusion of a concentric arrangement, its light falling with an exclusive optical selection. These things are a parable. The scratches are events, and the candle is the egoism of any person now absent⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ « The most unexceptionable type of clergyman » comme l'écrit George Eliot. Voir notamment la réaction de Ralph Wardaw, pasteur presbythérien écossais, à ce sujet. Wardlaw. *Op.cit.*

⁴⁷⁹ A propos de son personnage, le recteur Irwine, George Eliot s'exclame pas l'intermédiaire de son narrateur : « I might [...] put my most admirable opinions into his mouth on all occasions. » (AB, 193)

⁴⁸⁰ Eliot. *Middlemarch*. *Op.cit.* pp. 166-167.

A travers l'évocation de cette expérience scientifique qui consiste à approcher une bougie allumée d'une surface polie ou réflexive afin de donner l'impression que les multiples petites rayures éparses dont cette surface est constellée s'organisent tout à coup en de beaux cercles concentriques réguliers autour de la source lumineuse, George Eliot souhaite attirer l'attention de son lecteur sur les illusions d'optique dont nous sommes parfois victimes au mépris de la réalité. Le miroir possède en effet toujours à sa surface l'ensemble de ses micro-rayures disparates, et ce malgré la présence de cette lueur organisatrice qui estompe et même oblitère tout ce qui viendrait déranger la structure harmonieuse dont elle est le centre. Ces rayures, dit-elle à travers son narrateur, sont des évènements, et la bougie un moi égoïste dont le rapport au monde ne passe que par la lunette étroite de sa subjectivité. Aussi est-il important pour l'écrivain de ne pas se laisser emporter par sa propre subjectivité au moment de prendre la plume et de garder au contraire à l'esprit l'existence de cette complexité hétéroclite et hasardeuse qui caractérise le monde. L'entreprise est périlleuse car, George Eliot en convient, nul ne peut être complètement objectif. Dans *Adam Bede*, elle confie à son lecteur par le truchement de son narrateur :

My strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box narrating my experience on oath. (*AB*, 193)

Dans ce passage déjà cité plus haut mais qu'il me paraît essentiel de répéter ici, George Eliot reconnaît que l'objectivité absolue est un leurre et que l'esprit-miroir de l'écrivain dans lequel le monde se reflète introduit nécessairement un filtre entre le monde réel et son écriture. C'est pourquoi il est important d'en être conscient et d'écrire sous serment. Ce serment est celui de l'honnêteté, de la sincérité et, autant que possible, de l'impartialité de l'écriture. Cela ne

signifie toutefois pas que le narrateur doit rester en retrait ni qu'il ne peut par endroits se permettre de juger ses personnages en laissant par exemple transparaître quelques pointes d'ironie dans ses commentaires. Certaines remarques du narrateur ne sont en effet nullement dénuées de sarcasme. Il n'hésite pas par exemple à comparer la beauté innocente de Hetty à celle d'un veau égaré au beau milieu d'un marécage⁴⁸¹, ou encore à rappeler au lecteur la futilité de la jeune femme alors que celle-ci se trouve dans une situation des plus désespérées : elle n'avait jusque-là, dit-il, connu aucun malheur, si ce n'est celui d'envier le nouveau ruban de sa voisine⁴⁸². Si ces remarques peuvent parfois paraître sévères, elles ont cependant l'avantage d'introduire des nuances dans la caractérisation du personnage. C'est donc un portrait plus contrasté et moins idéalisé que celui de Ruth que George Eliot propose à son lecteur. Son objectif n'est ni de condamner la jeune femme, ni de vanter ses qualités afin de tenter de la racheter aux yeux de tous. Ainsi, ce n'est pas sous le signe du militantisme que George Eliot place son écriture. Elle plaide en revanche en faveur d'une esthétique scripturale qui se veut la plus juste possible et à travers laquelle elle souhaite représenter le plus fidèlement possible « les hommes et les choses tels qu'ils se reflètent dans [son] esprit » (*AB*, 193).

c. De l'impudeur des détails dans *Adam Bede*

Comme nous avons pu l'observer au cours de cette analyse, les intentions de George Eliot diffèrent de celles d'Elizabeth Gaskell quant à sa réécriture du récit de la femme déchue

⁴⁸¹ « Hetty's was a spring-tide beauty; it was the beauty of young frisking things, round-limbed, gambolling, circumventing you by a false air of innocence – the innocence of a young star-browed calf, for example, that, being inclined for a promenade out of bounds, leads you a severe steeplechase over hedge and ditch, and only comes to a stand in the middle of a bog. » (*AB*, 93)

⁴⁸² Au moment de la fuite tragique de la jeune femme vers Winsor dans l'espoir de retrouver le père de son enfant à venir, le narrateur s'exclame : « this kitten-like Hetty, who till a few months ago had never felt any other grief than that of envying Mary Burge a new ribbon, [...] must now make her toilsome way in loneliness, her peaceful home left behind for ever, and nothing but a tremulous hope of distant refuge before her. » (*AB*, 403)

dans la mesure où, contrairement à cette dernière, ce n'est pas avant tout un engagement socio-politique qui la pousse à faire d'une fille-mère un de ses personnages principaux dans *Adam Bede*. George Eliot avait toutefois à cœur d'aborder ce sujet qui l'avait tant touché au moment où sa tante Samuel lui avait raconté avec émotion l'histoire tragique de Mary Voce⁴⁸³. De ce souvenir est ressortie une démarche novatrice pour l'époque. En effet, son traitement du personnage de Hetty et des divers éléments empruntés à la tradition des récits de femmes déchues est singulier car il dépasse les représentations habituelles. A travers la trajectoire de Hetty, George Eliot choisit de placer au cœur de son œuvre des thèmes traditionnellement passés sous silence dans la fiction tels que le désir charnel, les transformations du corps gestant de la jeune femme, ainsi que la palette des sentiments éprouvés par la jeune femme au cours de ces mois où elle devient biologiquement mère. Le *Saturday Review* fera d'ailleurs la remarque suivante :

There is another feature in this part of the story on which we cannot refrain from making a passing remark. The author of *Adam Bede* has given in his adhesion to a very curious practice that is now becoming common among novelists, and it is a practice that we consider most objectionable. It is that of dating and discussing the several stages that precede the birth of a child. We seem to be threatened with a literature of pregnancy. [...] Hetty's feelings and changes are indicated with a punctual sequence that makes the account of her misfortunes read like the rough notes of a man-midwife's conversation with a bride. This is intolerable. Let us copy the old masters of the art, who, if they gave us a baby, gave it us all at once. A decent author and a decent public may surely take the premonitory symptoms for granted⁴⁸⁴.

La voix du narrateur d'*Adam Bede* qui s'est juré de coucher sur le papier les faits avec précision et de parler des êtres avec exactitude est ici jugée trop présente et surtout trop impudique. En effet, elle n'hésite pas à mentionner certains détails qui dérangent et que le

⁴⁸³ Dans son journal, le 30 novembre 1858, elle écrit : « The story, told by my aunt with great feeling, affected me deeply, and I never lost the impression of that afternoon and our talk together. » Haight. *Op.cit.* p. 197.

⁴⁸⁴ *Saturday Review* (26 February 1859), cité dans Carroll, David. *Op.cit.* pp. 73-4.

critique du *Saturday Review* aurait préféré se voir épargner. Quoique sommaires et élusives, les transformations physiologiques du corps gestant de Hetty sont bel et bien présentes dans l'œuvre. Juste avant la fuite de la jeune femme pour Windsor où elle espère retrouver Arthur, le narrateur constate par exemple que, depuis quelque temps, Hetty semble avoir perdu sa naïveté enfantine : « there was something different in her eyes, in the expression of her face, in all her movements, [...] something harder, older, less child-like. » (AB, 383). Ces modifications du comportement et de l'apparence de la jeune femme permettent au narrateur de faire subtilement référence au fait que le corps de Hetty change et qu'il laisse peu à peu paraître des rondeurs dues à sa grossesse. Son visage puéril n'est en effet pas la seule partie de son corps à s'être arrondie⁴⁸⁵ ; l'œil avisé de la femme de l'aubergiste qui recueille Hetty à son arrivée à Windsor a tôt fait de comprendre sa situation :

The good woman's eyes presently wandered to her figure, which in her hurried dressing on her journey she had taken no pain to conceal; moreover, the stranger's eye detects what the familiar unsuspecting eye leaves unnoticed. 'Why, you're not very fit for travelling,' she said, glancing as she spoke at Hetty's ringless hand. 'Have you come far?' (AB, 408)

Sans même être clairement décrit, le ventre gravide de Hetty est ici ouvertement donné à voir au lecteur, et l'attention portée à cette main sans alliance est sans équivoque : Hetty attend un enfant illégitime. La pauvre ne se fait d'ailleurs bientôt plus aucune illusion quant à son devenir. Se sachant seule et sans plus aucun espoir de retrouver Arthur, l'image d'une jeune femme prostrée près de l'église à Hayslope, affamée et transie de froid, un nourrisson dans ses bras, lui revient en mémoire, comme pour lui annoncer son avenir proche⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Le narrateur prend bien soin de mentionner le fait que le visage de Hetty s'est arrondi : « the rounded childish face » (AB, 423)

⁴⁸⁶ « She thought of a young woman who had been found against the church wall at Hayslope one Sunday, nearly dead with cold and hunger – a tiny infant in her arms: the woman was rescued and taken to the parish. » (AB, 411)

Si les habitants de Hayslope, le petit village dont Hetty est originaire, devront attendre l'annonce du procès de la jeune femme pour apprendre qu'elle a eu un enfant illégitime et, qui plus est, qu'elle est coupable d'infanticide, le lecteur aura au contraire pu suivre pas à pas les différentes étapes de sa grossesse, autant sur le plan physique que psychologique, notamment grâce au réseau de métaphores paysagères mis en place par l'auteur. Comme nous l'avons vu précédemment, la consommation de l'union illégitime des deux amoureux a effectivement trouvé sa place dans le texte, notamment à travers le récit des deux petits ruisseaux qui s'entrelacent encore et encore au fond de retraites boisées⁴⁸⁷. Un peu plus tard dans le roman, c'est encore une fois par la description d'un paysage champêtre et estival que George Eliot laisse entendre métaphoriquement que Hetty attend un enfant. La phrase « If only the corn were not ripe enough to be blown out of the husk and scattered as untimely seed! » présage que le ventre de Hetty a été fécondé, fécondation qui survient « hors de saison » (*AB*, 320), c'est-à-dire prématurément et de façon illégitime. Si l'on s'en réfère au contexte diégétique et si l'on compte le nombre de mois correspondant au temps d'une gestation, cette interprétation est plausible. George Eliot prend en effet soin de préciser les saisons, les mois, voire les jours avec exactitude. Cette référence au blé qui se disperse telle « une semence hors saison » correspond à la mi-août, précisément trois semaines après la fête d'anniversaire d'Arthur à laquelle Hetty, tout comme l'ensemble des villageois, était présente (« It was beyond the middle of August – nearly three weeks after the birthday feast », *AB*, 319). On peut donc imaginer que leur union féconde a pu se produire à un moment entre ces deux périodes, peut-être au début du mois d'août. La date de naissance de l'enfant est quant à elle très précise : la déclaration d'une témoin lors du procès de Hetty permet d'apprendre que la jeune femme a

⁴⁸⁷ « Such young unfurrowed souls [...] mingle as easily as two brooklets that ask for nothing but to entwine themselves and ripple with ever-interlacing curves in the leafiest hiding-places. » (*AB*, 144)

mis au monde son enfant dans la nuit du 27 au 28 février⁴⁸⁸ ; cet enfant serait ainsi né à la fin du septième mois de grossesse. La chose est vraisemblable, et le narrateur semble effectivement « dater et commenter » le déroulement chronologique de la grossesse⁴⁸⁹.

Cette « littérature de grossesse » (« literature of pregnancy⁴⁹⁰ ») comme la nomme le critique du *Saturday Review* ne se contente toutefois pas de la métaphore pour décrire les symptômes qui accompagnent la gravidité. A l’instar d’un gynécologue tout occupé à consigner par écrit l’état de santé de sa patiente, le narrateur, peu avant l’arrivée de l’enfant, prend soin de préciser que Hetty est incommodée. Il répète le mot « ill » à deux reprises consécutives à l’ouverture du chapitre XXXVII (*AB*, 411), et pour éviter que le lecteur n’impute malgré tout cet état maladif uniquement au choc émotionnel que la jeune femme vient de recevoir suite à la révélation qu’Arthur ne se trouve plus à Windsor mais en Irlande, le narrateur précise que son étourdissement s’accompagne de sensations de malaise physique (« the sensations of bodily sickness », *AB*, 411). Son incommodité est tout autant psychique que corporelle. Comment ne pourrait-elle pas l’être à un stade si avancé de la grossesse ? Aussi, George Eliot n’épargne-t-elle rien de tous ces détails jugés crus et impudiques à son lecteur qui peut-être, comme le critique du *Saturday Review*, aurait lui aussi préféré qu’elle se range du côté de la tradition en lui « donnant un bébé d’un seul coup⁴⁹¹. » Tous ces aspects témoignent au contraire de la volonté qu’avait George Eliot de s’affranchir de certains codes littéraires et moraux au profit d’un réalisme qu’elle définit au sein même de son roman. Aussi, l’expérience de la maternité telle qu’elle est vécue par Hetty s’offre-t-elle au lecteur dans

⁴⁸⁸ « The prisoner at the bar is the same young woman who came, looking ill and tired, with a basket on her arm, and asked for a lodging at my house on Saturday evening, the 27th of February.’ [...] The witness then stated that in the night a child was born. » (*AB*, 469-470)

⁴⁸⁹ «It is a practice that we consider most objectionable. It is that of dating and discussing the several stages that precede the birth of a child. » *Saturday Review* (26 February 1859), cité dans Carroll. *Op.cit.* pp. 73-4.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ « Let us copy the old masters of the art, who, if they gave us a baby, gave it us all at once. » *Ibid.*

toute sa complexité, souvent au mépris des poncifs et autres stéréotypes dictés par le décorum victorien.

A travers « Lizzie Leigh », *Ruth* et *Adam Bede*, Elizabeth Gaskell et George Eliot adoptent deux approches différentes dans leur manière de mettre en mots le sujet de la maternité illégitime. Si, avec *Ruth*, Elizabeth Gaskell a le mérite de placer la première sans détour la trajectoire d'une femme déchue au cœur de son œuvre, défiant ainsi les codes de la bienséance en la matière, George Eliot le fait ensuite avec plus de nuances et de vraisemblance dans *Adam Bede* mais avec tout autant d'audace. En donnant toute leur place à certains détails jugés inconvenants, elles renouvellent toutes deux à leur manière les codes qui régissent les traditionnels récits de la femme déchue. Cette importance accordée aux détails dans leurs œuvres ainsi que le sentiment de « sympathie » qu'elles souhaitent toutes deux faire naître chez le lecteur forment le socle d'une esthétique scripturale que l'on peut qualifier de féminine et maternelle chez ces auteurs. C'est ce rapport entre écriture et maternité qui sera analysé chez nos deux auteurs à l'occasion du dernier chapitre de cette thèse.

Chapitre 7

L'art de la « sympathie » :

vers la définition d'une écriture maternelle

« But in art and literature, [...], woman has something specific to contribute. »

« Woman in France: Madame de Sablé », 35-36.

« A good writer of fiction must have *lived* an active and sympathetic life if she wishes her books to have strength & vitality in them. When you are forty, [...] you will write ten times as good a novel as you could do now, just because you will have gone through so much more of the interests of a wife and a mother. »

Letter 515, Elizabeth Gaskell.

I. L'écriture féminine et la figure de la mère

1. Le concept d'écriture féminine

L'« écriture féminine » renvoie communément à un concept inventé par des féministes françaises telles qu'Hélène Cixous, Luce Irigaray ou Julia Kristeva dans les années 1970 et 1980. Leur réflexion s'inscrit dans le cadre plus général des recherches féministes en littérature. En effet, à partir de la fin des années 1960, portées par les revendications politiques et sociales pour les droits des femmes et la lutte pour l'égalité entre les sexes, des intellectuelles, femmes de lettres et universitaires américaines, britanniques et françaises, pour ne citer qu'elles, se sont intéressées à la question du féminin dans l'écriture – à entendre aussi bien dans le sens de l'image des femmes dans les textes, que de l'intérêt porté pour les écrivaines ou pour la recherche d'une esthétique féminine dans l'écriture –, leur but étant de redonner la parole aux femmes au sujet des femmes et du féminin. A travers le concept

d'« écriture féminine », les féministes françaises dévient l'orientation des recherches de leurs homologues anglo-américaines, qui se concentrent alors sur la représentation des femmes et de leurs expériences dans la littérature, vers un questionnement plus étroitement focalisé sur la dimension esthétique de l'écriture. Elles qualifient cette esthétique de « féminine » dans la mesure où elle tend à bouleverser les canons littéraires et, plus largement, la conception et l'utilisation du langage établies par la pensée patriarcale. L'« écriture féminine » se veut novatrice et son potentiel, révolutionnaire. Par ailleurs, si la féminité de l'écriture renvoie non pas au sexe de l'auteur mais à une conception genrée de l'utilisation du langage, il est intéressant de souligner que ce concept d'« écriture féminine » est intimement relié au corps de la femme. En effet, le corps de la femme, et plus précisément le corps maternel⁴⁹² en tant que matrice féconde, devient la métaphore privilégiée d'un lieu d'où il est possible de déconstruire la culture patriarcale dont le langage est le principal vecteur.

Pour Hélène Cixous comme pour Julia Kristeva, la mère est avant tout une nouvelle origine mythologique, dans le sens où elle se fait métaphore d'un espace d'où les femmes – et les hommes d'ailleurs – peuvent déconstruire la fixité et la hiérarchie du langage logocentrique. Chez Cixous, la mère incarne la possibilité d'une écriture nouvelle à la voix multiple. Voici ce que Frédéric Regard note à ce propos dans sa préface du *Rire de la Méduse* :

Le rythme de l'écriture féminine se conçoit selon Cixous comme l'expression d'un rapport particulier à la 'mère', signifiant qui n'est jamais chez elle, hier comme aujourd'hui, que la métamorphose de 'l'équivoque qui t'affecte', c'est-à-dire la métaphore d'une langue sans voix propre, parlant toujours plus d'une langue⁴⁹³.

⁴⁹² Chez Hélène Cixous, si la gestation et la parturition peuvent avoir une influence sur l'écriture (à ce propos, elle dit : «La femme qui fait l'épreuve du non-moi entre moi, comment n'aurait-elle pas à l'écriture un rapport spécifique ? A l'écriture comme se coupant de la source ? »), l'écriture féminine possède avant tout un lien avec le corps de la femme en général et avec sa sexualité. Voir Cixous, Hélène et Clément, Catherine. *La Jeune née*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1975. p. 166-167.

⁴⁹³ Cixous, Hélène. *Le Rire de la méduse et autres ironies*. Paris : Editions Galilée, 2010. p. 16.

Aussi le personnage de Méduse, issue de la mythologie grecque, avec sa chevelure de serpents, se fait-il chez elle l'incarnation de cette écriture féminine polyglotte :

Il suffisait, dit le récit, que Méduse tire toutes ses langues pour que les hommes détalent : ils prenaient ces langues pour des serpents. Il fallait les voir fuir, les doigts dans les oreilles, les jambes et tout le reste coupés, haletant, et se croyant déjà mordus. Cette scène me faisait rire, un peu. Mais plus tard l'Homme revenait à reculons, et d'un coup d'épée raide, sans regarder ce qu'il faisait, il me décapitait cette malheureuse. Fin du mythe. [...] En 1962, je commençais à écrire et à espérer qu'on allait se pencher sur le corps mutilé de Méduse et lui rendre ses langues vivantes⁴⁹⁴.

L'« Homme » qui tranche la tête de la gorgone n'est rien d'autre que le logocentrisme, ce langage du Père qui dicte les lois à travers le langage symbolique. On note que Cixous prend soin d'apposer une majuscule à « homme », substituant ainsi à Persée, l'auteur du meurtre de Méduse dans la mythologie, la figure du patriarcat. L'acte de la décapitation exprime toute la violence de l'emprise du patriarcat sur les femmes qui, privées de leurs langues propres, se voient réduites au silence.

A travers le concept d'écriture féminine, c'est le mythe de Méduse que Cixous souhaite faire revivre en redonnant voix à toutes « ses langues vivantes ». En évoquant ces « langues », Cixous souligne le caractère fluide, polysémique et pluriel de l'écriture féminine. Il est intéressant de noter que Cixous parle de « voix » et de « langues » et non pas de « langage ». L'écriture féminine est en effet modelée par les codes de l'oralité. C'est une écriture qui laisse parler la voix, une voix qui se veut libre et libérée des restrictions et des règles imposées par le langage du Père. C'est une langue qui refuse la rigidité et dans laquelle la coupure imposée par le Logos (ce à quoi renvoie l'image de la décapitation de Méduse par Persée) n'existe pas. Et Regard d'ajouter : « L'écriture féminine désigne un mode opératoire

⁴⁹⁴ Cixous. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. *Op.cit.* p. 16 ; 23.

où se sera marquée une économie signifiante ne jouant pas le jeu de la coupure⁴⁹⁵. » Dans cette écriture, le sens qui émerge ne se veut plus systématiquement différentiant et hiérarchisant. Il n'est plus ordonné en oppositions binaires genrées et discriminantes. Le concept d'oppositions binaires se retrouve fréquemment dans les premières théories de la sémio-linguistique structuraliste⁴⁹⁶, notamment en ce qui concerne la production du sens : un signifiant fait sens en opposition à un autre signifiant qui se positionne comme son contraire ou son pendant⁴⁹⁷. Cixous réfute cette théorie et dénonce une hiérarchisation genrée dans laquelle les signifiants faibles et négatifs se rapportent toujours au féminin, tandis que leurs pendants forts et positifs sont systématiquement rattachés au masculin. C'est ce qu'elle appelle « la pensée binaire patriarcale » dans *La Jeune née* : « Où est-elle ? Activité/Passivité ; Soleil/Lune ; Culture/Nature ; Jour/Nuit ; Père/Mère ; Tête/Sentiment ; Intelligence/Sensible ; Logos/Pathos⁴⁹⁸. » Cixous substitue à cette conception binaire l'approche derridienne de la construction du sens basée sur le concept de « *différance* » : pour Jacques Derrida, l'accès au sens ne résulte pas de l'enfermement statique des oppositions binaires mais se négocie dans le « libre jeu du signifiant⁴⁹⁹. » En d'autres termes, un signifiant fait sens en ce qu'il est par rapport à tout ce qu'il pourrait être mais n'est pas. La production du sens se trouve dans un espace hétérogène non clos. Cette conception s'oppose à l'idée d'un renvoi du signifiant à un signifié transcendantal, c'est-à-dire à un « signifié qui ferait sens en lui-même, en tant que tel, qui n'aurait aucune autre origine et fin que lui-

⁴⁹⁵ Cixous. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. *Op.cit.*, p. 16.

⁴⁹⁶ Dans *L'Aventure sémiologique*, Roland Barthes mentionne cette binarité autour de laquelle l'ensemble de la pensée structuraliste s'articule. Barthes, Roland. *L'Aventure Sémiologique*. Paris : Editions du Seuil, 1985. p. 20.

⁴⁹⁷ Voir, Moi. Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1988. p. 104-105.

⁴⁹⁸ Cixous et Clément. *Op.cit.* p. 115.

⁴⁹⁹ « For Derrida, meaning (signification) is not produced in the static closure of the binary opposition. [...] For Derrida, signification is produced through [the] open-ended play between the presence of one signifier and the absence of others. » Moi. *Sexual/Textual Politics*. *Op.cit.* p. 105-106.

même⁵⁰⁰ ». Chez Cixous au contraire, l'écriture féminine permet une fluidité du sens car elle fonctionne selon une « économie pulsionnelle⁵⁰¹ » qui échappe à la fixité du langage du Père (Logos) : « Pulsions orale, pulsions anale, pulsions vocales, toutes les pulsions sont nos bonnes forces, et parmi elles la pulsion de gestation – tout comme l'envie d'écrire : une envie de se vivre dedans, une envie du ventre, de la langue, du sang⁵⁰². » La fluidité de la voix rencontre ici les fluides du corps en gésine pour donner naissance à une écriture de la sensation, du mouvement et du désir ; en d'autres termes, à une écriture féminine.

Cette motilité et cette fluidité du sens rappellent la manière dont le sens se construit dans la sphère du présymbolique, c'est-à-dire dans cet espace-temps dont l'enfant fait l'expérience avant son entrée dans le langage. Le terme « présymbolique » renvoie en effet aux concepts de l'Imaginaire et du Symbolique tels qu'ils sont définis par Jacques Lacan. Voici le résumé que Toril Moi en propose dans son ouvrage *Sexual/Textual Politics* :

The Imaginary corresponds to the pre-Oedipal period when the child believes itself to be part of the mother, and perceives no separation between itself and the world. [...] The Oedipal crisis represents the entry into the Symbolic Order. This entry is also linked to the acquisition of language. In the Oedipal crisis the father splits up the dyadic unity between mother and child and forbids the child further access to the mother and the mother's body⁵⁰³.

Dans sa réflexion sur la signifiante, Julia Kristeva reprend la distinction lacanienne entre l'Imaginaire et le Symbolique pour la transformer en deux autres concepts qu'elle nomme le Sémiotique et le Symbolique. Chez Lacan comme chez Kristeva, le Symbolique se rapporte

⁵⁰⁰ « A transcendental signified would have to be meaningful in itself, fully present to itself, requiring no origin and no end other than itself. » Moi. *Sexual/Textual Politics*. *Op.cit.* p. 106.

⁵⁰¹ Voir Cixous. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. *Op.cit.* p. 49.

⁵⁰² *Ibid.* p. 64.

⁵⁰³ Moi. *Sexual/Textual Politics*. *Op.cit.* p. 99.

au langage, en d'autres termes à la manière dont le sens émerge par l'intermédiaire de diverses coupures et procédés de différenciations apposés sur le monde. Le Sémiotique, aussi appelé « chora sémiotique⁵⁰⁴ » par Kristeva, est au contraire ce qui se tient en deçà et au-delà du langage, ce qui échappe à la coupure imposée par le Logos :

Sans être encore une position qui représente quelque chose pour quelqu'un, c'est-à-dire sans être un signe, la *chora* n'est pas non plus une *position* qui représente quelqu'un pour une autre position, c'est-à-dire qu'elle n'est pas encore un signifiant ; mais elle s'engendre en vue d'une telle position signifiante. Ni modèle ni copie, elle est antérieure et sous-jacente à la figuration donc à la spécularisation, et ne tolère d'analogies qu'avec le rythme vocal et kinésique⁵⁰⁵.

La chora est une matrice dans laquelle la signifiante s'élabore sans jamais se fixer ni se stabiliser. Elle est constamment en mouvement et porte en elle la promesse d'un renouvellement perpétuel de la position signifiante. Si elle échappe à la rigidité structurante des règles du langage symbolique, elle répond toutefois à d'autres sortes de règles, des règles fluides et éphémères qui sont celles de « l'organisation vocalique et gestuelle⁵⁰⁶ » : « la *chora* n'en est pas moins soumise à une réglementation, différente de celle de la loi symbolique, mais qui n'effectue pas moins des discontinuités en les articulant provisoirement, et en recommençant continuellement⁵⁰⁷. »

Le terme « chora », emprunté au *Timée* de Platon afin de désigner cette matière-espace-temps du présymbolique, a pour effet de relier cet espace à la figure de la mère. En effet, si, chez Platon, la chora ou khora renvoie au chaos, c'est-à-dire à l'état fluide et informe de la matière avant que le démiurge ne s'en empare et façonne le monde, la chora est également définie comme une sorte de réceptacle, de matrice qui accueille la matière en

⁵⁰⁴ Voir Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Editions du Seuil, 1974. p. 22-30.

⁵⁰⁵ *Ibid.* p. 24. C'est Kristeva qui souligne.

⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 25.

⁵⁰⁷ *Ibid.* C'est Kristeva qui souligne.

mouvement⁵⁰⁸. Kristeva reprend cette idée de matrice pour établir un lien avec la figure de la mère⁵⁰⁹. Elle adopte le concept de la chora de Platon pour l'identifier à la matière-espace-temps dans laquelle l'enfant évolue avant d'entrer dans le langage. Cet espace, relié à la mère, se situe avant l'organisation et le découpage du monde par le langage. Aussi la « chora sémiotique » possède-t-elle une temporalité différente, rythmée par les pulsions qui seront ensuite policées par le langage. Dans cet espace, le sens n'est pas encore fixe et hiérarchique, mais il est fluide, en mouvement. L'enfant ne fait pas encore bien la différence entre lui-même et le monde qui l'entoure⁵¹⁰. Cette motilité du sens possède un potentiel révolutionnaire qui se retrouve, selon Kristeva, dans le langage poétique dans la mesure où il vient bouleverser les codes sclérosés du langage pour les revivifier⁵¹¹. Le fait d'associer la chora à la mère permet à Kristeva d'associer le potentiel revigorant de l'écriture au féminin.

En redéfinissant un espace de création gynocentré, Hélène Cixous et Julia Kristeva souhaitent définir une poétique affranchie du Logos du Père, ponctuée et rythmée par l'irruption de pulsions et qui permettrait, par sa fluidité sémantique, un usage novateur de la langue. C'est ainsi qu'elles parlent d'une écriture féminine : une écriture qui met en scène des

⁵⁰⁸ Dans sa traduction du *Timée* de Platon, Luc Brisson utilise le terme « matériau » pour la khora : « par 'matériau', j'entends la khora, qui est non seulement ce 'en quoi' se manifeste le devenir, mais aussi 'ce de quoi' sont faites les choses sensibles. » Platon. *Timée*, trad. Luc Brisson. Paris : Flammarion, 2017. p. 12.

⁵⁰⁹ Dans *La Révolution du langage poétique*, Kristeva précise que Platon associe lui aussi la chora à une mère et à une nourrice. Kristeva. *Op.cit.* p. 25.

⁵¹⁰ Ceci n'est pas sans rappeler le stade du miroir de Lacan au cours duquel l'enfant, qui a entre 6 et 18 mois et qui ne maîtrise ni la parole, ni la motricité, se reconnaît comme un et même dans le miroir. C'est une étape importante dans la formation du je car elle permet à l'enfant d'appréhender son unité. Cette unité est imaginaire à ce stade car l'enfant ne fait pas encore l'expérience de son unité sur le plan psychomoteur : « [...] tout se passe comme si le petit d'homme compensait, sur le plan de la (re)présentation imaginaire, le retard de cette unité qui lui est encore refusée, sur le plan psychomoteur. » Assoun, Paul-Laurent. *Lacan*. Paris : Editions Que Sais-Je ?, Presses Universitaires de France, 2003. p. 32-33.

⁵¹¹ « Indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit [c'est-à-dire « ce rythme sémiotique interne au langage »] est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible ; il est musical, antérieur au juger, mais retenu par une seule garantie – la syntaxe. » Kristeva. *Op.cit.* p. 29.

instances de perte de contrôle, qui défie l'organisation rationnelle et hiérarchique du texte et de la langue et qui possède, à cet égard, un potentiel révolutionnaire. Dans cette définition de l'écriture féminine, la maternité est envisagée comme une sorte d'espace métaphorique et métalinguistique qui propose une utilisation de la langue refusant les codes linguistiques, sémantiques et littéraires traditionnels et qui se défie de toute assignation à résidence (sémantique ou littéraire). C'est une langue qui veut réinventer la langue, et pour ce faire, ces femmes de lettres et intellectuelles françaises ont défini la figure de la mère comme sa nouvelle origine métaphorique et mythologique. Elles ont en effet trouvé en la mère une sorte de figure d'autorité et un symbole. Ce symbole est éminemment politique : c'est celui du pouvoir de cette voix dite « féminine », une voix libre, fluide et désinhibée, porteuse de l'altérité en son sein. De ce corps maternel, qui offre aux femmes une sorte de généalogie universelle, peut jaillir « une écriture neuve⁵¹² » affranchie des codes répressifs et phallogocentriques de « l'écriture masculine⁵¹³ ». Cette écriture permettra enfin à la femme de faire « son entrée fracassante dans l'Histoire qui s'est toujours constituée sur son refoulement⁵¹⁴ », selon Hélène Cixous.

⁵¹² Cixous. *Le Rire de la Méduse*. *Op.cit.* p. 45.

⁵¹³ « J'ouvre ici une parenthèse : je dis bien écriture masculine. Je soutiens, sans équivoque, qu'il y a des écritures marquées ; que l'écriture a été jusqu'à présent, de façon beaucoup plus étendue, répressive, qu'on le soupçonne ou qu'on l'avoue, gérée par une économie libidinale et culturelle – donc politique, typiquement masculine – un lieu où s'est reproduit plus ou moins consciemment, et de façon redoutable car souvent occulté, ou paré des charmes mystifiants de la fiction, le refoulement de la femme ; un lieu qui a charrié grossièrement tous les signes de l'opposition sexuelle (et non pas la différence) et où la femme n'a jamais eu sa parole, cela étant d'autant plus grave et impardonnable que justement l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles. » *Ibid.* p. 43-44.

⁵¹⁴ *Ibid.* p. 46.

2. Vers une écriture féminine chez George Eliot et Elizabeth Gaskell ?

Ces considérations préliminaires ne permettent pas d'établir clairement un lien avec l'œuvre et la pensée de George Eliot et celle d'Elizabeth Gaskell. Elles en semblent au contraire nettement éloignées, tant les cadres littéraires et historico-socio-culturels dans lesquels ces auteurs s'inscrivent divergent en tous points : d'une part, la société victorienne et le mouvement réaliste en littérature, de l'autre, un courant intellectuel féministe nourri de la psychanalyse, de la pensée poststructuraliste et des revendications politiques et sociales de la fin des années 1960. Cependant, à la lecture des œuvres de fiction de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell, de leur correspondance respective ou encore de certains de leurs articles, on observe que, d'un siècle à l'autre, des préoccupations communes se dégagent. On retrouve en effet chez George Eliot et Elizabeth Gaskell cette volonté de s'affranchir de certains codes dits « masculins » au profit d'une langue plus authentique que l'on peut qualifier de « féminine » ou de « maternelle ».

Chez ces romancières victoriennes, contrairement aux théoriciennes de l'écriture féminine du XX^e siècle, cette écriture genrée est avant tout, à l'origine, une écriture sexuée. Elle est en effet intimement reliée au corps de la femme, à son expérience quotidienne, à la spécificité de son sexe biologique ainsi qu'à ses prédispositions physiologiques à faire l'expérience physique et émotionnelle de l'enfantement. C'est ce qu'affirme George Eliot dans son article « Woman in France: Madame de Sablé », article sur lequel nous reviendrons plus longuement au cours de ce chapitre. Selon elle, si les femmes souhaitent exceller en tant qu'écrivaines, elles doivent en effet écrire dans « leur langage habituel⁵¹⁵ » – langage qui trouve sa source au plus profond de leurs corps de femmes.

⁵¹⁵ Eliot, George. « Woman in France: Madame de Sablé », *Selected Essays, Poems and Other Writings*. London: Penguin Books, 1990, p. 9.

Si, chez les intellectuelles du XX^e siècle qui ont théorisé le concept d'écriture féminine, le corps maternel est avant tout un corps déréalisé, autrement dit un lieu métaphorique qui est celui d'où peut naître l'écriture féminine, dans la pensée d'Hélène Cixous, le corps maternel redevient parfois un corps de chair et de désir, un corps de femme. Brouillant la frontière entre sexe et genre, dans *Le Rire de la Méduse*, elle écrit :

En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. A censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. [...] Ecrire, acte qui non seulement 'réalisera' le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés⁵¹⁶.

La question de la confiscation du corps de la femme par la pensée patriarcale n'est pas sans rappeler l'ensemble des discours médico-scientifiques évoqués au chapitre 3 de cette thèse et qui, dès le début du XIX^e siècle, redoublèrent d'efforts dans leurs intentions de définir, d'interpréter, de normaliser ou de pathologiser le corps de la femme ainsi que les sentiments et comportements qui lui ont été associés en tant que faits de la nature. Aussi, l'écriture féminine est-elle l'occasion de reconquérir ce corps dépossédé afin de le faire à nouveau sien et d'y puiser une force créatrice spontanée, rythmée par des élans instinctifs. En redonnant voix aux pulsions du corps, les femmes s'affranchiraient des dictats du logocentrisme et retrouveraient ainsi leur place dans le langage. Ce discours, comme nous le verrons, est proche des revendications que porte George Eliot dans « Woman in France ».

L'article « Woman in France: Madame de Sablé », publié en 1854 dans la *Westminster Review*, est un compte rendu de l'ouvrage *Madame de Sablé : étude sur les femmes illustres et*

⁵¹⁶ Cixous. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. *Op.cit.* p. 45.

la société du XVII^e siècle de Victor Cousin, philosophe et historien français. Par un heureux hasard, Elizabeth Gaskell écrivit elle aussi en 1854 un retour critique sur cette œuvre pour *Household Words*, le magazine de Charles Dickens. Le ton de l'article d'Elizabeth Gaskell, intitulé « Company Manners », est tout à fait différent de celui qui caractérise l'article de George Eliot. Et Jenny Uglow d'observer: « Where Eliot, writing in the intellectual avant-garde *Westminster*, is piercingly analytical, sweeping across the whole field of history and ideas, Gaskell, addressing the family readership of *Household Words*, is personal, free-spinning, anecdotal⁵¹⁷. » Loin de l'analyse sociologique, historique, scientifique et littéraire proposée par George Eliot dans « Woman in France », Elizabeth Gaskell aborde le sujet avec plus de légèreté et d'humour. Après avoir procédé à une brève présentation de l'ouvrage de Cousin, notamment en ce qui concerne ses louanges concernant les qualités d'hôte de Madame de Sablé, Elizabeth Gaskell s'approprie le sujet et s'interroge à son tour sur ce qui fait la grandeur de cette femme en la matière :

Now, since I have read these memoirs of Madame de Sablé, I have thought much and deeply thereupon. At first, I was inclined to laugh at the extreme importance which was attached to this art of “receiving company⁵¹⁸,” – no, that translation will not do! – “holding a drawing-room” is even worse, because that implies the state and reserve of royalty; – shall we call it the art of “Sabléing”? But when I thought of my experience in English society – of the evenings dreaded before they came, and sighed over in recollection, because they were so ineffably dull – I saw that, to Sablé well, did require, as M. Cousin implied, the union of many excellent qualities and not-to-be-disputed little graces⁵¹⁹.

S'ensuit un récit de diverses anecdotes dans lesquelles elle imagine tout d'abord Madame de Sablé parmi ses invités, avant d'établir des suppositions concernant ce que cette femme du

⁵¹⁷ Uglow, Jenny. *Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories*, London: Faber, 1993. p. 466-467.

⁵¹⁸ Ce que Victor Cousin appelle « tenir un salon ».

⁵¹⁹ Gaskell, Elizabeth. « Company Manner » (1854), *The Works of Mrs Gaskell*, 8 vols. London: Knutsford Edition, 1906. III, p. 493.

XVII^e siècle aurait fait en telle ou telle circonstance si elle avait été à sa place lors de réceptions qu'Elizabeth Gaskell a pu elle-même préparer ou auxquelles elle a assisté en tant que convive. La réflexion qui s'élabore témoigne d'une connaissance fine des règles de l'hospitalité de la part d'Elizabeth Gaskell ainsi que de son sens aigu de l'observation des détails domestiques. Dans « *Company Manners* », elle fait part à son lecteur de l'importance de choses aussi diverses que l'arrangement du mobilier, la décoration de la table, le choix des serveurs et du type de combustible pour le feu (choix déterminant si l'on souhaite créer une atmosphère chaleureuse), ainsi que de la sélection des jeux pour le divertissement des hôtes et des livres laissés à leur disposition si l'on veut nourrir une conversation qui vient à s'essouffler. Dans chacune de ces situations, Elizabeth Gaskell imagine ce que Madame de Sablé aurait dit ou fait. Cependant, plus qu'une réelle étude de « l'art de recevoir à la Sablé » (ce qu'elle appelle « *the art of Sabléing* »), c'est tout l'art d'écrire à la Gaskell qui se révèle ; autrement dit « *the art of Gaskell* ». Dans « *Company Manners* », cette écriture si particulière qui croque avec humour et justesse en quelques lignes des scènes de la vie quotidienne saisies sur le vif⁵²⁰ prend aisément le dessus sur l'analyse de l'ouvrage de Victor Cousin. Elizabeth Gaskell y met ce qui est présenté comme étant un art féminin – « *the art of Sabléing* » – au service d'une écriture de femme – la sienne.

⁵²⁰ En voici un exemple que l'on croirait directement tiré d'un passage de *Cranford* : « I will mention another party, where a game of some kind would have been a blessing. It was at a very respectable tradesman's house. We went at half-past four, and found a well-warmed handsome sitting-room, with block upon block of unburnt coal behind the fire; on the table there was a tray with wine and cake, oranges and almonds and raisins, of which we were urged to partake. In half-an-hour came tea; none of your flimsy meals, with wafer bread and butter, and three biscuits and a half. This was a grave and serious proceeding – tea, coffee, bread of all kinds, cold fowl, tongue, ham, potted meats, – I don't know what. Tea lasted about an hour, and then the cake and wine-tray was restored to its former place. The stock of subjects of common interest was getting low, and, in spite of our goodwill, long stretches of silence occurred, producing a stillness, which made our host nervously attack the fire, and stir it up to a yet greater glow of intense heat: and the hostess invariably rose at such times, and urged us to 'eat another maccaroon.' The first I revelled in, the second I enjoyed, the third I got through, the fourth I sighed over, the fifth reminded me uncomfortably of that part of Sterne's 'Sentimental Journey' where he feeds a donkey with maccaroons – and when, at the sight of the sixth, I rose to come away, a burst of imploring, indignant surprise greeted me: 'You are surely never going before supper!' [...] Now these good people were really striving, and taking pains, and laying out money, to make the evening pass agreeably, but the only way they could think of to amuse their guests, was, giving them plenty to eat. » Gaskell, « *Company Manners* ». *Op.cit.* p. 510.

Si, contrairement à George Eliot comme nous le verrons dans « Woman in France », Elizabeth Gaskell ne passe pas par l'appui de la biologie afin de mettre au jour les mécanismes qui sous-tendent l'avènement d'une féminité de l'écriture, elle est néanmoins persuadée que l'écriture d'une femme doit être sexuée et genrée dans le sens où celle-ci doit être modelée par son vécu de femme, par son expérience du quotidien en tant que mère et épouse. Dans une lettre du 25 septembre 1862 adressée à une jeune mère de famille qui souhaite devenir écrivain afin de pouvoir aider financièrement son mari et qui lui a demandé conseil pour parfaire son écriture, Elizabeth Gaskell explique :

I hope (for instance) you soap & soak your dirty clothes well for some hours before beginning to wash; and that you understand the comfort of preparing a dinner & putting it on to cook early *slowly*, early in the morning, as well as having *always* some kind of sewing ready arranged to your hand, so that you can take it up at any odd minute and do a few stitches⁵²¹.

La lecture de ce passage semble nous transporter dans un manuel de Sarah Stickney Ellis. Centré sur des considérations à la fois pragmatiques et ordinaires, il est difficile, dans un premier temps, de voir le lien entre ces conseils domestiques et l'objet premier de la lettre, qui est d'orienter sa destinataire dans son désir de poursuivre une carrière littéraire. Cependant, cette brève énumération des activités qui ponctuent le quotidien d'une mère prend, quelques paragraphes plus loin, une coloration toute différente qui la fait soudain basculer au cœur du processus de la création littéraire :

You have it in your own power to arrange your day's work to the very best of your ability [,] making the various household arts into real studies (& there is plenty of poetry and association about them – remember how the Greek princesses in Homer washed the clothes etc. etc. etc. etc.)⁵²².

⁵²¹ Chapple & Pollard. *Op.cit.* p. 694. C'est Elizabeth Gaskell qui souligne.

⁵²² *Ibid.* p. 695.

Non seulement une mère doit savoir organiser au mieux son quotidien si elle souhaite pouvoir consacrer une partie de son temps à l'écriture, mais elle doit surtout s'en inspirer afin de mûrir son style. En effet, sous la plume d'Elizabeth Gaskell, tâches domestiques et inspiration poétique s'entrelacent et se nourrissent. Le conseil donné plus haut quant à l'importance de bien savonner et de faire tremper le linge sale avant de le laver se met soudainement à évoquer un épisode de l'*Odyssée* d'Homère dans lequel la princesse Nausicaa, fille du roi Alcinoos, lave son linge à la veille de ses noces et découvre Ulysse qui vient de faire naufrage sur leur île. Selon Elizabeth Gaskell, le quotidien domestique porte en lui un potentiel poétique qui non seulement ouvre les portes de l'imaginaire romanesque mais a également un impact profond sur la manière dont une femme écrit :

Viewing the subject from a solely artistic point of view a good writer of fiction must have *lived* an active & sympathetic life if she wishes her books to have strength & vitality in them. When you are forty and if you have a gift for being an authoress you will write ten times as good a novel as you could do now, just because you will have gone through so much more of the interests of a wife and a mother⁵²³.

L'expérience domestique et la maternité sont au cœur de la démarche créative chez Elizabeth Gaskell car elles sont propices à faire naître chez elle ce sentiment de « sympathie » sur lequel nous reviendrons plus tard. Selon elle, ce sentiment permet à une femme d'appréhender le monde de manière plus juste et plus altruiste, ce qui donnera de la vigueur à son écriture, une vigueur nourrie par son quotidien de mère et d'épouse. Observons de plus près la manière dont ce quotidien de mère et d'épouse donne forme à une écriture que l'on peut qualifier non pas tant de « féminine » que de « maternelle » chez Elizabeth Gaskell.

⁵²³ Letter 515, Chapple & Pollard. *Op.cit.* p. 695. C'est Elizabeth Gaskell qui souligne.

II. Maternité et esthétique scripturale chez George Eliot et Elizabeth Gaskell

1. Création d'une écriture « maternelle » chez Elizabeth Gaskell

« When I had *little* children I do not think I could have written stories, because I should have become too much absorbed in my *fictitious* people to attend to my *real* ones⁵²⁴. »

A en croire cette confession d'Elizabeth Gaskell, exercice de la maternité et écriture littéraire semblent incompatibles car l'un comme l'autre demandent une attention et une présence constante de la part de celle qui s'y adonne. S'il est vrai que ces deux activités sont parfois difficilement conciliables, écriture littéraire et maternité sont toutefois intimement liées dans son œuvre. Un rapide coup d'œil à la chronologie de ses publications littéraires permet de démentir ce qu'elle a écrit dans cette lettre de 1862 à propos de son incapacité à allier création littéraire et dévouement maternel lorsque ses enfants étaient en bas âge. En effet, au moment de la publication de ses premiers poèmes et nouvelles, Marianne et Meta (Margaret Emily), ses deux premières filles, étaient encore très jeunes. Le poème « Sketches Among the Poor » fut rédigé au cours de l'été 1836 alors que Marianne n'avait que deux ans. Il parut dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine* en janvier 1837, juste quelques mois avant la naissance de Meta, le 1^{er} mai de cette même année. Les Gaskell eurent ensuite deux autres filles : Florence, née en 1842 et Julia, en 1846, ainsi qu'un fils, William, né en 1845 et décédé 9 mois plus tard de la scarlatine⁵²⁵. Au cours de ces années, Elizabeth Gaskell ne cessera d'écrire de la poésie et des nouvelles. Suite à la disparition de leur fils, William, son mari, l'encouragea même à se lancer dans l'écriture d'un roman afin de chasser ses sombres pensées. Cette entreprise

⁵²⁴ Letter 515, Chapple & Pollard. *Op.cit.* p. 694-695. C'est Elizabeth Gaskell qui souligne.

⁵²⁵ Elizabeth Gaskell donna également naissance à deux autres enfants : une fille mort-née en 1833 et un garçon, né en 1838 et décédé en 1841.

thérapeutique mènera à la création de *Mary Barton*, son premier roman, qui sera publié pour la première fois en octobre 1848, alors que Julia, sa plus jeune fille, n'avait que deux ans.

Ces quelques remarques permettent d'imaginer le quotidien d'Elizabeth Gaskell à cette époque, un quotidien qui oscille constamment entre écriture⁵²⁶ et soins maternels pour ses enfants, sans compter son rôle d'épouse et son engagement social auprès des plus démunis, au sein de la communauté unitarienne à Manchester. Loin d'être antithétiques, écriture et maternité non seulement coexistent mais la première se nourrit de la seconde. La pièce de la maison où celle-ci écrit est également celle réservée aux enfants. Dans une lettre de l'été 1845 adressée à sa belle-sœur Elizabeth Holland⁵²⁷, elle précise : « I have Florence and Willie in my room which is also nursery⁵²⁸. » La lecture de cette lettre révèle l'impact que l'exercice de la maternité avait sur son écriture :

My dearest Lizzie,

I have just received your letter & if one does not answer a letter directly when the impulse is on one there is no knowing how long one may wait for 'a convenient season'. So here goes though I've nothing to say very particular except that I want your mother to come & wonder I don't hear; could make her so comfortable & children long for her & William's holidays begin end of next week & I am so glad you like the Androwitch & is it not well translated? using old fashioned plain spoken words in all simplicity *And* I am so sorry to hear about Alice feeling responsible as I ought to do; & she does sound proudly without order. [...] My laddie is grunting so I must make haste. [...] Where do you get your pretty gowns from? tell me⁵²⁹?

⁵²⁶ La fiction n'était pas la seule occupation d'écriture d'Elizabeth Gaskell. Elle tint un journal intime dans lequel elle consigna les premières années de vie de ses deux premières filles, et écrivit également une correspondance abondante.

⁵²⁷ Pour lire la lettre dans son intégralité, voir Annexe 10.

⁵²⁸ Letter 16a, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 823.

⁵²⁹ *Ibid.* La ponctuation lâche ou manquante ainsi que le mot « *And* » en italique sont l'œuvre d'Elizabeth Gaskell.

L'ouverture de cette lettre laisse transparaître l'urgence dans laquelle celle-ci fut rédigée. Elle se compose de diverses remarques et questions qui se suivent sans réel lien logique, donnant au texte une articulation aussi imprévisible qu'inattendue. Le style paratactique qui caractérise le texte produit un effet de juxtaposition d'idées qui suit le cours de la pensée de l'épistolière. Son écriture se veut « impulsive » (« when the impulse is on one »), car elle répond à une double nécessité : se saisir de l'opportunité qui lui est donnée de s'octroyer du temps, et être aussi concise et rapide que possible afin de tirer profit de ce qui se présente ici comme une sorte de parenthèse hors du flot de son quotidien domestique. Dès lors, cette écriture implique nécessairement un rapport particulier à la temporalité afin de faire se concorder deux activités aussi distinctes qu'exclusives : l'écriture d'une part, et le devoir maternel de l'autre. Le temps de l'écriture est ici conté tout autant qu'il est compté. Il peut s'interrompre à tout moment : « My laddie is grunting so I must make haste », glisse-t-elle au milieu des diverses remarques qui ponctuent sa lettre. Le temps de l'écriture n'existe que dans une temporalité dédoublée, dans la mesure où il se superpose à celui de la maternité, et sa nature contingente demande qu'on le saisisse tant qu'il est possible. Le temps de la maternité aura finalement raison du temps de l'écriture, le réveil de son fils William venant mettre précipitamment un terme à la lettre d'Elizabeth Gaskell, l'obligeant à utiliser jusqu'au bout un style abrégé : « Goodby. I have many more oddments to say but W. wakes. Ever yours most affect. E.C.G.⁵³⁰ »

Ce rapport au temps et aux contraintes imposées par le quotidien de la maternité donne lieu à une langue très personnelle, une sorte de langue « neuve⁵³¹ » comme Hélène Cixous aimera à la décrire au siècle suivant : c'est une langue qui fonctionne selon une économie pulsionnelle, qui se dérobe à la hiérarchisation syntaxique et qui s'affranchit de l'ordonnancement logique des mots et des idées tel qu'il se conçoit habituellement dans la

⁵³⁰ Letter 16a, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 825.

⁵³¹ L'expression utilisée par Cixous est « écriture neuve ». Cixous. *Le Rire de la Méduse*. *Op.cit.* p. 45

langue écrite. Dans cette lettre, Elizabeth Gaskell fait par exemple un usage singulier de la ponctuation. Souvent très lâche, elle est inexistante par endroits (« using old fashioned plain spoken words in all simplicity *And* I am so sorry to hear about Alice [...]»⁵³²), contribuant ainsi à casser les codes syntaxiques qui gouvernent l'organisation structurelle du texte. Sous sa plume, la langue acquiert une fluidité nouvelle. Son style paratactique et télégraphique exprime également un rapport dé-hiérarchisé à la logique imposée par cet ordre syntaxique. Sa prose, parfois difficile à comprendre pour un lecteur non initié⁵³³, n'hésite pas à amputer les phrases de certains de leurs mots et à en tronquer d'autres (« W. pour « William » ; « affect. » pour « affectionately »⁵³⁴). Aussi, abréviations, symboles (« & ») et omissions sont de mise. Elle s'en explique à travers une incise qu'elle glisse au cœur de son texte : « (articles & pronouns very useless part of speech to mothers with large families aren't they⁵³⁵ ?) ». Si les articles et les pronoms sont jugés inutiles au discours d'une mère, le verbe et la virgule semblent l'être également dans cette phrase, comme en témoigne leur omission.

En prenant la liberté de faire l'économie de certains mots et de réorganiser la structure syntaxique conventionnelle de son texte, Elizabeth Gaskell invente une langue « maternelle », c'est-à-dire une langue qui s'accommode des contraintes imposées par le quotidien domestique d'une mère. Recherchant l'efficacité, c'est une langue qui va à l'essentiel, aussi bien au niveau du contenu que de la forme. Toutefois, qui dit essentiel ne veut pas dire important, bien au contraire. Cette langue « maternelle » est une langue de l'anecdote, du banal, sans véritable hiérarchisation ni discrimination entre informations majeures et mineures. Elizabeth Gaskell le dit elle-même au début de sa lettre : « I have nothing to say

⁵³² Ce fragment de phrases issu du passage cité plus haut. Letter 16a, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 823.

⁵³³ Il est utile de rappeler qu'il s'agit ici d'une correspondance privée, nullement destinée à être lue par qui que ce soit d'autre que sa destinataire, en l'occurrence Elizabeth Holland.

⁵³⁴ Letter 16a, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 825.

⁵³⁵ *Ibid.* p. 823.

very particular⁵³⁶ ». Cette langue non seulement raconte le quotidien d'une mère auprès de ses enfants⁵³⁷ mais elle en est également le produit dans le sens où c'est cette routine domestique qui l'a modelée, qui lui donne son économie pulsionnelle et ce style si particulier. Cette langue n'est évidemment pas celle qu'Elizabeth Gaskell utilise dans ses œuvres littéraires. Une lecture attentive de « Lizzie Leigh » permet cependant d'avancer que, dans cette nouvelle, Elizabeth Gaskell s'est ouvertement fixé l'objectif de remplacer le langage du père par celui de la mère.

2. « Lizzie Leigh » : du langage du père à celui de la mère

Au chapitre précédent de cette thèse, chapitre dans lequel nous nous sommes intéressés aux réécritures du traditionnel récit de la femme déchue tel qu'il fut codifié au XVIII^e siècle, l'analyse de « Lizzie Leigh » a mis en lumière la manière dont ce texte d'Elizabeth Gaskell ne bouleverse pas encore complètement les conventions qui ont cours au XIX^e siècle et qui veulent que la femme de mauvaise vie soit présente uniquement en tant que personnage secondaire dans la fiction. Dans sa nouvelle, elle retrace en effet non pas tant la chute de Lizzie que la quête entreprise par sa mère dans les rues de Manchester afin de la retrouver. Si ce point fait de « Lizzie Leigh » une œuvre moins audacieuse que *Ruth* dans sa manière de traiter du thème de la maternité illégitime, un autre aspect du texte se révèle

⁵³⁶ Letter 16a, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 823.

⁵³⁷ La description minutée du quotidien domestique des Gaskell constitue le corps de la lettre. En voici un extrait pour exemple (voir annexe 10 pour lire la lettre dans son intégralité) :

« Call Hearn at six, 1/2 p. 6 she is dressed, comes in, dresses Flora goes down to her sisters & Daddy, & Hearn to her breakfast. While I in my dressing gown dress Willie. 1/2 p. 8 I go to breakfast with parlour people, Florence being with us & Willie (ought to be) in his cot; Hearn makes beds etc in nursery only. [...] Write letters; 1/4 p. 11 put on things; 1/2p. 11 take Florence out. 1 come in, nurse W. & get ready for dinner [...]. We are so desperately punctual that now you may know what we are doing every hour. » Dans ce passage, issu de la même lettre que celle citée plus haut, Elizabeth Gaskell retrace sa routine quotidienne heure par heure (les chiffres mentionnés renvoient aux heures, et la lettre « p. » est utilisée en abréviation de « past »). On y retrouve le même style télégraphique et paratactique que dans le reste de la lettre. Letter 16a, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 823.

novateur. Dans « Lizzie Leigh », Elizabeth Gaskell défie la parole du Père afin de faire triompher celle de la mère. Cette victoire de la volonté maternelle se lit également dans la poétique scripturale qui prend forme dans ces pages au moment de la retranscription de la parole de la mère. Voyons la manière dont ce récit et cette écriture au féminin s'élaborent.

a. Réappropriation maternelle de la parole du Père

When Death is present in a household on a Christmas Day, the very contrast between the time as it now is, and the day as it has often been, gives a poignancy to sorrow, – a more utter blankness to the desolation. James Leigh died just as the far away bells of Rochdale Church were ringing for morning service on Christmas Day, 1836. (« LL », 3)

Ainsi débute « Lizzie Leigh ». La nouvelle s'ouvre sur la mort de James Leigh, par un matin de Noël. La symbolique de la scène est forte : la mort vient en effet prendre le père le jour de la naissance du Christ, ce sauveur de l'humanité venu sur Terre pour racheter les hommes et les femmes de leurs péchés. Avec le décès de James Leigh, c'est la parole du Père qui s'éteint, sonnante la fin de l'ordre patriarcal qui régnait jusqu'alors au sein de ce foyer.

James Leigh incarnait en effet la parole de Dieu le Père dans sa maison. Résumant les vingt-deux années de vie conjugale de James et Anne, le narrateur commente : « Milton's famous line might have been framed and hung up as the rule of their married life, for he was truly the interpreter, who stood between God and her » (« LL », 3). Le « célèbre vers de Milton » auquel il est ici fait allusion n'est autre que le vers 297, tiré du Livre IV de *Paradise Lost* : « He for God only, she for God in him⁵³⁸ ». La portée de cette référence intertextuelle est double. Ici convoquée afin d'illustrer le sentiment de révérence qu'éprouve Anne à l'égard de son mari au cours de toutes ces années de mariage, elle instille également, dès les

⁵³⁸ Milton, John. *Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press. Book IV, p. 114.

premières lignes de la nouvelle, une idée de rébellion⁵³⁹ et fait allusion à la nature faillible de la femme, évoquant indirectement sans encore le nommer le thème de la chute qui est au cœur de la nouvelle.

Si le sujet de l'intrigue n'a pas encore été dévoilé à ce stade, la rébellion est bel et bien déjà présente au début de la nouvelle. Le lecteur apprend en effet que, depuis trois ans, Anne est secrètement furieuse contre son mari :

But for three years the moan and murmur had never been out of her heart; she had rebelled against her husband as against a tyrant, with a hidden, sullen rebellion, which tore up the old land-marks of wifely duty and affection, and poisoned the fountains whence gentlest love and reverence had once been for ever springing.

(« LL », 3)

La conjonction « but », qui introduit la phrase, met brusquement un terme au récit de l'idylle maritale du couple. La raison de la rébellion d'Anne reste pour le moment inconnue, et les substantifs « moan » et « murmur » traduisent la présence d'un discours latent et subalterne, encore informulé mais bien présent chez la mère. La voix de la mère va peu à peu à la fois s'imposer dans la nouvelle et imposer ses codes à l'écriture. Cela passe dans un premier temps par l'appropriation de la langue du Père et par la réinterprétation de certains de ses textes fondateurs, notamment ceux issus de la Bible.

Après la mort de son mari, Anne demande à son plus jeune fils de lui lire la parabole du Fils prodigue :

Tom found the chapter, and read it [...]. His mother bent forward, her lips parted, her eyes dilated; her whole body instinct with eager attention. Will sat with his head depressed, and hung down. He knew why that chapter had been chosen; and to him it recalled the family's disgrace. When the reading was ended, [...] [Anne's]

⁵³⁹ L'idée de rébellion renvoie, dans *Paradise Lost*, à la révolte de Satan et des anges qui se soulèvent contre l'autorité de Dieu. Ce dernier les bannit vers les Enfers. Satan parviendra ensuite à s'introduire au Paradis et à convaincre Eve de croquer la pomme de l'arbre de la connaissance, ce qui mènera à l'expulsion d'Adam et Eve du jardin d'Eden.

eyes looked dreamy, as if she saw a vision; and by and by she pulled the bible towards her, and putting her finger underneath each word, began to read them aloud in a low voice to herself; she read again the words of bitter sorrow and deep humiliation; but most of all she paused and brightened over the father's tender reception of the repentant prodigal. (« LL », 4-5)

Dans cette scène, Anne est tout entière réceptive au récit qui lui est conté. Contrairement à Will, son aîné, elle se réjouit de l'histoire de ce fils qui s'était égaré et qui est revenu dans son foyer. Plus qu'un simple temps de recueillement familial, cette scène illustre le moment où Anne prend résolument la place de son mari en tant qu'« interprète » de la parole de Dieu face à ses fils. Une fois la première lecture achevée, Anne prend la bible entre ses mains et lit à nouveau cette parabole à voix haute, faisant résonner la parole du Christ à travers elle. Contrairement à son mari, l'interprétation qu'Anne fait de la parole divine ne se place pas du côté du jugement moral mais de la compassion et du pardon. A ce moment de la nouvelle, cette lecture maternelle du texte biblique reste singulière ; Anne n'ayant pas encore réussi à convertir Will à sa doctrine.

Par la suite, Anne va mettre tout en œuvre pour que cette parabole se réalise et se réécrive au féminin en se lançant à la recherche de Lizzie, sa fille perdue. Will qui, comme son nom l'indique, incarne la volonté du père face à sa mère, conclut un accord avec elle : « 'We will all go to Manchester for a twelvemonth [...]. At the end of the year you'll come back, mother, and give over fretting for Lizzie, and think with me that she's dead.' » (« LL », 8). A travers Will, la parole inflexible du père retentit encore. Ce n'est que lorsqu'Anne aura finalement obtenu la preuve que sa fille est toujours en vie et que l'enfant que Susan a recueilli est le sien qu'elle osera enfin imposer sa volonté auprès de son fils et devenir une figure de pouvoir et d'autorité :

“Will, my lad, I'm not afraid of you now, and I must speak, and you must listen. I am your mother, and I dare to command you, because I know I am in the right and

that God is on my side. If He should lead the poor wandering lassie to Susan's door, and she comes back crying and sorrowful, led by that good angel to us once more, thou shalt never say a casting-up word to her about her sin, but be tender and helpful towards one 'who was lost and is found.'” (« LL », 22)

A cet instant, Anne devient véritablement l'interprète de la parole de Dieu : « She stood, no longer as the meek, imploring, gentle mother, but firm and dignified, as if the interpreter of God's will. » (« LL », 22). Elle intègre des bribes du Verbe du Père dans son discours comme ces mots – « 'who was lost and is found'⁵⁴⁰ » – issus de la parabole du Fils prodigue qu'elle affectionne tant et qu'elle se permet désormais de modifier haut et fort afin de servir sa propre parole. Aussi, le masculin « he » est-il délaissé au profit du neutre « one », ce qui donne une portée moins restrictive à cette parole. Par ailleurs, le choix du mot « casting-up » dans la phrase « thou shalt never say a casting-up word to her about her sin » (« LL », 22) est intéressant. Il évoque en effet le passage de la femme adultère dans l'Évangile de Saint Jean, passage dans lequel Jésus dit aux Pharisiens qui veulent lapider la pécheresse : « He that is without sin among you, let him first cast a stone at her⁵⁴¹. » Reprenant les mots du Christ, Anne interdit à son fils de condamner sa sœur par les mots car nul n'est sans péché.

Anne étant désormais reconnue et acceptée comme étant la nouvelle interprète de la parole de Dieu au sein de sa famille, la réécriture de l'issue traditionnelle du récit de la femme déchue peut s'effectuer. C'est maintenant une parole maternelle et miséricordieuse qui peut s'accomplir. Si, dans sa nouvelle, Elizabeth Gaskell fait triompher la parole de la mère sur celle du père, se faisant ainsi l'écho de sa propre commisération quant au sort réservé aux femmes déchues dans la société victorienne, cette parole influe également sur l'écriture qui,

⁵⁴⁰ « Parce que mon fils que voilà était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé ! » St Luc (15 :24). Osty et Trinquet (Eds). *Op.cit.* p. 149.

⁵⁴¹ John 8: 9, King James Bible Online: <https://www.kingjamesbibleonline.org/John-8-9/> (dernière consultation: le 16 août 2019).

dans la nouvelle, se fait bientôt miroir de l’assertion progressive d’une voix et d’une esthétique maternelles.

b. Ecriture d’une langue maternelle

Dans « Lizzie Leigh », la première prise de parole de la mère coïncide avec la mort du père : « ‘I forgive her, Anne! May God forgive me!’ ‘Oh my love, my dear! only get well and I will never cease showing my thanks for those words. [...] You’rt not so restless, my lad! may be – Oh God!’ For even while she spoke, he died. » (« LL », 3). Dans cet échange, la dernière phrase d’Anne reste inachevée, laissant le cœur du sujet tu et donc mystérieux pour le lecteur qui, à ce stade, ignore qui est ce « her » à qui James pardonne et qui met tant Anne en joie. Le tiret, qui indique ici que la parole d’Anne reste en suspens, va être utilisé à maintes reprises par Elizabeth Gaskell dans le reste de la nouvelle, donnant à son texte un rythme particulier, le jalonnant non seulement d’incises (tel que le veut l’usage traditionnel du tiret selon les règles de la ponctuation) mais aussi de pauses, de respirations, se faisant ainsi par endroit l’écho du souffle de la mère. Ces tirets donnent parfois l’effet d’un discours en construction, d’une parole qui s’élabore et s’impose peu à peu en lieu et place du verbe du père. Dans un passage où Anne raconte à Will, son fils aîné, ce qu’elle a pu apprendre au sujet de sa fille grâce au témoignage de son ancienne maîtresse à Manchester, sa gorge se serre au moment où elle évoque le refus qu’a exprimé Lizzie d’informer ses parents de son infortune pour leur épargner du chagrin :

[Anne] could not speak for a few minutes, –‘and the lass threatened, and said she’d go drown herself in the canal, if the missus wrote home, –and so –

Well! I’d got a trace of my child, –the missus thought she’d gone to th’ workhouse to be nursed; and there I went, –and there, sure enough, she had been, –and they’d turned her out as soon as she were strong, and told her she were young enough to

work, –but whatten kind o’ work would be open to her, lad, and her baby to keep?’

(« LL », 13-14)

Les sept tirets que cet extrait comporte signalent des interruptions dans le discours. Le discours de la mère fonctionne selon une économie pulsionnelle. Rythmé par l’émotion, il surgit par saccades, donnant progressivement voix aux seules pensées qui hantent l’esprit d’Anne depuis plusieurs années et dont l’expression était formellement interdite jusqu’alors par son mari. Le fait qu’Anne relate ici ce qu’elle a découvert à propos de sa fille au bien nommé Will n’est pas anodin. Elle impose peu à peu la présence de Lizzie au sein du discours familial, s’opposant ainsi à la volonté (« will » en anglais) de son mari de ne plus jamais parler de leur fille déchue : « [He had] declared that henceforth they would have no daughter ; that she should be as one dead, and her name never more be named at market or at meal time, in blessing or in prayer. » (« LL », 7). Anne brise ainsi peu à peu le silence, sans que le silence ne soit pour autant exclu de la nouvelle. Ces silences deviennent au contraire en partie l’expression d’une langue que l’on peut qualifier de « maternelle ».

Si, de son vivant, James Leigh était à l’origine du silence qui régnait dans son foyer à propos de sa fille, Anne à la fois brise ce silence et impose peu à peu son rythme et ses propres coupures au langage. Dans ces silences, se loge le potentiel révolutionnaire de sa voix, une voix dont l’économie s’élabore peu à peu en dehors des codes du langage symbolique et qui offre la possibilité de renverser le dictat condamateur du père à propos de leur fille. Elle choisit par exemple d’interrompre Will au moment où il tente de mettre un mot sur le péché de Lizzie et ainsi de la condamner et de figer son triste sort à l’unique fin envisageable pour une femme déchue : « ‘Mother, [...] why will you keep thinking sh’s alive ? Many a one dies in–’ ‘Oh my lad ! dunnot speak so to me or my heart will break outright,’ said his mother, with a sort of cry. » (« LL », 13). Anne, qui refuse de croire que sa fille n’est plus, interrompt son fils, lui refusant la possibilité d’exprimer clairement le fond de

sa pensée. Ce faisant, elle impose à son tour le silence non pas tant dans le but d'interdire la parole au sujet de Lizzie mais de réfuter la trajectoire traditionnelle de la femme déçue. En laissant un vide dans le langage, elle empêche ainsi que le sort de Lizzie soit scellé une fois pour toutes par le discours patriarcal qui a fait de la femme déçue un paradigme du péché et de sa trajectoire un récit vectorisé, comme gravé dans le marbre. Ce silence qu'Anne impose permet d'échapper à la fixité du langage du père, laissant au contraire l'espace sémantique et diégétique ouvert.

Cet exemple n'est pas le seul moment où Anne laisse place au silence plutôt qu'aux mots. Face à Susan, la jeune femme dont Will est tombé amoureux et à qui elle choisit de révéler la vérité au sujet de Lizzie, la parole s'interrompt rapidement de nouveau :

'You mun know,' –but here the poor woman's words failed her, and she could do nothing but sit rocking herself backwards and forwards, with sad eyes, strait-gazing into Susan's face, as if they tried to tell the tale of agony which the quivering lips refused to utter. Those wretched, stony eyes forced the tears down Susan's cheeks, and, as if this sympathy gave the mother strength, she went on in a low voice, 'I had a daughter once [...]. That poor girl were led astray.' (« LL », 16)

Lorsque les mots viennent à manquer, le langage corporel d'Anne se substitue au langage articulé, laissant au corps le soin de communiquer son message et de partager son émotion. Cette interruption de la voix introduit une sorte de coupure qui ne s'apparente cependant pas aux coupures imposées par le langage symbolique. Elle offre au contraire une « articulation [nouvelle] toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères⁵⁴². » Ces mots empruntés à Julia Kristeva qui les emploie afin de désigner la chora peuvent également être appliqués à cette langue qu'Anne utilise face à Susan. Bien que, coupée en plein cœur, la phrase d'Anne reste en suspens, le mutisme dans lequel elle semble se murer soudainement n'implique pas une cessation de la parole. Celle-ci va au contraire se

⁵⁴² Kristeva. *Op.cit.* p. 23.

détacher du langage symbolique afin de signifier autrement. On retrouve dans cette parole aphone l'association de mouvements et de stases : le geste de balancier (« rocking herself backwards and forwards », « LL », 16) se met en effet à animer le corps d'Anne, à lui donner un rythme, comme pour donner de la ponctuation à la fixité de son regard (« straight-gazing ») qui crie son désespoir. Cette langue silencieuse n'a plus besoin du support des mots pour s'exprimer. Elle laisse au contraire parler la corporéité de sa voix, corporéité qui fait venir à l'esprit les mots d'Hélène Cixous cette fois, à propos de ce qu'elle nomme « équivoix » :

Texte, mon corps : traversée de coulées chantantes ; entends-moi, ce n'est pas une 'mère' collante, attachante ; c'est, te touchant, l'équivoix qui l'affecte, [...] ; la partie de toi qui entre toi t'espace et te pousse à inscrire dans la langue ton style de femme. Dans la femme il y a toujours plus ou moins de la mère qui répare et alimente, et résiste à la séparation, une force qui ne se laisse pas couper, mais qui essouffle les codes⁵⁴³.

Cette voix silencieuse et pourtant si parlante, qui trouve son articulation à travers les frémissements du corps d'Anne (« quivering lips », « LL », 16), est comme un flot continu qui submerge le personnage et qui s'épanche malgré elle pour aller s'immiscer entre elle et Susan. Anne semble user de ce que Luce Irigaray appellera plus d'un siècle plus tard un « parler-femme » : « Dans un parler-femme, il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet. Il n'y a pas cette double polarité sujet-objet, énonciation/énoncé. Il y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps⁵⁴⁴. » Plutôt que de choisir des mots, Anne laisse parler son corps, et ce corps fait parler celui qui se tient en face. Cette voix silencieuse oscille de l'une à l'autre, les faisant se répondre. Touchée par les signes de détresse que le corps

⁵⁴³ Cixous. *Le Rire de la Méduse*. *Op.cit.* p. 48-49.

⁵⁴⁴ Irigaray, Luce. *Le Corps à corps avec la mère*. Montréal : Les Editions de la Pleine Lune, 1981. p. 49.

d'Anne renvoie, celui de Susan y répond par les larmes. Un sentiment de « sympathie⁵⁴⁵ » naît chez la jeune femme qui, avant même de savoir ce qu'il est advenu de Lizzie, partage le malheur de la pauvre femme qui se tient devant elle. Touchée par cette voix qui, malgré le silence, crie la peine qui étreint Anne, Susan est prête à recevoir avec un esprit ouvert la vérité au sujet de Lizzie. Toutes deux se mettent ainsi à parler de concert cette même langue qui est celle de la bienveillance et de l'amour maternel.

On retrouve dans « Lizzie Leigh » une tentative audacieuse et moderne de substituer au langage du père une langue maternelle dont l'articulation tend à s'effectuer hors des codes et des cadres imposés par le langage patriarcal. Cette langue se veut fluide, charnelle et instinctive, trouvant son économie signifiante dans le silence et dans la gestuelle du corps plus que dans les mots. Ce qui est ici mis en œuvre chez Elizabeth Gaskell sera conceptualisé au siècle suivant afin de définir l'écriture féminine. En retour, cette conceptualisation de l'écriture féminine par les intellectuelles féministes françaises de la fin du XX^e siècle permet de mettre en lumière la langue novatrice de l'auteure victorienne ainsi que son potentiel subversif. L'élaboration de cette langue maternelle chez Elizabeth Gaskell passe par un retour aux codes de la littérature du sentiment du XVIII^e siècle, et notamment des effets bénéfiques de la « sympathie ».

⁵⁴⁵ Le mot « sympathy » en anglais est un concept complexe dont aucune traduction en français ne permet de rendre compte de manière satisfaisante à mon sens. J'ai donc choisi d'utiliser l'équivalent français le plus proche et de le laisser entre guillemets afin de n'exclure aucun aspect de ce à quoi ce mot peut renvoyer en anglais. Cette notion sera développée au cours de ce chapitre.

c. De la « sympathie » dans « Lizzie Leigh »

Le mot anglais « *sympathy* » est un substantif au sens multiple, provenant du grec συμπάθεια qui signifie à l'origine « participation à la souffrance d'autrui⁵⁴⁶ ». Son acception s'étend ensuite pour englober le fait de ressentir ce que l'autre ressent, quelle que soit la nature de son sentiment. Au XVIII^e siècle, rejetant la pensée de Thomas Hobbes qui affirme que l'homme est intrinsèquement égoïste et que son action est principalement dirigée vers la satisfaction de son intérêt personnel, des philosophes tels que David Hume ou encore Adam Smith se sont emparés de la notion de « sympathie » afin d'étayer leurs théories sociales, éthiques ou encore esthétiques. Désormais perçue comme étant une propension naturelle chez l'homme, la « sympathie » se retrouve au cœur du débat sur la nature humaine. Au XVIII^e siècle, la notion de « sympathie » est indissociable du culte de la sensibilité qui met l'accent sur les émotions nobles telles que la bienveillance ou encore la compassion, et qui définit la nature humaine comme intrinsèquement bonne. Fondée sur la capacité à s'identifier à autrui et à faire sien ses sentiments au point d'éprouver une émotion similaire ou d'imaginer ce que peut être cette émotion pour l'autre, la « sympathie » permet la cohésion sociale. Brouillant les limites entre deux individus, elle permet à la personne qui ressent de la « sympathie » d'échapper à sa singularité en regardant le monde à travers les yeux de l'autre, sans pour autant nécessairement perdre son individualité. Loin de se cantonner à la sphère du sentimental, la notion de « sympathie » se veut, au XVIII^e siècle, également garante de la morale. A propos de *Theory of Moral Sentiments* d'Adam Smith, Marianne Noble écrit :

For Smith, sympathy is the cornerstone of morality because every act of sympathy implies a moral judgment. An onlooker imagines how she would feel in the situation in which she observes another, and if she believes she would respond similarly, then she will approve his behaviour and hence will feel herself mirroring

⁵⁴⁶ Gagnoud, Andréa. « Du rôle de la « sympathie » dans l'évolution de la pensée esthétique britannique au XVIII^e siècle », *Revue de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*. 56 : 1, 2003. p. 58.

his emotion. [...] For the person who is suffering, the sympathy of the other is a powerful consolation not because misery loves company or because he feels perfectly understood but because it implies approbation. That is to say, if he feels his emotion is being mirrored, then he knows the onlooker believes he is behaving appropriately or morally. [...] The affirmative judgement and unifying empathic emotion consolidate their shared orientation toward the norms and values of their society⁵⁴⁷.

Aussi, selon Smith, le sentiment de « sympathie » ne peut-il advenir que si la personne compatissante approuve la raison du sentiment ressenti par celui qui se tient en face, en d'autres termes, si elle la juge compatible avec la morale. Si ce sentiment de « sympathie » est naturel, il est donc également sélectif selon Smith. Ainsi il n'est pas une simple pulsion mécanique qui provient du corps mais plutôt une réaction gouvernée en partie par la raison. Dans l'extrait de « Lizzie Leigh » cité plus haut, le fait que Susan se fasse le miroir de la peine qui étroit Anne signifie qu'elle admet, contrairement à Will et à James, que la détresse de cette dernière est justifiée et louable. Cela permet non seulement à Anne mais surtout à Elizabeth Gaskell d'affirmer, à travers son personnage, que le pardon et la compassion envers les femmes déchues sont des valeurs chrétiennes et morales, pourvu que l'on accepte d'adopter un point de vue maternel sur leur sort.

Dans « Lizzie Leigh », la « sympathie » se définit comme un sentiment maternel qu'Anne souhaite faire naître en chacun grâce à cette langue maternelle instinctive qu'elle utilise et qui se définit en opposition au verbe du père. C'est une langue de la sensation qui laisse parler le corps et qui réintroduit dans sa syntaxe des respirations et des émotions. Ce langage émotionnel et corporel n'est pas sans évoquer, à certains égards, le langage de la sensibilité tel qu'on le retrouve dans la littérature sentimentale du XVIII^e siècle :

⁵⁴⁷ Noble, Marianne. *Rethinking Sympathy and Human Contact in Nineteenth-Century American Literature: Hawthorne, Douglass, Stowe, Dickinson*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 26-27.

Sensibility has a readable, language-like quality. Important studies by Janet Todd and R. F. Brissenden describe eighteenth-century sensibility as a system of meaning frequently referred to as “a language of the heart”, with its own distinctive vocabulary and collection of signs and bodily symptoms. [...] This vocabulary of sensibility contains recurring elements [...]. Blushing, fainting, swooning, crying, handholding, mute gestures, palpitations of the heart – symptoms with an emotional content – make frequent appearance in the writings of the period⁵⁴⁸.

Elizabeth Gaskell semble user de certains de ces codes dans « Lizzie Leigh » dans la construction de son personnage de mère qui, tout au long de la nouvelle, est en proie à toutes sortes d'émotions : la rage, le désespoir, la peine, l'espérance, la honte, la joie. A chaque fois, son corps parle pour elle. Elle va jusqu'à s'évanouir au moment où Susan lui apporte la preuve matérielle que la petite fille qu'elle a recueillie est l'enfant de Lizzie⁵⁴⁹ (« LL », 18). En empruntant à la littérature sentimentale du XVIII^e siècle son « langage du cœur » (« a language of the heart »), Elizabeth Gaskell souhaite émouvoir son lecteur et faire à son tour appel à sa « sympathie », ce noble sentiment dont la figure maternelle, contrairement à celle du père, est ici la digne représentante. Fondée sur des qualités de bienveillance, d'identification et d'altruisme, la « sympathie » porte en elle un potentiel révolutionnaire et réformateur : celui de rallier le lecteur à une cause par le truchement de la fiction. Dans « Lizzie Leigh » tout comme dans *Ruth*, cette cause, chère à Elizabeth Gaskell, est bien évidemment celle du sort réservé aux femmes déchués dans la société victorienne⁵⁵⁰. A travers le récit si particulier de cette mère dans « Lizzie Leigh », Elizabeth Gaskell souhaite faire changer les mentalités au sujet des filles-mères. Cela ne peut s'effectuer qu'en inscrivant

⁵⁴⁸ Csengei, Ildiko. *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 5.

⁵⁴⁹ « ‘And now, will you look at the little clothes that came with her – bless her!’ But Mrs Leigh had fainted. The strange joy and shame, and gushing love for the little child had overpowered her; it was some time before Susan could bring her round. » (« LL », 18)

⁵⁵⁰ En janvier 1850, Elizabeth Gaskell écrit à Charles Dickens en sa qualité de fondateur d'Urania Cottage, un refuge pour les femmes déchués. Dans sa lettre, elle lui demande de lui accorder son soutien afin d'aider une jeune femme à émigrer en Australie. Voir Letter 61, Chapple and Pollard. *Op.cit.* p. 98-100.

au cœur de son texte une langue neuve, maternelle, qui défie les codes de la pensée patriarcale, car, comme l'affirme Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse*, « l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles⁵⁵¹. » Elizabeth Gaskell compte sur le pouvoir qu'a cette langue maternelle d'éveiller la « sympathie » de son lecteur pour rendre possible ce changement.

Ce concept de « sympathie » sera repris quelques années plus tard par George Eliot. Il deviendra l'une des notions majeures de son œuvre littéraire car il est à la fois le sentiment vers lequel ses personnages doivent tendre s'ils souhaitent s'accomplir moralement et celui qu'elle souhaite inspirer à son lecteur afin d'accomplir à son tour, en tant qu'auteure, son devoir moral. A son ami Charles Bray, elle écrit en juillet 1859 :

If Art does not enlarge men's sympathies, it does nothing morally. I have had heart-cutting experience that opinions are a poor cement between human souls; and the only effect I ardently long to produce by my writings is, that those who read them should be better able to imagine and to feel the pains and the joys of those who differ from themselves in everything but the broad fact of being struggling erring human creatures⁵⁵².

Ainsi George Eliot énonce-t-elle l'un des enjeux principaux de son écriture. Nous verrons que, tout comme chez Elizabeth Gaskell, ce sentiment de « sympathie » semble finalement être un sentiment genré qui a trait au féminin, et plus précisément au maternel. Observons tout d'abord la manière dont, dans son article « Woman in France: Madame de Sablé », elle définit un style féminin d'écriture, jetant les bases de ce qui, par la suite, deviendra son propre style en littérature.

⁵⁵¹ Cixous. *Le Rire de la Méduse*. *Op.cit.* p. 44.

⁵⁵² Haight. *Op.cit.* p. 217.

3. « Woman in France: Madame de Sablé » : du fondement biologique de l'écriture féminine

a. De la définition d'une écriture sexuée et genrée

Comme Elizabeth Gaskell, George Eliot⁵⁵³ publie en 1854 une réponse au texte de Victor Cousin *Madame de Sablé : Etude sur les Femmes Illustres et la Société du XVII^e Siècle*. Précédant son célèbre article « Silly Novels by Lady Novelists⁵⁵⁴ » de deux années, « Woman in France: Madame de Sablé » devient l'occasion pour elle de poser un regard critique sur la littérature produite par les femmes en Grande-Bretagne. Elle débute en effet son propos en distinguant les œuvres littéraires des écrivaines françaises de celles de leurs consœurs britanniques pour leur qualité et pour la place que ces auteures ont su occuper au sein de la littérature nationale. Elle conclut : « In the literature that actually is, we must turn to France for the highest examples of womanly achievement in almost every department⁵⁵⁵. » A l'inverse, au sujet de son pays, elle écrit :

With a few remarkable exceptions, our own feminine literature is made of books which could have been better written by men; books which have the same relation to literature in general, as academic prize poems have to poetry: when not a feeble imitation, they are usually an absurd exaggeration of the masculine style, like the swaggering gait of a bad actress in male attire⁵⁵⁶.

⁵⁵³ A l'époque, George Eliot n'existait pas encore. Marian Evans n'avait pas débuté sa carrière d'auteure. Elle était rédactrice en chef adjointe de la *Westminster Review*, pour laquelle elle écrivait régulièrement des articles. Elle eut recours à son fameux nom de plume après la publication de la première partie de « The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton », en janvier 1857 dans le *Blackwood's Magazine*. Choissant d'abord de publier sa nouvelle anonymement et répondant à son éditeur sous l'appellation de « The Author of 'Amos Barton' », elle lui écrivit à partir de février 1857 sous le nom de George Eliot. Nous garderons toutefois ce pseudonyme en lieu et place de « Marian Evans » dans notre analyse par souci de cohérence avec l'ensemble du propos de la thèse.

⁵⁵⁴ Dans son article « Silly Novels by Lady Novelists » publié en octobre 1856 dans la *Westminster Review*, George Eliot s'attaque avec mordant aux œuvres littéraires de ses contemporaines. Voir Eliot, George. « Silly Novels by Lady Novelists », *Selected Essays, Poems and Other Writings*. London: Penguin Books, 1990, p. 140-163.

⁵⁵⁵ Eliot, George. « Woman in France: Madame de Sablé ». *Op.cit.* p. 9.

⁵⁵⁶ *Ibid.* p. 8.

En utilisant l'expression « style masculin », George Eliot introduit la notion de genre dans la caractérisation de l'écriture littéraire. Elle reproche aux écrivaines britanniques de produire des écrits dénués d'originalité et de talent car ils ne sont souvent qu'une piètre imitation de l'écriture de leurs homologues masculins. L'évocation du mélange des genres dans l'allusion au travestissement théâtral, ici utilisée pour illustrer son propos, lui permet d'insister sur la grossièreté et le ridicule qui caractérisent ces productions de femmes qui prennent modèle sur les auteurs masculins.

Les femmes de lettres françaises des XVII^e et XVIII^e siècles semblent avoir échappé à ce travers. Voici ce qui, selon George Eliot, faisait leur force : « Those delightful women of France, [...], from the beginning of the seventeenth to the close of the eighteenth century, [...] wrote under circumstances which left the feminine character of their minds uncramped by timidity, and unstrained by mistaken efforts⁵⁵⁷. » Les circonstances auxquelles George Eliot fait ici référence renvoient en partie à l'environnement social et intellectuel dans lequel ces écrivaines évoluaient. Elle mentionne notamment les salons que certaines d'entre elles présidaient et au sein desquels hommes et femmes pouvaient échanger au sujet des arts, de la littérature, de la politique ou encore des sciences. Lors de ces réunions, tous prenaient part aux débats, conversaient sur les avancées scientifiques de l'époque et s'adonnaient également à des jeux littéraires, dont l'écriture de maximes. D'après George Eliot, ces circonstances, propices à la création et à l'influence mutuelle entre les sexes, ont permis à ces femmes de lettres françaises de développer leur intellect au même titre que les hommes⁵⁵⁸ et de laisser libre cours à la féminité de leur esprit (« the feminine character of their minds »), ce qui leur a permis de produire une littérature de qualité à leur image.

⁵⁵⁷ Eliot, « Woman in France », *Op.cit.* p. 9.

⁵⁵⁸ « Women become superior in France by being admitted to a common fund of ideas, to common interest with men; and this must ever be the essential condition at once of true womanly culture and of true social well-being. » *Ibid.* p. 36-37.

Selon George Eliot, cette féminité de l'esprit trouve sa source au plus profond du corps de la femme car elle est à chercher du côté des spécificités physiologiques de son sexe. Elle insiste tout particulièrement sur les différences biologiques entre les sexes, inscrivant ainsi sa réflexion dans la même lignée que la littérature biomédicale et évolutionniste de son époque⁵⁵⁹. Elle s'en distingue toutefois quant à la question de l'infériorité intellectuelle des femmes. Contrairement à certains hommes de sciences, qui sont ses contemporains, dont les théories s'attachent à prouver l'infériorité intellectuelle de la femme par rapport à l'homme, George Eliot ne fait pas de distinction entre les sexes quant à leurs facultés intellectuelles : « Science has not sex: the mere knowing and reasoning faculties, if they act correctly, must go through the same process, and arrive at the same result⁵⁶⁰. » Cependant, si les mécanismes du cerveau menant à l'assimilation des connaissances fonctionnent de la même façon chez l'homme et la femme, il n'en est, selon elle, pas de même pour ce qui est de la création littéraire :

Now, we think it an immense mistake to maintain that there is no sex in literature. [...] In art and literature, which imply the action of the entire being, in which *every fibre of the nature* is engaged, in which *every peculiar modification of the individual* makes itself felt, woman has something specific to contribute. Under every imaginable social condition, she will necessarily have *a class of sensations and emotions – the maternal ones* – which must remain unknown to man; and the fact that *her comparative physical weakness*, which, however it may have been exaggerated by a vicious civilisation, can never be cancelled, introduces *a distinctively feminine condition into the wondrous chemistry of the affections and sentiments*, which inevitably gives rise to *distinctive forms and combinations*⁵⁶¹.

Cet exposé, au ton scientifique, repose sur une démarche logique de causes à effets qui va chercher au plus profond du corps humain afin d'expliquer le processus régissant la création

⁵⁵⁹ Voir notamment à ce sujet le chapitre 3 de cette thèse.

⁵⁶⁰ Eliot, « Woman in France », *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁶¹ *Ibid.* Je souligne.

littéraire. Selon George Eliot, la littérature, tout comme l'art, est une production intime et personnelle. Elle est le fruit de la singularité de l'écrivain et elle témoigne de son rapport au monde, rapport qui, comme George Eliot l'affirme ici, est nécessairement influencé par le corps et le sexe de l'auteur. Ce qui frappe le lecteur dans cet extrait, ce sont les détails physiologiques qui sont mentionnés. George Eliot opère ici une sorte de dissection du corps de la femme afin de localiser l'origine biologique d'une écriture distinctive (« distinctive forms and combinations »), que l'on peut qualifier de « féminine », par opposition au « style masculin⁵⁶² » qu'elle évoque juste avant. Elle mentionne notamment des détails microscopiques tels que les « fibres de la nature », faisant ainsi allusion aux composantes organiques des tissus musculaires ou nerveux. Elle souligne ensuite la particularité de chaque individu quand elle affirme la présence de variations ou « modifications particulières » d'un être à un autre. Elle évoque également la force physique moindre des femmes par rapport à celle des hommes. Tous ces éléments lui permettent d'étayer la thèse selon laquelle les femmes et les hommes n'ont pas la même appréhension du monde qui les entoure et le retranscrivent donc nécessairement différemment. Cette différence a, selon elle, un impact indéniable sur la création littéraire. Elle donne lieu à une écriture sexuée et genrée. Dans son argumentaire, George Eliot passe indistinctement du sexe au genre. Elle choisit par exemple d'utiliser l'adjectif « feminine » dans l'expression « a distinctively feminine condition⁵⁶³ » là où le lecteur s'attendait plutôt à trouver l'adjectif « female » puisque que cette expression est reliée à la question abordée juste avant quant à la force physique moindre des femmes par rapport à celle des hommes. Aussi, sexe et genre semblent-ils être interchangeables. Ils sont tout du moins intimement liés du fait de l'influence du corps sexué sur l'écriture, ce qui mène

⁵⁶² Eliot, « Woman in France », *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁶³ *Ibid.*

ici à une essentialisation de l'écriture masculine (« the masculine style⁵⁶⁴ ») et féminine (« a feminine condition [...] which necessarily gives rise to distinctive forms and combinations⁵⁶⁵ »).

La rhétorique qui est ici développée s'appuie sur la théorie scientifique assez récente de l'incommensurabilité de la différence entre les sexes telle qu'elle a été définie au début du XIX^e siècle⁵⁶⁶. Dans sa démonstration, George Eliot reprend ce postulat afin de l'appliquer au processus de la création littéraire. Sous sa plume, ces notions de différence sexuelle et de complémentarité entre les êtres deviennent très positives. Loin d'exclure les femmes du domaine des arts, George Eliot milite au contraire pour le perfectionnement de leur intellect⁵⁶⁷. Ce faisant, elle réfute l'idée défendue par certains penseurs scientifiques tels qu'Alexander Walker ou encore par son ami Herbert Spencer selon laquelle le développement des facultés intellectuelles chez la femme atténue la différence physique entre les sexes et mène au tarissement de ce qui fait la spécificité du sexe féminin, à savoir ses prédispositions à enfanter et à subvenir aux besoins de ses enfants⁵⁶⁸. Et Walker d'affirmer à ce propos dans *Woman Physiologically Considered* :

It is well known that, when women are capable of some degree of mental exertion, this, by directing the blood towards the brain, makes it a centre of activity at the expense of the vital organs which are much more important to them; and, if the latter suffer from the activity of the former, their chief value as women is

⁵⁶⁴ « Woman in France », *Op. cit.* p. 8.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ Voir le chapitre 3 de cette thèse.

⁵⁶⁷ L'accès à l'éducation pour les femmes au même titre que les hommes est un sujet qui tenait à cœur à George Eliot. Elle soutint par exemple le projet d'Emily Davies et de Barbara Bodichon d'ouvrir Girton College, la première université pour les femmes en Angleterre, notamment en contribuant financièrement à sa fondation : « Along with Emily Davies, Barbara Baudichon founded Girton College, the first attempt to offer women a liberal and classical education equal to men's. George Eliot supported their efforts, contributing money to the college, as well as advice about the new curriculum to be offered. » Harris, Margaret. *George Eliot in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 119.

⁵⁶⁸ « It is certain that great fecundity of the brain in women usually accompanies sterility or disorder of the matrix. » Walker. *Op.cit.* p. 43.

destroyed. Science can never form a compensation to them for the deterioration of their vital system and their natural attractions⁵⁶⁹.

Pour Walker, l'activité mentale a des conséquences notables et irrémédiables sur le corps de la femme. Elle détruit ses propensions maternelles (« their chief value as women ») à mesure que celle-ci développe ses capacités intellectuelles. George Eliot ne partage pas cet avis :

A certain amount of physiological difference between man and woman necessarily arises out of the difference of sex, and instead of being destined to vanish before a complete development of the woman's intellectual and morale nature, will be a permanent source of variety and beauty.⁵⁷⁰

George Eliot pense au contraire que c'est grâce au développement de son intellect que la femme pourra mettre à profit la spécificité de son sexe, et plus particulièrement cette « catégorie de sensations et d'émotions maternelles auxquelles nul homme ne pourra jamais avoir accès⁵⁷¹ », au service de l'art et de la littérature. George Eliot propose ici une lecture féministe avant l'heure de la conception scientifique de la différence entre les sexes. Elle se l'approprie afin de détourner le fond du discours traditionnel biomédical à ce sujet, un discours sexiste essentiellement détenu par des hommes. Son propos devient en effet subversif dans la mesure où la maternité, cette spécificité du sexe féminin, n'est pas présentée comme étant source d'infériorité pour les femmes. Elle n'est plus un argument d'autorité utilisé afin d'exclure les femmes des domaines dits masculins comme les arts, les sciences ou la littérature. La femme cultivée n'est plus un être dégénéré qui met l'espèce humaine en péril par la perte de ses propensions maternelles ; elle est à l'inverse une richesse dont les écrits vont permettre, grâce à leur différence, de donner un nouvel élan à la littérature. Cette écriture offre la possibilité d'une production littéraire originale car différente de celle des hommes,

⁵⁶⁹ Walker. *Op.cit.* p. 38.

⁵⁷⁰ Eliot, « Woman in France », *Op. cit.* p. 8-9.

⁵⁷¹ « Under every imaginable social condition, she will necessarily have a class of sensations and emotions – the maternal ones – which must remain unknown to man. » *Ibid.* p. 8.

d'une écriture fondée sur l'authenticité d'une expérience féminine et sur une certaine immédiateté avec le corps. Le corps devient en effet le lieu d'où les femmes doivent faire jaillir leur propre écriture : une écriture instinctive qui laisse parler la spécificité du corps de la femme – sa capacité à enfanter – ainsi que les émotions dites « maternelles » qui lui sont associées⁵⁷².

A l'instar des femmes de lettres féministes poststructuralistes françaises de la fin du XX^e siècle telles qu'Hélène Cixous ou Julia Kristeva, George Eliot milite ici en faveur d'une écriture neuve, authentique, et non modelée par la tradition littéraire patriarcale. Son projet peut paraître idéaliste. Son adhésion au réalisme victorien dans ses futurs romans et son acceptation des idées essentialistes de l'époque, qui postulent la présence naturelle de sentiments maternels chez toutes les femmes, ne font que prouver que son propos est, lui aussi, façonné par les discours littéraires et médico-scientifiques masculins et que son écriture reste, d'une certaine manière, ancrée dans une tradition. Néanmoins, il est intéressant de souligner la similitude que l'on retrouve entre ces définitions de l'écriture féminine qui se répondent d'un siècle à l'autre : celle de la rémanence d'une immédiateté entre le corps et l'écriture, ainsi que le fait que ce corps est toujours un corps maternel. Si chez George Eliot le corps maternel est envisagé en tant qu'entité biologique – contrairement au corps maternel chez Hélène Cixous et Julia Kristeva qui est avant tout un corps sublimé, déréalisé,

⁵⁷² Il est important de préciser que, selon les théories médico-scientifiques du XIX^e siècle, les émotions et comportements maternels sont toujours déjà naturellement présents chez la femme du fait de son sexe, même si celle-ci n'a pas procréé. Aussi n'est-il pas nécessaire pour une femme de faire l'expérience physique et quotidienne de la maternité pour avoir accès aux émotions qui en découlent. George Eliot semble ici adopter ce point de vue sans réserve. Comme nous l'avons vu au cours de cette thèse, elle le nuancera toutefois plus tard, notamment à travers ses personnages de mères tels que Hetty Sorrel dans *Adam Bede* ou encore Leonora Alcharisi dans *Daniel Deronda*. Avec Hetty, elle souhaite en effet apporter la preuve qu'enfantement et amour maternel ne vont pas nécessairement de pair, même si George Eliot semble tout de même lui octroyer un soupçon d'instinct maternel en la faisant revenir sur les lieux du crime malgré sa volonté, comme poussée par un élan instinctif plus fort qu'elle (*AB*, 493). Cet élan instinctif semble avoir totalement disparu dans son dernier roman. Leonora Alcharisi n'hésite en effet pas à se débarrasser de son enfant trop encombrant, qu'elle n'a pas désiré, et pour lequel elle ne ressent aucun sentiment si ce n'est du rejet car cet être est un frein à sa carrière de cantatrice. Malgré l'absence d'amour maternel pour leur enfant, ces femmes ne sont pas présentées comme étant des monstres par George Eliot.

métaphorique – dans les deux cas, ce corps maternel est à l’origine de l’écriture. Par ailleurs, qu’elle découle d’émotions assumées chez George Eliot ou de pulsions refoulées chez Cixous et Kristeva, l’écriture féminine est avant tout une écriture de la sensation. Ce qui lie ces femmes, c’est une volonté commune de refuser de voir leur écriture être définie par la pensée patriarcale. Toutes trois ont pour objectif de reprendre le contrôle de la langue et de proposer leur propre définition du féminin dans l’art. Aussi mettent-elles l’accent sur l’importance d’une démarche d’authenticité dans l’écriture, ce qui explique la critique acerbe de George Eliot concernant les productions littéraires de ses consœurs britanniques qui travestissent leur voix afin d’imiter le « style masculin », contrairement aux Françaises qui écrivent « dans leur langage habituel » :

Always refined and graceful, often witty, sometimes judicious, they wrote what they saw, thought, and felt, in their habitual language, without proposing any model to themselves, without any intention to prove that women could write as well as men, without affecting manly views or suppressing womanly ones⁵⁷³.

Ce langage habituel, s’il souhaite pouvoir s’épanouir, doit se nourrir d’un point de vue féminin sur le monde et de l’expérience du quotidien qui, chez George Eliot, doit être un quotidien non seulement domestique mais surtout impliqué dans la vie culturelle et intellectuelle de son époque. Aussi, contrairement à Alexander Walker qui, dans *Woman Physiologically Considered*, affirme qu’une femme cultivée est un être contre nature⁵⁷⁴, elle loue la créativité et la sagacité des femmes de lettres des XVII^e et XVIII^e siècles et plaide en faveur d’une plus grande sincérité féminine dans l’écriture.

⁵⁷³ Eliot, « Woman in France », *Op. cit.* p. 9.

⁵⁷⁴ « A learned and philosophical lady is indeed not less out of character, nor less ridiculous, than are those beings originally of opposite sex who lose the characteristics of men to grace an Italian stage. Those are alike monstrous who possess more or less, either physically or morally, than nature prescribes. » Walker. *Op.cit.* p. 42.

b. De l'importance d'ouvrir l'accès à la culture aux femmes

Si, selon George Eliot, la clé de la spécificité de l'écriture féminine réside dans les entrailles de la femme, pourquoi les écrivaines britanniques n'ont-elles jusque-là pas réussi à laisser libre cours à leur voix dans la littérature ? Une fois encore, la réponse ne se trouve pas tant du côté des paramètres culturels et sociaux que de la biologie. Afin d'expliquer la raison pour laquelle les femmes de lettres françaises ont devancé leurs homologues britanniques quant à la qualité littéraire de leurs œuvres, George Eliot a de nouveau recours aux théories de l'anthropologie physique :

What were the causes of this earlier development and more abundant manifestation of womanly intellect in France? The primary one, perhaps, lies in the physiological characteristics of the Gallic race: – the small brain and vivacious temperament which permit the fragile system of woman to sustain the superlative activity requisite for intellectual creativeness; while, on the other hand, the larger brain and slower temperament of the English and Germans are, in the womanly organisation, generally dreamy and passive⁵⁷⁵.

Et d'ajouter :

The type of humanity in the latter may be grander, but it requires a larger sum of conditions to produce a perfect specimen. Throughout the animal world, we do not often see imperfectly-developed or ill-made insects, but we rarely see a perfectly-developed, well-made man. And thus, the physique of a woman may suffice as a substratum for a superior Gallic mind, but it is too thin a soil for a superior Teutonic one⁵⁷⁶.

On retrouve ici l'influence des théories scientifiques défendues par Herbert Spencer quant au fonctionnement du métabolisme du corps de la femme. S'appuyant sur une loi de la physique (la première loi de la thermodynamique), Spencer tente de démontrer dans ses écrits que l'intellect de la femme est nécessairement moins développé que celui de l'homme car une

⁵⁷⁵ Eliot, « Woman in France », *Op. cit.* pp. 10-11.

⁵⁷⁶ *Ibid.* p. 11.

grande partie de son énergie métabolique est redirigée vers ses organes reproductifs et nourriciers, point de vue que partage le physiologiste Alexander Walker : « the employment of the mind in investigations remote from life – from procreation, gestation, delivery, nursing and care of children, cooking and clothing – appears to be but limitedly allowed to woman⁵⁷⁷. » Si George Eliot emprunte une démarche réflexive similaire dans « Woman in France », l'hypothèse qu'elle défend est, une fois de plus, bien différente. Dans son analyse, qui s'appuie sur la craniologie, elle note que les organes cérébraux des êtres appartenant à la race gallique sont moins imposants que ceux des peuples issus de souche germanique. Etant dotées d'un cerveau plus petit que leurs consœurs britanniques, les femmes de lettres françaises ont besoin d'une quantité d'énergie moindre afin de satisfaire l'activité métabolique de leur cerveau. Cela leur permet d'avoir un esprit plus vif et plus agile, autant de qualités propices à l'inventivité et à la création littéraire.

Par ailleurs, George Eliot s'appuie sur la théorie du mouvement de complexification organique des êtres dans la chaîne de l'évolution défendue à l'origine par Karl Ernst von Baer, fondateur de l'embryologie, ainsi que par le zoologue français Henri Milne-Edwards. Tous deux mettent l'accent sur le fait que, plus une espèce est développée, plus l'organisme des membres de cette espèce est complexe et diversifié⁵⁷⁸. George Eliot applique ici ce constat aux femmes britanniques et françaises afin d'expliquer la supériorité de ces dernières dans le domaine de la création littéraire. Son argumentaire est audacieux et un brin insolent. Selon elle, le fait que les peuples d'origine germanique (dont les Britanniques) ont atteint un degré de développement supérieur par rapport aux peuples d'origine gauloise, le degré de variations entre les êtres est nécessairement plus important chez les Britanniques que chez les Français, et il est donc plus rare de trouver des individus aux capacités physiques et intellectuelles

⁵⁷⁷ Walker. *Op.cit.* p. 43.

⁵⁷⁸ Voir Russett. *Op.cit.* p. 132-135.

supérieurement développées parmi les Britanniques, en d'autres termes des individus qui réunissent tous les attributs qui fondent la supériorité de leur race sur les autres. Chez les Français, au contraire, la réunion de toutes les qualités de la race en un même individu est plus fréquente. Ainsi, un plus grand nombre de femmes françaises présentent des capacités physiologiques qui leur permettent d'activer la vivacité de leur esprit, et donc de marquer leur création littéraire du sceau de l'originalité. Et George Eliot de conclure à ce sujet :

Our theory is borne out by the fact, that among our own countrywomen, those who distinguish themselves by literary production, more frequently approach the Gallic than the Teutonic type; they are intense and rapid rather than comprehensive. The woman of larger capacity can seldom rise beyond the absorption of ideas; her physical conditions refuse to support the energy required for spontaneous activity; the voltaic-pile is not strong enough to produce crystallizations [...]. This, more than unfavourable external circumstances, is, we think, the reason why [the English] woman has not yet contributed any new form to art [...]. The necessary physiological conditions are not present in her⁵⁷⁹.

A travers ces diverses considérations anthropologiques, George Eliot vise à légitimer son propos en le fondant sur l'observation des corps qui, à l'époque, se veut scientifique. L'auteure n'est pas pessimiste quant à la capacité future des écrivaines britanniques à pouvoir un jour à leur tour exceller dans cet art qu'est la littérature. Néanmoins, à l'heure où elle écrit, les conditions physiologiques ne sont, selon elle, pas encore réunies chez ces femmes pour qu'elles puissent y parvenir. Seule manière de remédier à ce problème est de leur ouvrir l'accès à la même éducation intellectuelle que celle des hommes :

Let the whole field of reality be laid open to woman as well as to man, and then that which is peculiar in her mental modification, instead of being, as it is now, a source of discord and repulsion between the sexes, will be found to be a necessary complement to the truth and beauty of life⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ Eliot. « Woman in France ». *Op.cit.* p. 11.

⁵⁸⁰ *Ibid.* p. 37.

Dans son article « Woman in France: Madame de Sablé », George Eliot jette les bases d'une réflexion sur le rôle joué par les femmes dans la conception d'une écriture nouvelle en littérature. Au moment où elle rédige cet article pour la *Westminster Review*, cette femme cultivée ne s'est pas encore lancée dans l'écriture de fiction. Il convient désormais de s'interroger sur la manière dont sa réflexion sur l'existence d'un style féminin de l'écriture romanesque s'est matérialisée dans ses œuvres. Pour ce faire, un retour sur la manière dont elle conçoit l'écriture réaliste s'impose.

4. Genre réaliste et écriture genrée : la mère comme figure de la « sympathie » eliotienne

a. Le manifeste de l'écriture réaliste eliotienne dans *Adam Bede* : enjeux éthiques et esthétiques

Si l'article « Woman in France: Mme de Sablé » propose une réflexion sur la littérature féminine, le chapitre XVII d'*Adam Bede* développe un questionnement sur l'écriture réaliste. Pour ce faire, le narrateur interrompt la diégèse et prend la parole à la première personne. Il s'adresse alors directement au lecteur afin de justifier ses choix d'écriture et de construction des personnages. Son discours possède une dimension didactique, le but étant d'éduquer le lecteur à une démarche d'écriture qui repose sur la représentation la plus fidèle possible du réel, et qui peut, à cet égard, aller parfois à l'encontre de ses attentes.

La conversation entre Arthur Donnithrone, le jeune aristocrate épris de Hetty, et son oncle, le révérend Irwine, présentée comme une opportunité avortée pour le recteur de sermonner son neveu quant aux dangers de l'amour, sert de prétexte à George Eliot pour une

digression métatextuelle. Le narrateur, qui est une figure auctoriale (celle de George Eliot⁵⁸¹), oppose ouvertement deux conventions esthétiques : l'idéalisme et le réalisme. Le premier, qui sous-tend les notions du beau, du noble et du religieux, est rejeté au nom du commun et de la diversité ordinaire. Aussi, par le truchement de son narrateur, George Eliot s'oppose-t-elle à toute construction manichéenne et simpliste de ses personnages. De plus, elle bannit tout penchant pour l'excès ou la distorsion dans l'écriture. Elle prend comme exemple la différence entre la difficulté rencontrée lorsqu'il s'agit de dépeindre « un vrai lion sans exagération » (« a real unexaggerated lion ») et « la facilité jubilatoire qu'il y a à dessiner un griffon » (« a delightful facility in drawing a griffon ») : « the longer the claws, and the larger the wings, the better » (AB, 195). Ce rejet de l'exagération des traits, de la caricature, implique une rigueur quasi scientifique de la part de l'auteur quant à l'exactitude des représentations qu'il donne dans sa fiction. L'écrivain est présenté comme étant un observateur neutre et désintéressé, une qualité que l'on rencontre chez les « vrai[s] homme[s] de sciences⁵⁸². » La littérature doit s'intéresser moins aux seuls destins exceptionnels et héroïques qu'au commun des mortels :

Paint us an angel, if you can, with a floating violet robe, and a face paled by the celestial light; paint us oftener a Madonna, turning her mild face upward and opening her arms to welcome the divine glory; but do not impose on us any aesthetic rules which shall banish from the region of Art those old women scraping carrots with their work-worn hands. [...] In this world there are so many of these common coarse people, who have no picturesque sentimental wretchedness! It is so needful we should remember their existence, else we may happen to leave them

⁵⁸¹ Dans *Adam Bede*, il n'est pas précisé si le narrateur est un homme ou une femme. En ayant choisi de publier son roman sous un pseudonyme masculin, George Eliot brouille volontairement les pistes. Elle souhaite en effet que son œuvre soit jugée pour ses véritables qualités littéraires, et non en rapport avec son identité de femme, qui plus est à la réputation sulfureuse de par son concubinage avec un homme marié. Toutefois, à travers la voix de son narrateur, c'est celle de George Eliot qui résonne ; c'est pourquoi nous y ferons référence en tant que telle et parlerons donc de cette voix au féminin.

⁵⁸² Levine, George. *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p. 15.

quite out of our religion and philosophy, and frame lofty theories which only fit a world of extremes. (AB, 196)

Ce passage possède des accents de rébellion. A l'instar du personnage d'Anne Leigh dans la nouvelle d'Elizabeth Gaskell qui se soulève contre la parole de son mari et se réapproprie les textes fondateurs de la pensée patriarcale (à savoir le *Nouveau Testament* à travers la réécriture de la parabole du Fils prodigue), George Eliot exprime ici, par le biais de la voix du narrateur, sa volonté de s'affranchir des codes esthétiques néoclassiques qui souhaitent bannir de l'art toute forme de représentation qui ne serait pas régie par les règles de la moralité, du beau et de l'harmonie, en d'autres termes, par la recherche de l'idéal. Loin de restreindre l'art aux sujets élitistes, George Eliot adopte au contraire une démarche anthropologique qui a pour but de s'intéresser au flot du quotidien afin de consigner dans la fiction la singularité d'existences banales. Cela passe notamment par l'importance accordée aux détails. Elle n'oublie pas de préciser que les mains des vieilles femmes grattant les carottes portent en elles les marques de nombreuses années de dur labeur (« their work-worn hands »). Ce souci du détail, qui vise à retranscrire avec exactitude dans la fiction toute la complexité et la diversité des êtres qui peuplent le vaste monde, donne une teneur scientifique à sa démarche : ce que le scientifique répertorie avec minutie et précision dans ses études, l'écrivain se doit d'en proposer un reflet fidèle dans sa fiction. « It is so needful we should remember their existence » (AB, 196), clame-t-elle haut et fort, à travers son narrateur. Il en va de l'honnêteté de l'écrivain, de sa sincérité envers le lecteur, mais également et surtout de son sens de l'éthique. Le rôle de l'écrivain dépasse alors celui du scientifique.

Tout ceci n'est pas sans rappeler son article « The Natural History of German Life », publié en 1856 dans la *Westminster Review*. Cette analyse critique de deux ouvrages du sociologue et romancier allemand Wilhelm Heinrich von Riehl, à savoir *La Société Civile*

(1851) et *Pays et Peuples* (1853), débute par une réflexion plus générale concernant le manque de réalisme qui frappe de manière quasi systématique les représentations de la vie rurale quotidienne dans la peinture ou la littérature. En cause, le manque de « connaissances concrètes » (« concrete knowledge ») des artistes et des écrivains qui, « pour le traitement de leurs sujets, sont influencés plus par les traditions et par les préjugés que par l'observation directe⁵⁸³ » : « The painter is still under the influence of idyllic literature, which has always expressed the imagination of the cultivated and town-bred, rather than the truth of rustic life⁵⁸⁴. » Derrière cette nécessité de retranscrire fidèlement la réalité de ces vies simples et laborieuses se cache un enjeu social tout autant qu'esthétique : « the awakening of social sympathies⁵⁸⁵. » L'écrivain a une responsabilité importante : celle d'éduquer son lecteur à la diversité des existences et aux méandres de l'âme humaine : « Art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot⁵⁸⁶. » De l'art naît la « sympathie », ce sentiment au potentiel révolutionnaire qui défie les barrières géographiques, culturelles et sociales pour accroître la cohésion entre les êtres.

Au chapitre XVII d'*Adam Bede*, c'est ce même sentiment de « sympathie » que le narrateur-auteur veut éveiller chez son lecteur à travers sa représentation fidèle des choses et des êtres. A son lecteur « idéaliste » imaginaire qui s'exclame « 'Foh ! [...] what vulgar details! What good is there in taking all these pains to give an exact likeness of old women [...]? What a low phase of life! – what clumsy, ugly people!' », le narrateur répond : « 'But bless us, things may be lovable that are not altogether handsome, I hope?' » (*AB*, 195). Ce qui

⁵⁸³ « Even those among our painters who aim at giving the rustic type of features [...] treat their subjects under the influence of traditions and prepossessions rather than of direct observation. » Eliot, George. « The Natural History of German Life », *Selected Essays, Poems and Other Writings*. London: Penguin Books, 1990, p. 108.

⁵⁸⁴ *Ibid.* p. 109.

⁵⁸⁵ *Ibid.* p. 111.

⁵⁸⁶ *Ibid.* p. 110.

est ici au cœur de la démarche esthétique de George Eliot, c'est la redéfinition du beau dans l'art, de ce qui mérite d'y figurer en bonne place. Chez elle, le beau n'est plus l'apanage du sacré, ni celui de l'harmonie et de la régularité entre le fond et la forme. Il accueille au contraire volontiers, à l'instar des œuvres romantiques de la fin du siècle passé, la vulgarité des corps difformes et singuliers ainsi que les détails matériels et prosaïques qui accompagnent leur quotidien. Le secret de leur beauté réside ailleurs. Il se trouve dans leur capacité à éveiller chez le lecteur ou chez le spectateur ce sentiment bien particulier nommé « sympathy » : « Let us love that other beauty too, which lies in no secret of proportion, but in the secret of deep human sympathy » (*AB*, 196). Cette foi en la bonté intrinsèque de l'homme (« deep human sympathy ») fait écho aux théories moralistes du XVIII^e siècle qui, comme évoqué plus haut au sujet de « Lizzie Leigh », placent la « sympathie » au cœur de la nature humaine et de la cohésion sociale. Ce faisant, George Eliot s'inscrit étroitement dans la lignée des penseurs moralistes tels qu'Adam Smith, car sa démarche est incontestablement éthique autant qu'elle est esthétique ; son but étant de sensibiliser son lecteur à la beauté ordinaire du monde qui l'entoure afin de lui permettre d'en ressortir meilleur.

b. De la « sympathie » eliotienne

A ce stade de notre réflexion, les questions qui se posent sont les suivantes : à l'instar des revendications qu'elle a exprimées dans son article « Woman in France: Madame de Sablé » en 1854, George Eliot laisse-t-elle, dans ses œuvres littéraires, parler sa voix de femme ? Son manifeste de l'écriture réaliste, qu'elle élabore ici au chapitre XVII d'*Adam Bede*, accorde-t-il une place aux « sensations et aux émotions⁵⁸⁷ » spécifiques à son sexe ? Son projet esthétique de l'écriture littéraire est-il teinté de cette fibre maternelle qui, selon

⁵⁸⁷ Eliot. « Woman in France: Madame de Sablé », *Op.cit.* p. 8.

elle, différencie tant les femmes des hommes ? Celle qui, grâce à son œuvre de fiction, est entrée dans l'histoire littéraire britannique du XIX^e siècle et y est restée en tant que figure majeure du réalisme victorien, siégeant ainsi aux côtés d'hommes comme Charles Dickens, William Thackeray ou encore Thomas Hardy, est-elle parvenue à donner à son écriture une inflexion féminine ? Une chose est sûre : elle avait depuis longtemps cultivé son esprit et possédait tout un savoir normalement réservé aux hommes. A en croire ses propos dans « Woman in France: Madame de Sablé », les conditions étaient donc propices à l'élaboration d'un style féminin de qualité dans sa fiction. Une de ses amies, Barbara Baudichon, avait en tous cas reconnu sa voix derrière le pseudonyme masculin dans *Adam Bede* :

My darling Marian! Forgive me for being so very affectionate but I am so intensely delighted at your success. I have just got the 'Times' of April 12th with the glorious reviews of *Adam Bede* and a few days ago I read the 'Westminster Review' article. [...] Now you see I have not yet got the book but I know that it is you. There are some weeks passed since in an obscure paper I saw the first review and read one long extract which instantly made me internally exclaim that is written by Marian Evans, there is her big head and heart and her wise wide views. Now the more I get of the book the more certain I am, not because it is like what you have written before but because it is like what I see in you⁵⁸⁸.

Ce roman, selon Barbara Baudichon, porte en lui la marque intrinsèque de George Eliot : il est tout droit sorti du cerveau et du cœur de son amie (« her big head and heart ») et fonctionne comme un révélateur de ce qui se niche au plus profond d'elle (« it is like what I see in you »). Y a-t-il, parmi les indices qui ont permis à Baudichon de la démasquer malgré le travestissement du nom de plume, un style ou des qualités que l'on peut qualifier de « féminines » et qui transparaissent dans l'écriture de ce roman ? Il est difficile de répondre à cette question. A mon sens, une partie de la réponse se loge dans ce sentiment de

⁵⁸⁸ Lettre du 26 avril 1859, citée dans son intégralité dans Helsinger, Elizabeth K., Sheets, Robin Lauterbach and Veeder, William. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America, 1837-1883*. Vol. 3. Manchester: Manchester University Press, 1983. p. 76.

« sympathie » qui guide son écriture, sentiment universel mais étroitement associé au féminin dans la littérature biomédicale depuis la fin du XVIII^e siècle.

La question de l'origine physiologique de ce sentiment anime en effet le débat médico-scientifique dès le XVII^e siècle. L'attention se porte principalement sur le fonctionnement du système nerveux ainsi que sur la nature du lien entre le corps et l'esprit. Dans les années 1660, l'anatomiste anglais Thomas Willis, fondateur de la neurologie et fervent avocat d'une définition mécaniste du corps humain, est le premier à adopter une approche matérialiste de l'esprit qu'il associe au cerveau, et affirme que les nerfs permettent son fonctionnement⁵⁸⁹. Au siècle suivant, celui qui fut son disciple, l'Écossais Robert Whytt, fut l'un des premiers à mettre le doigt sur le rôle joué par le système nerveux dans la motilité involontaire. Selon lui, les mouvements inconscients du corps, tels que les réactions spontanées ou encore les réflexes, sont, tout comme l'ensemble des émotions, commandés par les nerfs, et donc par l'esprit, les nerfs se faisant le relais de celui-ci. C'est ce qu'il appelle le « sentient principle⁵⁹⁰ » :

In producing the vital and other involuntary motions, [the mind] does not act as a rational, but as a sentient principle; which, without reasoning upon the matter, is as necessarily determined by an ungrateful sensation or stimulus affecting the organs, to exert its power, in bringing about these motions, as is a balance, while, from mechanical laws, it preponderates to that side where the greatest weight prevails⁵⁹¹.

Bientôt, ce lien mécanique entre le système nerveux et les émotions place l'élan de « sympathie » du côté du féminin. Le système nerveux des femmes est en effet présenté

⁵⁸⁹ Voir à ce sujet Barker-Benfield, G. J. *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996. p. 3-4. ainsi que Csengei, Ildiko. *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 6.

⁵⁹⁰ Voir notamment à ce sujet l'article suivant : Wright, John P. « Matter, Mind and Active Principles in Mid-Eighteenth-Century British Physiology », *Man and Nature / L'homme et la nature*, 4, pp. 17-27.

⁵⁹¹ Whytt, Robert. *Essay on the Vital and other Involuntary Motions of Animals*. Edinburgh: Hamilton, Balfour and Neil, 1751. p. 289.

comme étant plus délicat que celui des hommes, et leurs nerfs sont plus fins et donc plus facilement excitables. Cela rend les femmes plus sensibles et impressionnables que les hommes ; ce qui signifie qu'elles sont plus réceptives que les hommes aux stimuli du monde extérieur. Si au XVIII^e siècle cette hypersensibilité féminine possède des accents positifs dans le sens où elle est perçue comme favorisant l'altruisme et comme étant porteuse du sens moral, elle désigne également les femmes comme étant plus sujettes aux troubles nerveux tels que l'hystérie. Cela a également des conséquences sur leur intellect. Dès la fin du XVII^e siècle, Nicolas Malebranche affirme par exemple que l'infériorité intellectuelle des femmes provient d'une plus grande excitabilité des fibres nerveuses de leur cerveau⁵⁹², idée qui perdurera jusqu'au XIX^e siècle. Et Alexander Walker de argumenter :

It is doubtless from the sympathy instinctively excited by the sense of her weakness that woman derives her gentle affections, benevolence, pity, &c.; and these her organisation is well calculated to express. [...] The sentiments of woman result from the union of these powerful instinctive affections with her feebler intellectual operations. These sentiments have accordingly been observed to be less connected with the operations of the mind of woman than with the impressions made on it by those who have suggested these operations⁵⁹³.

Selon Walker, la « sympathie » est bel et bien un sentiment qui naît instinctivement chez la femme. Elle résulte de son infériorité physique et mentale et donne lieu à un ensemble de sentiments dits « féminins » comme la pitié, la bienveillance ou encore la tendresse ; autant de sentiments qui, nous allons le voir, semblent animer la démarche d'écriture de George Eliot.

Tout comme dans « Woman in France: Madame de Sablé », article dans lequel George Eliot réinvestit cette notion de différence entre les sexes afin de fonder l'essence de l'écriture féminine sur un type d'émotions et de sensations spécifiquement féminin – « the maternal

⁵⁹² Barker-Benfield. *Op.cit.* p. 23.

⁵⁹³ Walker. *Op.cit.* pp. 60 ; 61-62.

ones⁵⁹⁴ » –, elle choisit, dans *Adam Bede*, de définir son écriture non pas uniquement à travers les codes du réalisme mais en la rattachant à un sentiment qui, selon la littérature biomédicale, semble être plus développé et instinctif chez les femmes : la « sympathie ». Par l'entremise de son narrateur, elle s'exclame :

There are few prophets in the world; few sublimely beautiful women; few heroes. I can't afford to give all my love and reverence to such rarities: I want a great deal of those feelings for my everyday fellow-men [...]. It is more needful that I should have a fibre of sympathy connecting me with that vulgar citizen [...] than with the handsomest rascal in red scarf and green feathers. (*AB*, 197)

On retrouve dans ce passage l'évocation de cette « fibre » de la « sympathie » qui localise ce sentiment au cœur des tissus organiques et nerveux de la romancière. Elle s'en réclame ici car c'est, selon elle, cet élan de « sympathie » envers son prochain qui va lui permettre de retranscrire fidèlement le quotidien de ces êtres quelconques et anodins, sans tenter de les « remodeler à son goût⁵⁹⁵ » car l'acuité de ce sentiment dit « féminin » lui aura permis d'aimer leurs travers autant que leurs qualités : « We want to be taught to feel, not for the heroic artisan or the sentimental peasant, but for the peasant in all his coarse apathy, and the artisan in all his suspicious selfishness⁵⁹⁶ », s'exclame-t-elle dans « The Natural History of German Life ». C'est en cela que se traduit, à mon sens, la féminité de l'écriture de George Eliot, une féminité discrète quoique revendiquée, comme dans son article « Woman in France », car cette « sympathie » forme désormais le substrat de son esthétique scripturale.

Cette « sympathie » prend également, dans ce fameux chapitre XVII d'*Adam Bede*, des accents maternels dans l'exemple suivant :

I have a friend or two whose class of features is such that the Apollo curl on the summit of their brows would be decidedly trying; yet, to my certain knowledge

⁵⁹⁴ Eliot. « Woman in France », *Op.cit.* p. 8.

⁵⁹⁵ « I might refashion life and things after my own liking », (*AB*, 194)

⁵⁹⁶ Eliot. « The Natural History », *Op.cit.* p. 111.

tender hearts have beaten for them, and their miniatures – flattering, but still not lovely – are kissed in secret by motherly lips. (AB, 196)

Le choix de l'adjectif « motherly » mérite que l'on s'y attarde un instant. Une formule possessive (« their mothers' lips ») aurait en effet semblé plus logique dans la phrase. George Eliot a toutefois préféré un adjectif qui qualifie plus ici un sentiment qu'il ne désigne la notion de filiation. C'est empli de ce même sentiment qu'elle souhaite embrasser elle aussi la diversité des êtres dans sa fiction et c'est paré d'un sentiment similaire qu'elle demande à son lecteur de les accueillir. La pensée de George Eliot semble ici avoir évolué par rapport aux arguments développés quelques années plus tôt dans « Woman in France: Madame de Sablé ». Son propos semble être moins essentialiste car ce qui était auparavant présenté comme étant des sentiments et des sensations propres aux femmes et dont les hommes étaient naturellement exclus⁵⁹⁷ devient ici une posture, et ces « lèvres maternelles » (« motherly lips »), dans un ultime rapprochement inattendu avec les théoriciennes de l'écriture féminine du siècle suivant, deviennent la métaphore d'un lieu d'où doit jaillir cette écriture.

*

« Was she beautiful or not beautiful? » : ainsi s'ouvre *Daniel Deronda*, le dernier roman de George Eliot. C'est la question que se pose Daniel au moment où ses yeux se fixent sur une belle inconnue, tout entière absorbée à jouer à la roulette. Comme le précise Mona Ozouf dans *L'Autre George*, la beauté physique de la jeune femme, qui n'est autre que Gwendolen Harleth, ne fait aucun doute⁵⁹⁸. Là n'est donc pas la question. Que cette interrogation préliminaire signifie-t-elle alors ?

⁵⁹⁷ « [A] class of sensations and emotions – the maternal ones – which must remain unknown to man. » Eliot. « Woman in France: Madame de Sablé », *Op.cit.* p. 8.

⁵⁹⁸ Ozouf, Mona. *L'Autre George*. Paris: Editions Gallimard, 2018. p. 73.

Dans *Adam Bede*, nous avons vu que George Eliot jette les bases de ce que l'on pourrait appeler son manifeste littéraire. Chez elle, l'écriture réaliste est avant tout un ton et une intention : celle de relater fidèlement la vie de ces hommes et de ces femmes ordinaires tels qu'ils se reflètent dans le miroir intérieur de sa pensée : « as if I were in the witness-box narrating my experience on oath. » (*AB*, 193). Ce miroir, c'est aussi celui de la « sympathie », ce sentiment aux accents maternels qui oriente la plume de George Eliot. Si elle souhaite parvenir à atteindre dans sa fiction la qualité sincère qui caractérise les toiles des peintres hollandais qu'elle admire tant⁵⁹⁹, elle doit avant tout considérer et aimer ses personnages, aussi futiles et insignifiants qu'ils puissent paraître. Elle fait la promesse de les aimer comme une mère aime ses enfants et comme ils sont, sans tenter de les modeler à sa convenance ou de les modifier pour qu'ils satisfassent quelques attentes extérieures, que ce soit de la part de son éditeur ou de son lectorat, car tous ces personnages, avec leurs qualités et leurs travers, sont « beaux » et, à ce titre, méritent de figurer dans sa fiction.

A la lueur du projet éthique et esthétique de George Eliot, la double question qui ouvre *Daniel Deronda* résonne différemment : Gwendolen Harleth mérite-elle qu'on éprouve de la « sympathie » à son égard ? Et mérite-elle de figurer dans la fiction ? La première de ces interrogations retentit dans l'esprit de Daniel. Son mépris pour les jeux de hasard, qu'il semble tenir directement de son auteure⁶⁰⁰, ne lui permet pas, dans un premier temps, d'approuver les agissements de Gwendolen et d'éprouver une quelconque sollicitude à son égard. Sans doute la compare-t-il dans son esprit à Mirah, cette jeune femme entièrement

⁵⁹⁹ En voyage en Allemagne au moment de la rédaction d'*Adam Bede*, George Eliot fréquenta fréquemment les musées où elle aimait notamment y admirer les œuvres des peintres hollandais. Dans une lettre adressée à son amie Sara Hennell en avril 1858, elle écrit : « At present, Rubens more than any one else makes me feel that painting is a great art and that he was a great artist. His are such real, breathing men and women – men and women moved by passions, not mincing and grimacing and posing in mere apery of passion! What a grand, glowing, forceful thing life looks in his pictures – the men such grand bearded grappling beings fit to do the work of the world, the women such real mothers... » Haight. *Op.cit.* p. 188.

⁶⁰⁰ « La romancière a prêté à ce Daniel Deronda sa propre répugnance pour 'les abjectes salles de jeu' où celui qui gagne lèse nécessairement quelque autre, où la plus laide chose à voir est une joueuse, surtout quand elle est jeune et belle. » Ozouf. *Op.cit.* p. 73.

démunie qui, comme nous l'apprendrons plus tard dans le roman, a bravé les frontières afin de revenir en Angleterre où elle espère retrouver sa mère dont elle a été séparée dans l'enfance. Face à Mirah, Gwendolen semble tout avoir : l'argent, la beauté physique, la chance, l'admiration ; et pourtant, elle choisit de risquer de tout perdre. Comment ne pas la dédaigner ?

Son sens de la « sympathie » l'emportera finalement. Il s'illustrera à travers la restitution du collier de turquoises à son infortunée propriétaire : Gwendolen qui, avant l'arrivée de Daniel, remportait tous les gains à la roulette, s'est ensuite mise à tout perdre. Elle décide alors de se séparer de ce collier afin d'en tirer un peu d'argent et, peut-être, refaire fortune, ce qui lui permettrait de sortir sa famille de la banqueroute qui vient de les frapper. Son collier lui sera mystérieusement rendu le lendemain avec cette inscription : « A stranger who has found Miss Harleth' necklace returns it to her with the hope that she will not again risk the loss of it. » (*DD*, 14). Chez Daniel, cette restitution est le signe qu'il a finalement eu pitié de la jeune femme et, à travers son message anonyme, il espère lui faire prendre conscience de l'importance de chérir ce qu'elle a en sa possession. Pour Gwendolen, ce qu'elle prendra d'abord comme une humiliation deviendra par la suite pour elle le symbole de sa volonté de devenir meilleure. La moitié de l'intrigue de *Daniel Deronda* pourrait se résumer comme étant l'histoire de l'apprentissage de la « sympathie » par Gwendolen. Seul cet apprentissage lui permettra de sortir de son repli égotiste et de s'accomplir avec satisfaction en tant qu'être, l'unique manière d'accéder au bonheur chez George Eliot s'effectuant souvent par l'accomplissement d'actes désintéressés, d'actes de bienveillance envers autrui ; en d'autres termes, d'actes de « sympathie ».

Ainsi, à la question « Gwendolen est-elle belle ? C'est-à-dire mérite-elle de figurer dans la fiction ? », la réponse est bien évidemment « oui ». Ce personnage offre l'opportunité

à George Eliot d'exercer toute sa « sympathie » maternelle. Personnage détestable, cette enfant gâtée qui possède une très haute opinion d'elle-même est dépeinte avec justesse, honnêteté et, malgré tout, avec bienveillance dans le roman. C'est en effet un personnage complexe et nuancé que George Eliot nous donne à lire, avec ses forces mais également ses peurs et ses faiblesses. On ne peut alors s'empêcher d'admirer sa bravoure, sa volonté d'indépendance et le courage avec lequel elle endure au quotidien la perversité et la cruauté de son mari, sans jamais se plaindre. Ce sentiment de « sympathie » que le lecteur éprouve envers la jeune femme en dépit de ses multiples travers est l'œuvre d'une écriture de la « sympathie », d'une écriture humaine et maternelle qui a foi en l'amélioration morale des êtres et qui, à ce titre, souhaite éduquer son lecteur. Déjà dans *Adam Bede*, la jeune Hetty, elle aussi belle et narcissique, finissait par attirer la « sympathie », notamment au moment de sa fuite éperdue vers Stoniton où elle espérait retrouver son amant, puis encore lors de son errance lorsque, confrontée à la réalité, elle se retrouvait seule face à son triste sort. L'écriture de George Eliot n'est pas une écriture empathique dans le sens où, contrairement à Elizabeth Gaskell, George Eliot se refuse à basculer dans le sentimentalisme. Toutefois, la retenue et l'honnêteté avec lesquels elle présente ses personnages sont sa manière d'en appeler à la bienveillance de son lecteur et de faire naître en lui de la « sympathie » à l'égard de tous les êtres qui peuplent sa fiction.

Conclusion

« The feminine intellect has a passion for detail; that is a quality which belongs to all the best work done by female writers⁶⁰¹. » Dans *The Feminine Note in Fiction* (1904), que Naomi Schor présente comme étant l'un des premiers ouvrages critiques consacrés à la définition d'un style féminin de l'écriture⁶⁰², William L. Courtney affirme que l'art du maniement du détail est une caractéristique distinctive de la littérature féminine. Cet engouement pour le détail n'est toutefois pas sans risques : il peut en effet présenter une menace pour le style et la cohérence interne de l'œuvre, notamment lorsque l'auteure attribue à des éléments secondaires et anecdotiques une importance qui devrait être réservée aux seuls personnages principaux et à l'intrigue dominante⁶⁰³. Comme nous avons pu le constater au cours de cette étude, cet art du détail se retrouve chez nos deux romancières. Courtney les mentionne d'ailleurs en exemple dans son étude. Selon lui, ce critère fait que la féminité de l'écriture d'Elizabeth Gaskell n'est plus à démontrer : « Could any one ever mistake the sex to which belong such writers as Mrs. Gaskell [...]⁶⁰⁴? » Concernant George Eliot, son propos est plus nuancé. Si l'écriture de cette dernière fait également la part belle aux détails, elle a su se garder de leur accorder une place trop importante et inappropriée au sein de la diégèse de ses œuvres, son écriture se rapprochant ainsi plus du style masculin⁶⁰⁵. Au masculin donc est

⁶⁰¹ Courtney, William L. *The Feminine Note in Fiction*. London: Chapman & Hall, 1904. p. xxxii. <https://archive.org/details/femininenoteinfi00courrich/page/n35> (dernière consultation : le 26 août 2019)

⁶⁰² Schor. *Op.cit.* pp. 20-21.

⁶⁰³ « The passion for detail conflicts in many ways with the general scope of a novel. The subordinate personages are apt to be too highly coloured, the inferior incidents are put, as it were, into the front place, and therefore interfere with the proper perspective of the whole. [...] [T]he genius for detail conflicts with the artistic impulse which has to keep every incident and character subject to the main idea of the novel. In the work of women, the smaller characters often seem to have an importance which should, of course, be preserved for the personages set in high lights – the hero and the heroine. » Courtney. *Op.cit.* pp. xii; xxxv.

⁶⁰⁴ *Ibid.* p. xiv.

⁶⁰⁵ « Yet George Eliot clearly belongs to a masculine type. » *Ibid.* p. xiv.

attribué un ordonnancement diégétique hiérarchisé et maîtrisé, et dans lequel rien ne vient mettre en danger le récit principal. Au féminin en revanche, Courtney associe un recours excessif aux détails, parfois désordonné, qui peut mettre à mal l'ordre interne d'une œuvre⁶⁰⁶ et donc diminuer sa qualité. Dans *Reading in Detail*, Naomi Schor souligne au contraire en quoi cette caractéristique supposée de l'écriture féminine constitue un élan novateur qui offre la possibilité de renverser les hiérarchies. De même, dans *The Ideas in Things*, Elaine Freedgood conçoit le détail fictionnel comme un élément textuel qui, grâce au lien de contiguïté qu'il entretient avec l'objet auquel il renvoie dans la réalité, promet d'enrichir et de renouveler la charge sémantique du texte.

Au cours de cette thèse, nous avons tout d'abord souhaité montrer la manière dont nos deux auteures ont su exploiter ce potentiel subversif et narratif du détail afin de mettre en place toute une discoursivité sur la maternité dans leurs œuvres, même quand cela ne constituait pas le sujet principal du récit. Elles ont ainsi pu mettre en mots certains aspects de la maternité jugés inconvenants par la bienséance victorienne et énoncer leur point de vue sur les diverses questions que ce sujet soulève. En effet, dans *Ruth* tout comme dans *Adam Bede*, les descriptions de paysages deviennent bientôt l'occasion d'évoquer le désir amoureux et l'union charnelle des corps qui mèneront à l'enfantement. Dans *Adam Bede* encore, le temps de gestation se lit dans le passage des saisons. Les portées de chiots (celle de Vixen, la bâtarde du maître d'école, ou encore celle de Juno, le setter de la famille Irwine) offrent la possibilité de reconsidérer les apparences et le langage de la Nature. Certains détails, qui permettent d'établir un rapprochement entre les chiens et leurs maîtres, viennent ainsi interroger l'incommensurabilité de la différence entre les sexes, remettant en cause la validité des discours scientifiques concernant l'essentialisation des sentiments et des comportements dits maternels. Le lecteur découvre par exemple que Bartle Massey agit comme une parfaite

⁶⁰⁶ Schor. *Op.cit.* p. 20.

maîtresse de maison au sein de son foyer et qu'il nourrit pour sa chienne un sentiment maternel qui semble être totalement étranger à Mrs Irwine lorsqu'il s'agit de ses filles. Grâce aux discours sur la maternité qui naissent de quelques détails bien choisis, George Eliot peut proposer de nouveaux modèles maternels, loin de l'idéal de « l'Ange de la Maison », des modèles dans lesquels le sexe ne suffit plus à prédire les rôles et les sentiments. A l'image de Mrs Irwine, une bonne mère semble dorénavant être une mère qui a intégré les lois de la société évolutionniste dans laquelle elle vit. Elle sait ainsi que son amour maternel doit être dépensé non plus sans compter mais à bon escient. Mrs Irwine doit donc réserver cet amour pour son fils car il est le seul de ses trois enfants à être en mesure d'assurer son maintien social. Dans *Wives and Daughters*, c'est également grâce à un détail – l'allusion onomastique à la botanique – que ce nouveau modèle de mère darwinienne se révèle. A travers la référence à la jacinthe, cette belle fleur vivace qui a parfaitement su s'acclimater depuis son introduction en Angleterre au XVI^e siècle et dont la domestication n'a depuis cessé de produire de nouvelles variétés plus belles les unes que les autres, Elizabeth Gaskell suggère que l'avenir et la descendance de la nouvelle épouse du Dr Gibson, Hyacinth Kirkpatrick, sont assurés. Une fois encore, pureté, amour et abnégation, les trois qualités principales communément attribuées à l'idéal de « l'Ange de la Maison », ne sont plus de mise. Elles sont en effet totalement étrangères à Mrs Kirkpatrick/Gibson. Cela paraît même être la clé de sa réussite.

L'idéal maternel victorien tel qu'il est traditionnellement pensé semble bel et bien dépassé. S'il refait surface par moments dans la fiction de nos auteures, ce n'est que pour être mieux démenti ou transformé. Tous les personnages féminins qui s'en rapprochent le plus échouent à accomplir leur rôle de mère avec succès. On pense à Mrs Hamley dans *Wives and Daughters* qui meurt après avoir trôné seule pendant des années au centre de son salon sans avoir eu la moindre influence sur sa famille. On pense encore à Nancy Lammeter dans *Silas*

Marnier qui a réussi à transformer la demeure des Cass en un havre de paix respectable mais qui n'a jamais pu offrir de descendance à son époux. Finalement, on pense à Hetty dans *Adam Bede*, dont la beauté semblait contenir la promesse qu'elle serait une mère douce et attentionnée. C'est tout du moins ce que prédisaient les études du physiologiste Alexander Walker ou encore celles du philosophe et proche ami de George Eliot, Herbert Spencer. Malgré cela, Hetty abandonnera son nouveau-né, fruit d'une relation illégitime, dans un bois.

Chez nos deux auteures, le récit de ces relations illégitimes et de l'enfantement qui en résulte offre un autre exemple de leur maîtrise du maniement subversif des détails. Afin de compléter les études critiques réalisées jusque-là sur le sujet de la maternité illégitime chez nos romancières, notre analyse a tenté de mettre en exergue la manière dont l'agencement de certains détails leur permet de bouleverser les codes de ce type de récits et d'aller à l'encontre des attentes du lecteur. Dans « *Lizzie Leigh* », *Ruth* et *Adam Bede*, Elizabeth Gaskell et George Eliot repensent en effet les étapes traditionnellement associées à la trajectoire vectorisée des filles-mères ainsi que la manière de les raconter. Certains motifs de l'œuvre emblématique de William Hogarth, *The Harlot's Progress*, comme la duperie ou la contamination, sont ainsi réinvestis dans *Ruth* pour n'être ensuite que mieux détournés de leur signification première. Non plus associée à la déchéance morale et physique de la femme de mauvaise vie, la présence de ces thèmes dans la diégèse sert au contraire à disculper la pécheresse et à prouver sa pureté d'âme. Pour Lizzie comme pour Ruth, la maternité ouvre le chemin vers la repentance. Là où les marques d'affection de Lizzie pour sa fille se limitent nécessairement à l'envoi de petits colis ou d'argent, Ruth se verra offrir la chance de pouvoir élever son enfant et se révélera être une mère exemplaire. Elizabeth Gaskell ira jusqu'à mettre en lumière l'identification de son personnage à la Madone grâce à la présence de menus détails emblématiques de l'imagerie mariale. Les réécritures osées que la romancière propose de ce type de récit hautement codifié servent des intentions morales et politiques. Elles

expriment en effet la position de l'auteure au sujet de l'opprobre qui est systématiquement jeté sur ces femmes dans la société victorienne et visent à éveiller les consciences. On ne retrouve pas d'engagement similaire aussi marqué pour le droit à la réhabilitation de ces femmes dans *Adam Bede* de George Eliot. Néanmoins, la présence de certains détails bouscule certaines convenances littéraires également. Ces détails donnent en effet une trop grande visibilité au corps en gésine de Hetty, à ses transformations physiques et à l'appréhension que la jeune femme éprouve quant à l'arrivée du bébé, qui devrait au contraire naturellement éveiller sa tendresse maternelle. George Eliot ne partage peut-être pas les mêmes intentions qu'Elizabeth Gaskell concernant la nécessité de sensibiliser le lecteur au sort de ces femmes. Elle remet cependant en cause d'autres vérités de l'époque victorienne comme celle qui dit que toute femme désire naturellement fonder une famille et que son instinct la pousse à aimer instantanément son enfant. Hetty, mais aussi Dinah la prédicatrice méthodiste dans *Adam Bede*, ou encore Gwendolen Harleth et Leonora Alcharisi dans *Daniel Deronda* sont autant de contre-exemples qui démentent la règle plutôt qu'ils la confirment.

Cette subtile mise en mots de la maternité dans les œuvres de nos deux romancières découle d'une stratégie d'écriture qui soigne chaque détail afin d'articuler des discours sous-jacents mais bien présents, des discours qui dérangent, qui renversent certains codes moraux et littéraires, et qui donnent voix à une intimité de la maternité que la critique a longtemps pensé absente de la fiction victorienne. Ces discours se logent parfois dans des détails insignifiants du quotidien, dans la présence d'objets qui, loin de participer uniquement à la création d'un effet de réel, enrichissent la construction des personnages de mères, offrent un commentaire sur leur degré d'influence au sein de leur foyer et mettent en exergue des valeurs que ces mères représentent et que l'écrivaine souhaite communiquer à son lecteur. La présence de tels discours dans leurs œuvres est parfois jugée vulgaire et déplacée, voire obscène par leurs contemporains car, dans leur fiction, George Eliot et Elizabeth Gaskell

accordent en effet une place à des éléments qui devraient, selon la tradition, demeurer cachés. En ce sens, leur écriture peut être qualifiée de féminine si l'on s'en réfère aux caractéristiques définies au début du XX^e siècle par William Courtney puisque ces auteures confèrent à certains de leurs détails une place inconvenante qui vient déranger la bienséance de leurs œuvres.

Au cours de notre étude, la question de l'écriture féminine a également été abordée à travers le rapprochement que nous avons effectué entre l'esthétique scripturale de nos deux auteures victoriennes et la définition que les théoriciennes françaises de l'écriture féminine en donnent au siècle suivant. A l'instar de cette langue féminine telle qu'elle est définie par Hélène Cixous ou encore par Julia Kristeva, l'écriture de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell s'inscrit dans une volonté de s'affranchir de certains codes d'écriture dictés par la tradition littéraire patriarcale. Nous avons tenté de montrer comment nos auteures souhaitent ainsi affirmer leur voix de femme en marquant leur écriture du sceau de cette spécificité féminine qu'est la maternité. Nous espérons avoir ainsi pu suggérer une nouvelle piste d'analyse pour les recherches sur la maternité, piste qui pourrait être élargie à l'ensemble de l'œuvre littéraire de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell, ainsi qu'à celles d'autres auteures victoriennes. Dans cette perspective, la maternité en tant qu'outil esthétique et moteur de l'écriture peut se concevoir de multiples façons, comme c'est le cas chez nos deux romancières.

Dans la fiction d'Elizabeth Gaskell, cette maternité qui influence son écriture et qui donne parfois lieu à un style que l'on peut qualifier de « féminin » ou de « maternel » est issue de son expérience quotidienne de mère. Chez George Eliot, qui n'a jamais fait l'expérience biologique de la maternité, la féminité ou maternité de l'écriture d'une femme provient de la manière dont, selon elle, cette propension maternelle présente chez toutes les femmes influence leur rapport au monde. Il suffit donc aux écrivaines, si elles souhaitent

développer leur propre style en littérature, de laisser parler cette langue maternelle qui sommeille en elles. C'est ce que George Eliot affirme dans son article « Woman in France: Madame de Sablé ». Dans notre étude, nous avons suggéré que la spécificité maternelle de l'écriture eliotienne se loge dans la bienveillance avec laquelle elle présente « les êtres et les choses tels qu'ils se sont reflétés dans son esprit⁶⁰⁷ », en d'autres termes, cette bienveillance avec laquelle elle retranscrit la manière dont elle appréhende le monde. Ne peut-on lire ici, dans ce qui se présente comme un manifeste de l'écriture réaliste eliotienne, la volonté de George Eliot d'écrire dans sa propre langue, c'est-à-dire dans sa langue de femme afin de faire part à son lecteur de la manière dont elle se saisit du monde qui l'entoure avec sa sensibilité de femme ? Sa perception féminine du monde, elle la retranscrit grâce à ce sentiment de « sympathie » avec lequel elle prend la plume, sentiment qu'elle souhaite aussi inspirer à son lecteur pour les personnages ordinaires de sa fiction afin d'élargir ses horizons et de lui permettre de s'élever moralement. Elle aura ainsi, si elle y parvient, accompli son devoir en tant qu'auteure car elle aura su établir avec le lecteur une filiation sympathisante à travers non pas la paternité mais la maternité de son œuvre.

⁶⁰⁷ « [I]t happens, on the contrary, that my strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. » (AB, 193)

Annexes

Annexe 1 : Tableaux indiquant le nombre de prostituées à Londres en 1857 et 1868, par William Acton.

4 EXTENT OF PROSTITUTION IN LONDON.

A Return of the number of Brothels* and Prostitutes within the Metropolitan Police District, as nearly as could be ascertained at that date (May 20th, 1857).

Division.	Number of Brothels.				Total returned in 1841.	Number of Prostitutes.			
	Where prostitutes are kept.	Where prostitutes lodge.	Where prostitutes resort.	Total.		Well dressed, living in brothels.	Well dressed, walking the streets.	Low, infesting low neighbourhoods.	Total.
A	—	—	—	—	—	—	—	—	—
B	—	135	18	153	181	16	144	364	524
C	14	92	46	152	83	168	150	—	318
D	10	113	16	139	93	49	188	289	526
E	30	110	54	194	266	74	85	387	546
F	26	—	19	45	181	60	120	300	480
G	3	77	72	152	360	26	165	158	349
H	209	217	45	471	289	132	420	1251	1803
K	—	402	17	419	882	13	435	517	965
L	—	184	193	377	275	108	329	365	802
M	12	138	28	178	178	13	71	583	667
N	53	98	34	185	152	87	142	216	445
P	3	33	29	65	56	63	67	98	228
R	46	66	36	148	122	69	116	216	401
S	—	52	36	88	96	8	90	133	231
T	—	12	—	12	107	—	12	94	106
V	4	37	6	47	4	35	82	92	209
Total	410	1766	649	2825	3325	921	2616	5063	8600
Do. 1841	933	1544	848	3325	—	2071	1994	5344	9409

- A. Whitehall, the Parks, Palaces, Government Offices.
- B. Westminster, Brompton, Pimlico, part of Chelsea.
- C. St. James's, Regent-street, Soho, Leicester-square.
- D. Marylebone, Paddington, St. John's Wood.
- E. Between Oxford-street, Portland-place, New-road, and Gray's-inn-lane.
- F. Covent Garden, Drury-lane, St. Giles's.
- G. Clerkenwell, Pentonville, City-road, Shoreditch.
- H. Spitalfields, Houndsditch, Whitechapel, Ratcliff.
- K. Bethnal-green, Mile-end, and from Shadwell to Blackwall.
- L. Lambeth and Blackfriars, including Waterloo-road, &c.
- M. Southwark, Bermondsey, Rotherhithe.
- N. Islington, Hackney, Homerton, &c.
- P. Camberwell, Walworth, part of Peckham.
- R. Deptford, Greenwich, and neighbourhood.
- S. Kilburn, Portland, Kentish and Camden Towns to Cattle Market.
- T. Kensington, Hammersmith, North End, Fulham.
- V. Walham-green, Fulham, Chelsea, Cremorne.

* The word brothel, or rather the French word bordel, is said to come from *bord et eau*, because houses of ill-fame were at first established on the borders of rivers or close to baths. This is corroborated by old records of London, which prove that such houses, called stews, were excluded from the city of London, but were allowed over the water in Southwark. Jeannel thus describes one—"For the brothel it is the sign, and in default of the sign it is notoriety. It is the incoming and outgoing of strange men which constitute public acts giving cause for the intervention of the police."—JEANNEL, de la Prostitution, p. 214.

I am further indebted to the good offices of Captain Harris, Assistant Commissioner of Police, for the sub-joined return made up in 1868:—

METROPOLITAN POLICE.

ABSTRACT RETURN OF THE NUMBER OF BROTHELS AND PROSTITUTES IN EACH DIVISION.

Police Division.	Number of Brothels and Places.				Total.	Number of Prostitutes.			Total.
	Where Prostitutes are kept.	Where Prostitutes lodge.	Where Prostitutes resort.	Coffee Houses or other Places where Business is ostensibly carried on, but which are known to the Police to be used as Brothels or places of accommodation for Prostitutes.		Well-dressed living in Brothels.	Well-dressed living in Private Lodgings.	In low Neighbourhoods.	
A. or Whitehall
B. Westminster	...	141	2	18	161	...	167	310	477
C. St. James'	...	106	1	21	128	...	227	10	237
D. Marylebone	...	7	3	15	25	...	128	162	290
E. Holborn	1	171	8	11	191	10	371	136	517
F. Covent Garden	1	...	1	21	23	1	2	427	430
G. Finsbury	...	86	35	13	134	...	29	235	264
H. Whitechapel	...	126	2	11	139	623	623
K. Stepney	...	350	9	16	375	...	133	799	932
L. Lambeth	...	149	34	21	204	...	144	228	372
M. Southwark	...	19	23	19	61	...	14	314	328
N. Islington.	...	127	...	15	142	...	247	186	433
P. Camberwell	...	43	1	4	48	65	65
R. Greenwich	...	125	6	12	143	...	144	415	559
S. Hounslow	5	5	...	128	45	173
T. Kensington	...	193	1	4	198	...	236	110	346
V. Wandsworth	...	12	12	...	33	85	118
W. Clapham	...	27	...	1	28	...	23	53	76
X. Paddington	...	23	1	6	30	...	61	50	111
Y. Highgate	...	51	5	16	72	...	68	96	164
Total	2	1756	132	229	2119	11	2155	4349	6515

Metropolitan Police Office, 4, Whitehall Place,
19th November, 1868.

THOMAS KITTLE,
Superintendent.

Annexe 2 : Comparaison des embryons de vertébrés à trois stades différents, issue de l'*Anthropogénie*. Lithographie par J. G. Bach à partir des dessins de Haeckel.

Haeckel, *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Grundzüge der menschlichen Keimes- und Stammes-Geschichte*, Leipzig, Engelmann, 1874, planches IV et V.

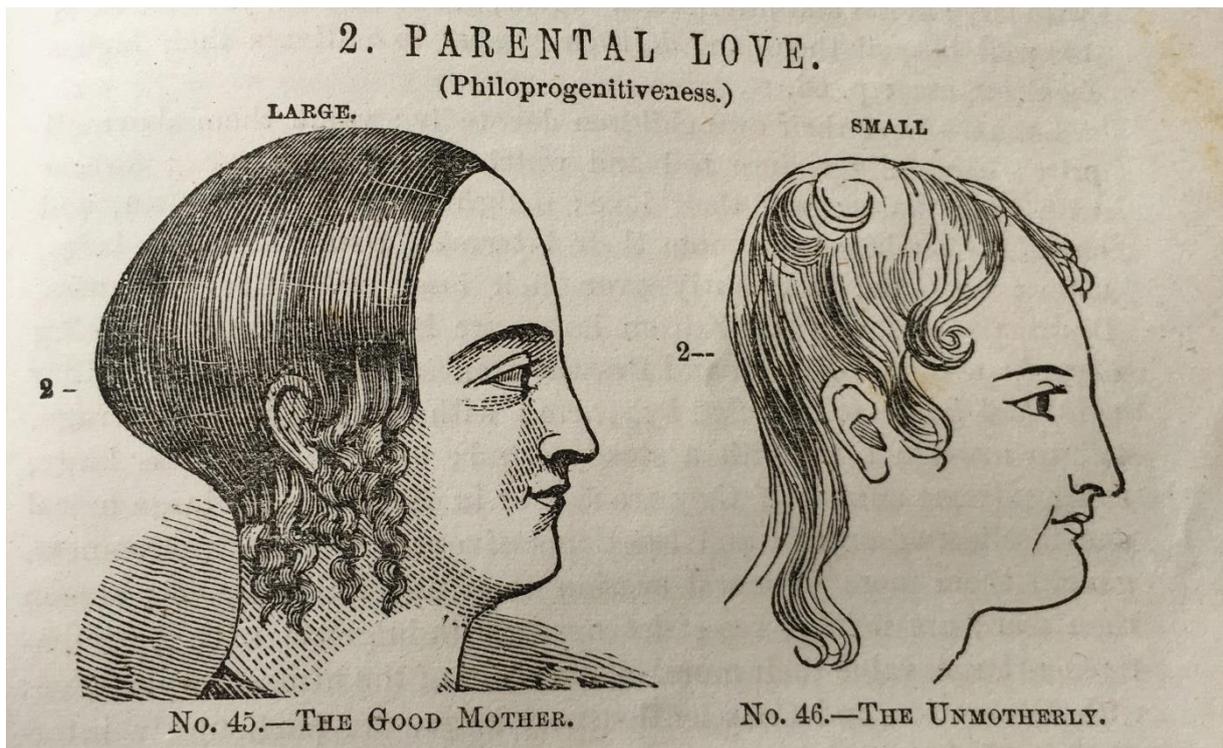
Source: Hopwood, Nick. « Reproduits et réinventés : les dessins d'embryons de Haeckel. » *Arts et Savoirs* 9, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/aes/1217> ; DOI : 10.4000/aes.1217 (dernière consultation : le 30 août 2019)



Annexe 3 : Parental Love (Philoprogenitiveness)

Source : Fowler, Lorenzo. *New Illustrated Self-Instructor in Phrenology and Physiology with One Hundred Engravings*. London: Fowler and Wells, 1859. p. 81.

<https://archive.org/details/newillustrationss00osfo/page/n5> (dernière consultation: le 30 août 2019)



Annexe 4 : *Ecce Ancilla Domini !* (1849-50), Dante Gabriel Rossetti



Source : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-ecce-ancilla-domini-the-annunciation-n01210> (dernière consultation : le 20 août 2019)

Annexe 5 : *La Madone Sixtine* (1512), Raphaël

Source : <https://chroniquesdart.wordpress.com/2015/12/02/raphael-la-madone-sixtine-15121514/> (dernière consultation : le 20 août 2019)



Annexe 6 : *La Vierge et l'Enfant avec la famille du bourgmestre Meyer* (1526-1528), Hans Holbein

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vierge_et_l%27Enfant_avec_la_famille_du_bourgmestre_Meyer
(dernière consultation : le 20 août 2019)



Annexe 7 : *Jeune femme à sa couture*, (1655), Nicolas Maes. Huile sur panneau. 55,6 x 46,1 cm. Londres, Mansion House, The Harold Samuel Collection © Guildhall Art Gallery, City of London / Harold Samuel Collection / Bridgeman Images / Harold Samuel Collection/Bridgeman

Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jeune_femme_%C3%A0_sa_couture_-_Nicolas_Maes.jpg (dernière consultation : le 20 août 2019)



Annexe 8 : *The Harlot's Progress* (1732), William Hogarth

Source : <https://www.rct.uk/collection/811512/a-harlots-progress> (dernière consultation : le 20 août 2019)

Plate 1: Moll Hackabout arrives in London and meets Mother Needham, a notorious procuress.



Plate 2: Moll is mistress to a wealthy Jewish man. She creates a diversion to allow a second lover to escape.



Plate 3: Mill, in a reduced state, takes tea while bailiffs enter her lodgings



Plate 4: Moll beats hemp in Bridewell Prison



Plate 5: Moll is dying while two doctors argue over her treatment

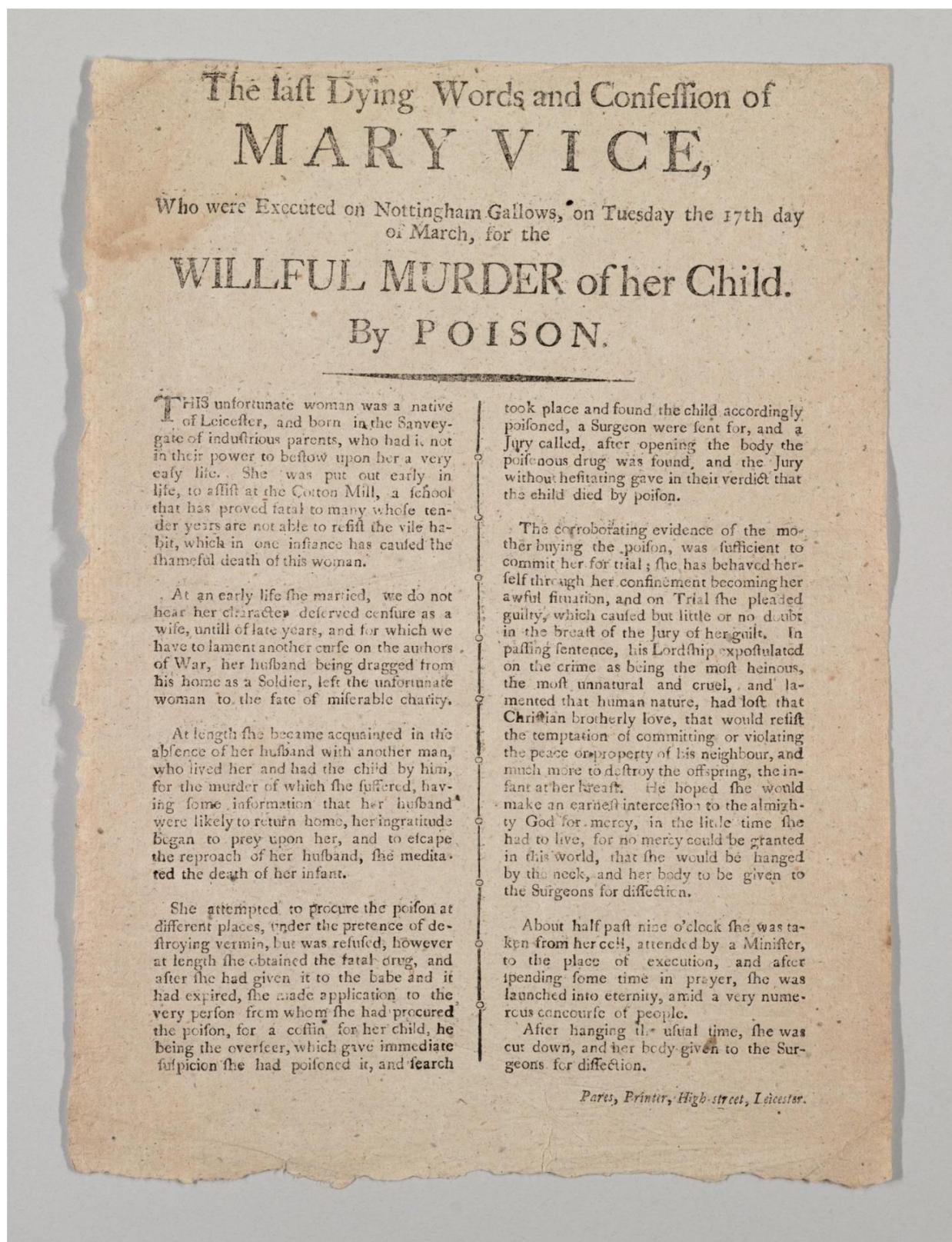


Plate 6: Moll's coffin is surrounded by a group of insincere mourners



Annexe 9 : The Last Dying Words and Confession of Mary Voce [sic.], executed on Nottingham Gallows, 1802.

Source : [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:4787530\\$1i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:4787530$1i) (dernière consultation : le 30 août 2019)



15 **16a** 145ELIZABETH HOLLAND¹

Sunday morning
 Willie asleep everyone else out.
 [Summer 1845]

My dearest Lizzie,

I have just received your letter & if one does not answer a letter directly when the impulse is on one there is no knowing how long one may wait for 'a convenient season'. So here goes though I've nothing to say very particular except that I want your mother to come & wonder I don't hear; could make her so comfortable & children long for her & William's holidays begin end of next week & I am so glad you like the Androwitch & is it not well translated? using old fashioned plain spoken words in all simplicity *And* I am so sorry to hear about Alice feeling responsible as I ought to do; & she does sound proudly without order. She would so fidget here [;] all the Holland fidgetiness would blaze out in crossness. I am so busy & so happy. My laddie is grunting so I must make haste. I can't make out what you do with *five* ponies. Such a great number. You say 'at present I can see after her' (i.e. Alice). Can't you nine months hence my lady? Are things in *that* state? Where do you get your pretty gowns from? tell me? You said they were all taken up by the Robsons? Was that a tally diddle? I wish I had been inside of home (articles & pronouns very useless part of speech to mothers with large families aren't they?) I have Florence & Willie in my room which is also nursery, call Hearn at six, $\frac{1}{2}$ p 6 she is dressed, comes in, dresses Flora, gives her breakfast the first; $\frac{1}{2}$ p. 7 I get up, 8 Flora goes down to her sisters & Daddy, & Hearn to her breakfast. While I in my dressing gown dress Willie. $\frac{1}{2}$ p. 8 I go to breakfast with parlour people, Florence being with us & Willie (ought to be) in his cot; Hearn makes beds etc in nursery only. 9 she takes F. & I read chapter & have prayers first with household & then with children, $\frac{1}{2}$ p. 9 Florence & Willie come in drawing room for an hour while bedroom & nursery windows are open; $\frac{1}{2}$ p. 10 go in kitchen, cellars & order dinner. Write letters; $\frac{1}{4}$ p. 11 put on things; $\frac{1}{2}$ p. 11 take Florence out. 1 come in, nurse W. & get ready for dinner; $\frac{1}{2}$ p. 1 dinner;

¹ Original MS. not seen.

$\frac{1}{2}$ p. 2 children, two little ones, come down during servants' dinner half hour open windows upstairs; 3 p.m. go up again & I have two hours to kick my heels in (to be elegant & explicit). 5 Marianne & Meta from lessons & Florence from upstairs & Papa when he can comes in drawing room to 'Lilly a hornpipe', i.e. dance while Mama plays, & make all the noise they can. Daddy¹ reads, writes or does what she² likes in dining room. $\frac{1}{2}$ p. 5 Margaret (nursemaid) brings Florence's supper, which Marianne gives her, being answerable for slops, dirty pinafores & untidy misbehaviours while Meta goes up stairs to get ready & fold up Willie's basket of clothes while he is undressed (this by way of feminine & family duties). Meta is so neat & so knowing, only, handles wet napkins very gingerly. 6 I carry Florence upstairs, nurse Willie; while she is tubbed & put to bed. $\frac{1}{2}$ past 6 I come down dressed leaving (hitherto) both asleep & Will & Meta dressed (between 6 and $\frac{1}{2}$ p.) & Miss F. with tea quite ready. After tea read to M. A. & Meta till bedtime while they sew, knit or worsted work. From 8 till 10 gape. We are so desperately punctual that now you may know what we are doing every hour.

Willie comes on grandly & so does his red hair. He has dimples just³ like *your* Willie—is very good & *very* hungry. About Marianne & Meta I must consult William. Miss < > —you don't say when it would be most convenient to you. All the directions about them I have to give are please let Meta's feet be warm in bed (a hot bottle she has here by Dr H' direction) & *please* (though not likely at all) don't let them ever come in contact with Martineau children. You need not ask why but please *don't*. I hope they will give no trouble or anxiety & I am sure they intend not to do so and ought not. This visit is *such* a pleasure in store & the *not* going such a Damocles' sword. You *must* come & see us. I have expected you every fine day this fortnight. I think you *do* want just such a servant as you describe—a *bonne* I should call her & she such a boon⁴ in families. I heard Mr Carver's niece was wanting *just* such a situation applied to Mrs J. L. Taylor⁵ only did not like taking her meals in kitchen especially with men servants. Is she worth seeing after? I will 'hearken out' for you. Don't

¹ A 'u' has been typed above the 'a' in this word.

² ? he.

³ MS. source and typescript (before pencil correction) read 'put'.

⁴ Sources read 'about'.

⁵ ? J. J. Tayler. MS. source reads 'J. T. Taylor', and typescript 'J' could equally be a 'T', two keys having been struck.

'kill your children with lessons', as dear Julia Bradford used to say to me. Only a little lessoning does give a relish to the rest of the day in winter only don't *over* do it 'specially with Charlie. No news here—somebody is going to be married to somebody I heard yesterday but forget who they both are. So Robinson is still 'shoving it into them'—this I conclude only from your saying he waits for your letter. I am glad I can keep up with your doings & goings on in the children way & domestic ditto with having seen. Is A. Holland coming to you & when? It would have been much more sensible if you had told me *when you wanted* children. Goodbye. I have many more oddments to say but W. wakes.

Ever yours most affec[tionately]
E. C. G.

Source : Chapple, J. A. V, et Arthur Pollard, ed. *The Letters of Mrs. Gaskell*. Manchester: Manchester University Press, 1997. pp. 823-825.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

I. *George Eliot et Elizabeth Gaskell*

1. Œuvres du corpus :

- Eliot, George, (Reynolds, Margaret, ed.). *Adam Bede*. (1859) London: Penguin Books, 2008.
- . (Handley, Graham and Newton, K. M. , ed.) *Daniel Deronda*. (1876) Oxford: Oxford University Press, 2014.
- . (Cave, Terence, ed.) *Silas Marner*. (1861) Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Gaskell, Elizabeth. « Lizzie Leigh ». (1850) In Glen, Heather, ed. *Cousin Phillis and Other Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2010. pp. 3-31.
- . (Easson, Angus, ed.) *Ruth*. (1853) London: Penguin Books, 1997.
- . (Easson, Angus, ed.) *Wives and Daughters*. (1866) Oxford: Oxford University Press, 2000.

2. Autres textes de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell :

- Chapple, J. A. V, et Arthur Pollard, ed. *The Letters of Mrs. Gaskell*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Chapple, John, ed. *Further Letters of Mrs. Gaskell*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Cross, J. W. (John Walter), ed. *George Eliot's Life, as Related in Her Letters and Journals*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Eliot, George. *Felix Holt: The Radical*. (1866) London: Penguin Books, 1995.
- . *Middlemarch*. (1871-1872) London & New York: Norton Critical Edition, 2000.
- . *Scenes of Clerical Life*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- . « Silly Novels by Lady Novelists ». (1856) In Byatt, A. S. and Warren, Nicholas, ed. *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings*. London: Penguin Books, 1990. pp. 140-163.
- . *The Mill on the Floss*. (1860) London: Penguin Books, 1994.
- . « The Natural History of German Life ». (1856) In Byatt, A. S. and Warren, Nicholas, ed. *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings*. London: Penguin Books, 1990. pp. 107-139.
- . « Woman in France: Madame de Sablé ». (1854) In Byatt, A. S. and Warren, Nicholas, ed. *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings*. London: Penguin Books, 1990. pp. 8-37.

- Gaskell, Elizabeth. « Company Manners ». (1854) In *The Works of Elizabeth Gaskell*, III. London: Knutsford, 1906. pp. 491-513.
- . (Glen, Heather, ed.) *Cousin Phillis and Other Stories*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2010.
- . *Cranford*. (1851) Oxford: Oxford University Press, 2011.
- . *Mary Barton*. (1848) Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . *North and South*. (1854) Oxford: Oxford University Press, 1998.
- . *Sylvia's Lovers*. (1863) Oxford: Oxford University Press, 2013.
- . *The Life of Charlotte Bronte*. (1857) London: Penguin Books, 1997.
- Haight, Gordon S., ed. *Selection from George Eliot's Letters*. New Haven and London: Yale University Press, 1958.
- Wilson, Anita C., et J. A. V. Chapple, ed. *Private Voices: The Diaries of Elizabeth Gaskell and Sophia Holland*. Keele: Keele University Press, 1996.

II. *Autres sources primaires*

1. Littérature, essais et correspondance

- Burney, Frances. *Evenina* (1778). London: Penguin Books, 1994.
- Coleridge, Samuel. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinion*. (1817) Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Collins, Wilkie. *Hide and Taylor. Seek, Or, The Mystery of Mary Grice*. (1854) New York: Dover Publications, 1981.
- Comte, Auguste. *Système de politique positive ou traité de sociologie instituant la religion de l'humanité*. Paris: Carilian-Goeury et Dalmont, 1854.
- . *The Catechism of Positive Religion*. London: J. Chapman, 1858.
<http://archive.org/details/catechismofposit00comt>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Cousin, Victor. *Madame de Sablé: études sur les femmes illustres et la société du XVIIe siècle*. (1854) Paris: Didier, 1854.
- <http://archive.org/details/madamedesablud01cousgoog>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Defoe, Daniel. *Roxana, the Fortunate Mistress, Or, A History of the Life and Vast Variety of Fortunes of Mademoiselle de Beleau: Afterwards Called the Countess de Wintelsheim in Germany : Being the Person Known by the Name of the Lady Roxana in the Time of Charles II*. (1724) Oxford: Oxford University Press, 1998.
- . *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. (1722) London: Penguin UK, 2003.
- Dickens, Charles. *A Tale of Two Cities* (1859). London: Penguin Books, 2003.
- Edel, Leon, ed. *Henry James Letters*. Vol. 1. London: Macmillan, 1974.

- Feuerbach, Ludwig. *The Essence of Christianity*. Traduit par Marian Evans. New York: C. Blanchard, 1855.
- Fielding, Henry, et Judith Hawley. *Joseph Andrews & Shamela*. (1741; 1742) Reprint. London ; New York: Penguin Classics, 1999.
- Flaubert, Gustave. *Un Cœur simple*. (1877) Paris: Le Livre de Poche, 1994.
- Hardy, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles*. (1891) Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Hennell, Charles Christian. *An Inquiry Concerning the Origin of Christianity*. London: Smallfield, 1838.
- Jameson, Anna. *Legends of the Madonna as Represented in the Fine Arts*. (1852) Los Angeles: HardPress Publishing, 2016.
- Malthus, Thomas Robert. *An Essay on the Principle of Population*. (1798) London: Everyman's Library, 1958.
- Marx, Karl. *Capital*. Vol. 1. (1867) Moscow: Progress Publishers, 1965.
- Mill, John Stuart. *On Liberty and Other Essays*. (1859) Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Milton, John. *Paradise Lost*. (1667) Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Osty, Emile, et Joseph Trinquet, éd. *La Bible*. Paris: Editions Rencontre, 1970.
- Patmore, Coventry. *The Angel in the House*. (1854) London: Macmillan, 1866.
- Platon. *Timée – Critias*. Traduit par Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2017.
- Richardson, Samuel. *Pamela: Or Virtue Rewarded*. (1740) Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . *Clarissa, or the History of A Young Lady*. (1748) New York: Penguin Classics, 1985.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile ou de l'éducation. Livre V: L'Age de la sagesse et du mariage (de 20 à 25 ans)*. (1762) Edition électronique, 1762.
http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/emile/emile_de_education_5.pdf.
 (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Ruskin, John. *Of Queen's Gardens*. (1864) London: Ballantyne Press, 1865.
- . « Of the Pathetic Fallacy ». In *Modern Painters*, III (1843) London: Routledge, 1856. pp. 166-183.
- . *Sesame and Lilies: Two Lectures Delivered at Manchester in 1864*. (1865) London: Everyman's Library, 1970.
- Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. (1759) London: Henry G Bohn, 1853.
<http://archive.org/details/dli.bengal.10689.4837>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Spinoza, Benedictus de. *Tractatus Theologico-Politicus*. (1670) Leiden: BRILL, 1991.
- Storey, Graham, Kathleen Tillotson, et Nina Burgis, ed. *The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens*. Vol. VI (1850-1852). Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Strauss, David Friedrich. *The Life of Jesus Critically Examined*. Traduit par Marian Evans. New York: C. Blanchard, 1860.

Tennyson, Alfred. *The Works of Alfred Lord Tennyson*. Ware: Wordsworth Editions, 1994.

Thackeray, William Makepeace. *Thackeray's Esmond; with Introduction and Notes*. (1852) London: Macmillan, 1965.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. (1929; 1938) Oxford: Oxford University Press, 2015.

Wordsworth, William. « Preface to Poems (1815) ». In *Prefaces and Prologues to Famous Books*, Vol. XXXIX. New York: Cosimo Classics, 2009.

Wordsworth, William, et Samuel Taylor Coleridge. *Lyrical Ballads*. (1798) London ; New York: Routledge, 2013.

2. Littérature scientifique et biomédicale :

Acton, William. *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life: Considered in Their Physiological, Social, and Moral Relations*. London: J. & A. Churchill, 1875.

<http://archive.org/details/functionsdisorde00actorich>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Alexander Bain. *The Emotions and the Will by Alexander Bain*. London: Parker and son, 1859. http://archive.org/details/bub_gb_oYh0yDyyQNoC. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Bain, Alexander. *The Senses and the Intellect / by Alexander Bain*. London: John W. Parker and Son, 1855.

<http://archive.org/details/sensesintellectb00bain>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Bull, Thomas. *Hints to Mothers: For the Management of Health during the Period of Pregnancy and in the Lying-in Room, with an Exposure of Popular Errors in Connection with Those Subjects, and Hints upon Nursing*. London: Longmans, Green, 1865. <http://archive.org/details/b28088360>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Carpenter, William Benjamin. *Principles of Human Physiology, with Their Chief Applications to Pathology, Hygiene, and Forensic Medicine: Especially Designed for the Use of Students*. London: J. Churchill, 1842. <http://archive.org/details/b2151480x>.

Chavasse, Pye Henry. *Advice to a Wife on the Management of Her Own Health, and on the Treatment of Some of the Complaints Incidental to Pregnancy, Labour, and Suckling; with an Introductory Chapter Especially Addressed to a Young Wife*. London: John Churchill and Sons, 1864. <http://archive.org/details/adviceonma00chav>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

———. *Counsel to a Mother: Being a Continuation and the Completion of « Advice to a Mother »*. London: John Churchill and Sons, 1872.

<https://archive.org/details/counseltoamothe00chavgoog/page/n9>
(dernière consultation : le 20 août 2019)

Combe, George. *A System of Phrenology*. Edinburgh: J. Anderson ; London : Longman, 1830.
<http://archive.org/details/systemofp00co>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Conquest, John Tricker. *Letters to a Mother, on the Management of Herself and Her Children in Health and Disease ... With Remarks on Chloroform ... A New and Enlarged Edition*. London: Longman & Company, 1848.

Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection: Or, The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: J. Murray, 1860.

———. *The Descent of Man: And Selection in Relation to Sex*. London: J. Murray, 1871.

———. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York: Dover Publications, 2013.

———. *The Variation of Animals and Plants under Domestication (Vol I)*. London: John Murray, 1868.

<http://darwin-online.org.uk/content/frame?seq=1&itemID=F880.1&viewtype=side>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Fowler, Lorenzo. *New Illustrated Self-Instructor in Phrenology and Physiology with One Hundred Engravings*. London: Fowler and Wells, 1859. p. 81.

<https://archive.org/details/newillustrations00osfo/page/n5> (dernière consultation: le 30 août 2019)

Hewitt, Graily. *Pathology, Diagnosis and Treatment of Diseases of Women: Including the Diagnosis of Pregnancy*. Philadelphia: Lindsay & Blakiston, 1874.

Kirby, William, et William Spence. *An Introduction to Entomology; Or, Elements of the Natural History of Insects: Comprising an Account of Noxious and Useful Insects...* Philadelphia: Lea and Blanchard, 1846.

Maudsley, Henry. « Sex in Mind and in Education ». *Fortnightly Review* 15 (1874): 466-83.

Nemesius of Emesa. *On the Nature of Man*. Philadelphia: Westminster Press, 1955.

« Our Six-Footed Rivals ». *Popular Science Monthly*, n° 12 (1878 1877).

Robertson, John, University of Glasgow. Library, et University of Glasgow. Library. *Essays and Notes on the Physiology and Diseases of Women, and on Practical Midwifery [Electronic Resource]*. London: J. Churchill, 1851.

<http://archive.org/details/b21460681>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Ryan, Michael. *A Manual of Midwifery, or Compendium of Gynæcology and Paidonology, Comprising a New Nomenclature of Obstetric Medicine, with a Concise Account of the Symptoms and Treatment of the Most Important Diseases of Women and Children ... Illustrated by Plates ... Third Edition*. London: Bloomsbury Publishing, 1841.

Simpson, James Young, et W. G. Simpson. *Anaesthesia, Hospitalism, Hermaphroditism, and a Proposal to Stamp out Small-Pox and Other Contagious Diseases*. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1871.

<http://archive.org/details/39002011124865.med.yale.edu>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Spencer, Herbert. « A Theory of Population Deduced from the General Law of Animal Fertility. Republished from the Westminster Review ». *The Westminster Review* 57, 1852.

———. « Physical Training ». *British Quarterly Review*, 1859.

« The Physical History of Man ». *North British Review* 4 (1845).

Thomas, William I. « On a Difference in the Metabolism of the Sexes ». *The American Journal of Sociology*, 1 juillet 1897. <http://archive.org/details/jstor-2761703>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Walker, Alexander. *Beauty: Illustrated By An Analysis And Classification Of Beauty In Woman*. London: Henry G Bohn, 1852.

<http://archive.org/details/BeautyIllustratedByAnAnalysisAndClassificationOfBeautyInWoman>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

———. *Woman Physiologically Considered as to Mind, Morals, Marriage, Matrimonial ...* London: A. H. Bailey, 1840. <http://archive.org/details/womanphysiologi01walkgoog>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Whytt, Robert. *Essay on the Vital and other Involuntary Motions of Animals*. Edinburgh: Hamilton, Balfour and Neil, 1751.

« Woman in her Psychological Relations ». *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology* 4 (1851).

3. Conduct books

Beeton, Isabella. *The Book of Household Management*. London: Beeton, 1868.

Day, Charles William. *Hints on Etiquette and the Usages of Society with a Glance at Bad Habits; Adapted to American Society*. Boston: Otis, Broaders, 1844. <http://archive.org/details/hintsonetiquette00dayc>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Ellis, Sarah Stickney. *The Women of England: Their Social Duties, and Domestic Habits*. London: Fisher Son & Co, 1839.

Webster, Thomas, et Mrs William Parkes. *An Encyclopædia of Domestic Economy ...* London: Harper & Brothers, 1845.

4. Autres sources primaires

Acton, William. *Prostitution Considered in Its Moral, Social, and Sanitary Aspects, in London and Other Large Cities and Garrison Towns: With Proposals for the Control and Prevention of Its Attendant Evils*. London: J. Churchill and Sons, 1870. <https://archive.org/details/prostitutioncons00acto/page/n6> (dernière consultation : le 30 août 2019)

- Chadwick, Edwin. *Report on the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain. A Supplementary Report on the Results of a Special Inquiry into the Practice of Interment in Towns. Made at the Request of Her Majesty's Principal Secretary of State for the Home Department*. London: W. Clowes and sons for H. M. Stationery off., 1843. <http://archive.org/details/reportonsanitary00chadrich>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Conferences, Methodist Episcopal Church. *Minutes of the Annual Conferences of the Methodist Episcopal Church for the Years 1773-1881*. New York: Mason and Lane, 1840.
- Greg, W. R. « Prostitution ». *Westminster Review* 53 (1850): 238-68.
- . *Why Are Women Redundant?* London: Trübner, 1869.
- <http://archive.org/details/whyarewomenredu00greggoog>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- McLachlan, Herbert. *The Unitarian Home Missionary College, 1854-1914: its foundation and development with some account of the missionary activities of its members*. London: Sherratt and Hughes, 1915. <https://catalog.hathitrust.org/Record/100883691>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Report of the Royal Commission on the Poor Laws and Relief of Distress: Appendix*, 1910.
- Ryan, William Burke. *Infanticide : Its Law, Prevalence, Prevention and History*. London: J. Churchill, 1862. <http://archive.org/details/b21914217>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Tait, William, et University of Glasgow. Library. *Magdalenism [Electronic Resource] : An Inquiry into the Extent, Causes, and Consequences of Prostitution in Edinburgh*. Edinburgh: P. Rickard, 1840. <http://archive.org/details/b21470285>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Wardlaw, Ralph. *Lectures on Female Prostitution : Its Nature, Extent, Effects, Guilt, Causes, and Remedy*. Glasgow: J. Maclehose, 1842. <http://archive.org/details/lecturesonfemale00ward>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

SOURCES SECONDAIRES

I. *George Eliot et Elizabeth Gaskell*

1. Biographies

- Beer, Gillian. *George Eliot*. Brighton: The Harvester Press Limited, 1986.
- Bodenheimer, Rosemarie. *The Real Life of Mary Ann Evans: George Eliot, Her Letters and Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- Carroll, David. *George Eliot: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1971.
- Chapple, J. A. V., et John Geoffrey Sharps. *Elizabeth Gaskell: A Portrait in Letters*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

- Dolin, Tim. *George Eliot (Authors in Context)*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Easson, Angus. *Elizabeth Gaskell*. London: Routledge, 2016.
- Flint, Kate. *Elizabeth Gaskell*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Foster, S. *Elizabeth Gaskell: A Literary Life*. London: Palgrave Macmillan, 2002.
- Gérin, Winifred. *Elizabeth Gaskell: A Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- Harris, Margaret. *George Eliot in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Henry, Nancy. *The Life of George Eliot: A Critical Biography*. London: John Wiley & Sons, 2012.
- Karl, Frederick Robert. *George Eliot, Voice of a Century: A Biography*. New York: W.W. Norton, 1996.
- Nestor, Pauline. *George Eliot: A Concise Biography*. London: Macmillan International Higher Education, 1993.
- Ozouf, Mona. *L'Autre George: A la Rencontre de George Eliot*. Paris: Gallimard, 2018.

2. Travaux sur George Eliot

a. *Adam Bede*

- Ayres-Ricker, Brenda. « Dogs in George Eliot's *Adam Bede* ». *The George Eliot, George Henry Lewes Newsletter*, n° 18/19 (1991): 22-30.
- Carroll, Alicia. « Human Milk in the Modern World: Breastfeeding and the Cult of the Dairy in *Adam Bede* and *Tess of the d'Urbervilles* ». *Women's Studies* 31, n° 2 (1 janvier 2002): 165-97. <https://doi.org/10.1080/00497870212953>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Cleere, Eileen. « Reproduction and Malthusian Economics: Fat, Fertility, and Family Planning in George Eliot's *Adam Bede* ». In *On Your Left: The New Historical Materialism*, 150-83. New York: New York University Press, 1996.
- Dalley, Lana L. « The Economics of "a Bit o' Victual," or Malthus and Mothers in *Adam Bede* ». *Victorian Literature and Culture* 36, n° 2 (2008): 549-67.
- Garcès, Jean-Pierre. « L'Implicite chez George Eliot: l'exemple du traitement de Hetty Sorrel dans *Adam Bede* ». In *L'Implicite dans la littérature et la pensée anglaises*, 99-112. Aix-en-Provence: PU de Provence, 1984.
- Gates, Sarah. « "The Sound of the Scythe Being Whetted": Gender, Genre, and Realism in *Adam Bede* ». *Studies in the Novel* 30, n° 1 (1998): 20-34.
- Gould, Rosemary. « The History of an Unnatural Act: Infanticide and *Adam Bede* ». *Victorian Literature and Culture* 25, n° 2 (1997): 263-77.
- Hancock, Catherine. « It was Bone of Her Bone, and Flesh of Her Flesh, and She Had Killed It": Three Versions of Destructive Maternity in Victorian Fiction ». *Lit: Literature Interpretation Theory* 15, n° 3 (2004): 299-320.
- Harris, Mason. « Infanticide and Respectability: Hetty Sorrel as Abandoned Child in *Adam Bede* ». *English Studies in Canada* 9, n° 2 (1983): 177-96.

- Higdon, David Leon. « The Iconographic Backgrounds of *Adam Bede*, Chapter 15 ». *Nineteenth-Century Fiction* 27, n° 2 (1972): 155-70.
- Holmes, Elsie B. « George Eliot's Wesleyan Madonna ». *The George Eliot Fellowship Review* 18 (1987): 52-59.
- Homans, Margaret. « Dinah's Blush, Maggie's Arm: Class, Gender, and Sexuality in George Eliot's Early Novels ». *Victorian Studies: A Journal of the Humanities, Arts and Sciences* 36, n° 2 (1993): 155-78.
- Jones, Miriam. « "The Usual Sad Catastrophe": From the Street to the Parlor in *Adam Bede* ». *Victorian Literature and Culture* 32, n° 2 (septembre 2004): 305-26. <https://doi.org/10.1017/S1060150304000518>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Jougan, Sylvie. « L'apprentissage de la lecture dans *Adam Bede* ». *Etudes anglaises* Tome 55, n° 1 (2002): 28-39.
- Logan, Deborah Anna. « Am I My Sister's Keeper? Sexual Deviance and the Social Community ». *The Victorian Newsletter* 90 (1996): 18-27.
- McDonagh, Josephine. « Child-Murder Narratives in George Eliot's *Adam Bede*: Embedded Histories and Fictional Representation ». *Nineteenth-Century Literature* 56, n° 2 (1 septembre 2001): 228-59. <https://doi.org/10.1525/ncl.2001.56.2.228>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Sadoff, Dianne F. « Nature's Language: Metaphor in the Text of *Adam Bede* » 11 (1978): 411-26.
- Sutherland, John. « What is Hetty Waiting For? » In *Is Heathcliff a Murderer?: Puzzles in Nineteenth-Century Fiction*, 110-16. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Wiesenfarth, Joseph. « George Eliot's Notes for *Adam Bede* ». *Nineteenth-Century Fiction* 32, n° 2 (1977): 127-65. <https://doi.org/10.2307/2933186>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

b. *Daniel Deronda*

- Brown, Catherine. « Why Does Daniel Deronda's Mother Live in Russia? » *George Eliot - George Henry Lewes Studies*, n° 58/59 (2010): 26-42.
- Bury, Laurent. « La cantatrice juive. Variations victoriennes sur l'aphonie ». *Sillages critiques*, n° 7 (1 avril 2005): 49-61.
- Demaria, Joanne Long. « The Wondrous Marriages of *Daniel Deronda*: Gender, Work, and Love ». *Studies in the Novel* 22, n° 4 (1990): 403-17.
- Law, Jules. « Transparency and Epistemology in George Eliot's *Daniel Deronda* ». *Nineteenth-Century Literature* 62, n° 2 (1 septembre 2007): 250-77. <https://doi.org/10.1525/ncl.2007.62.2.250>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Lovesey, Oliver. « The Other Woman in *Daniel Deronda* ». *Studies in the Novel* 30, n° 4 (1998): 505-20.
- Matus, Jill L. « Historicizing Trauma: the Genealogy of Psychic Shock in *Daniel Deronda* ». *Victorian Literature and Culture* 36, n° 1 (mars 2008): 59-78. <https://doi.org/10.1017/S1060150308080042>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

- Nurbhai, S., et K. Newton. *George Eliot, Judaism and the Novels: Jewish Myth and Mysticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Pell, Nancy. « The Fathers' Daughters in *Daniel Deronda* ». *Nineteenth-Century Fiction* 36, n° 4 (1982): 424-51.
- Rosenman, Ellen B. « Women's Speech and the Roles of the Sexes in *Daniel Deronda* ». *Texas Studies in Literature and Language* 31, n° 2 (1989): 237-56.
- Slaugh-Sanford, Kathleen R. « The Other Woman: Lydia Glasher and the Disruption of English Racial Identity in George Eliot's *Daniel Deronda* ». *Studies in the Novel* 41, n° 4 (2009): 401-17.
- Wilt, Judith. « "He Would Come Back": The Fathers of Daughters in *Daniel Deronda* ». *Nineteenth-Century Literature* 42, n° 3 (1987): 313-38.
<https://doi.org/10.2307/3045266>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Wilt, Judith, et Cynthia Chase. « Double-Reading *Daniel Deronda* ». *PMLA* 93, n° 5 (1978): 1012-14. <https://doi.org/10.2307/461790>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Wynne, Deborah. « Equivocal Objects: The Problem of Women's Property in *Daniel Deronda* ». *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 6 (2008). www.19.bbk.ac.uk. (dernière consultation : le 20 août 2019)

c. *Silas Marner*

- Bodenheimer, Rosemarie. « Eliot's View on Motherhood in *Silas Marner* ». In *Readings on Silas Marner*. San Diego: Greenhaven, 2000.
- McLaverty, James. « Comtean Fetishism in *Silas Marner* ». *Nineteenth-Century Fiction* 36, n° 3 (1981): 318-36. <https://doi.org/10.2307/3044696>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Pond, Kristen A. « Bearing Witness in *Silas Marner*: George Eliot's Experiment in Sympathy ». *Victorian Literature and Culture* 41, n° 4 (2013): 691-709.
- Sicher, Efraim. « George Eliot's "Glue Test": Language, Law, and Legitimacy in *Silas Marner* ». *The Modern Language Review* 94, n° 1 (1 janvier 1999): 11-21. <https://doi.org/10.2307/3735996>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

d. Autres travaux sur George Eliot

- Adams, Kimberly VanEsveld. « Feminine Godhead, Feminist Symbol: The Madonna in George Eliot, Ludwig Feuerbach, Anna Jameson, and Margaret Fuller ». *Journal of Feminist Studies in Religion* 12, n° 1 (1 avril 1996): 41-70. <https://doi.org/10.2307/25002268>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- . *Our Lady of Victorian Feminism: The Madonna in the Work of Anna Jameson, Margaret Fuller, and George Eliot*. Ohio: Ohio University Press, 2001.
- Arnold, Jean, et Lila Marz Harper. *George Eliot: Interdisciplinary Essays*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

- Ashton, Rosemary. *George Eliot: A Life*. London: Penguin Books, 1996.
- Austen, Zelda. « Why Feminist Critics Are Angry with George Eliot ». *College English* 37, n° 6 (1976): 549-61. <https://doi.org/10.2307/376148>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Bodenheimer, Rosemarie. « Ambition and Its Audiences: George Eliot's Performing Figures ». *Victorian Studies* 34, n° 1 (1 octobre 1990): 7-33. <https://doi.org/10.2307/3828428>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Booth, Alison. *Greatness Engendered: George Eliot and Virginia Woolf*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- Carroll, Alicia. « Vocation and Production: Recent George Eliot Studies ». *Dickens Studies Annual* 28 (1999): 225-55.
- Carroll, D. R. « An Image of Disenchantment in the Novels of George Eliot ». *The Review of English Studies* 11, n° 41 (1 février 1960): 29-41. <https://doi.org/10.2307/510978>.
- Carroll, David. *George Eliot: The Critical Heritage*. New York and London: Routledge, 2013.
- Chase, Karen. *Eros and Psyche: The Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, George Eliot*. New York and London: Routledge, 2014.
- Chen, Chao-fang. *Incompetent Motherhood?: A Genealogical Study of Maternity in George Eliot's Novels*. Tainan, Taiwan: Gong xue chu ban she, 2005.
- Davis, G. A. Wittig. « Ruskin's Modern Painters and George Eliot's Concept of Realism ». In *George Eliot: Critical Assessments, IV*:297-303. England: Helm Information, 1996.
- Dillane, Fionnuala. *Before George Eliot: Marian Evans and the Periodical Press*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Drouet-Richet, Stéphanie. *Les marges du regard dans la fiction éliotienne*. Lille, France: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2001.
- Dunagan, Katherine O. « Inherited Emotions: George Eliot and the Politics of Heirloom ». *Nineteenth-Century Literature* 64, n° 4 (2010): 465-93.
- Fraser, Hilary. « St. Theresa, St. Dorothea, and Miss Brooke in Middlemarch ». *Nineteenth-Century Fiction* 40, n° 4 (1986): 400-411. <https://doi.org/10.2307/3044729>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Garratt, Peter. *Victorian Empiricism: Self, Knowledge, and Reality in Ruskin, Bain, Lewes, Spencer, and George Eliot*. Fairleigh: Dickinson Univ Press, 2010.
- Greiner, Rae. « Sympathy Time: Adam Smith, George Eliot, and the Realist Novel ». *Narrative* 17, n° 3 (2009): 291-311.
- Håkansson, Sara. « The Functions of Dogs in George Eliot's Fiction ». In *George Eliot: Interdisciplinary Essays*, 213-29. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-10626-3_10. (dernière consultation : le 20 août 2019)

- Hardy, Barbara. *Particularities: Readings in George Eliot*. London: Peter Owen, 1982.
- . « The Moment of Disenchantment in George Eliot's Novels ». *The Review of English Studies* 5, n° 19 (1 juillet 1954): 256-64. <https://doi.org/10.2307/511061>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- . « The Reticent Narrator ». In *Particularities: Readings in George Eliot*. London: Peter Owen, 1982.
- Harris, Margaret. *George Eliot in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Jumeau, Alain. « Fallen women in George Eliot's early novels ». *Cahiers victoriens et édouardiens* 61 (1 avril 2005): 275-84.
- Kucich, John. « George Eliot and Objects: Meaning as Matter in *The Mill on the Floss* ». *Dickens Studies Annual* 12 (1983): 319-40.
- Levine, George. *The Cambridge Companion to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Martin, Carol A. *George Eliot's Serial Fiction*. Ohio: Ohio State University Press, 2015.
- Matus, Jill L. « The Iconography of Motherhood: Word and Image in *Middlemarch* ». *English Studies in Canada* 17, n° 3 (1991): 283-300.
- McGowan, John P. « The Turn of George Eliot's Realism ». *Nineteenth-Century Fiction* 35, n° 2 (1980): 171-92. <https://doi.org/10.2307/2932968>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Menke, Richard. « Fiction as Vivisection: G. H. Lewes and George Eliot ». *ELH* 67, n° 2 (2000): 617-53.
- Mitchell, Judith. « George Eliot and the Problematic of Female Beauty ». *Modern Language Studies* 20, n° 3 (1990): 14-28. <https://doi.org/10.2307/3195231>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Murdoch, John. « English Realism: George Eliot and the Pre-Raphaelites ». In *George Eliot: Critical Assessments*, IV:279-96. London: Helm Information, 1996.
- Nestor, Pauline. *George Eliot: Critical Issues*. New York: Palgrave, 2002.
- Novy, Marianne. « Adoption in *Silas Marner* and *Daniel Deronda* ». *Imagining Adoption: Essays on Literature and Culture*. Michigan: University of Michigan Press, 2001. pp. 35-56. <https://doi.org/10.3998/mpub.16277>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Pauk, Barbara. « The Evolution of Woman. George Eliot's "Woman in France: Madame de Sablé" ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, n° 73 Printemps (30 mars 2011): 37-50. <https://doi.org/10.4000/cve.2166>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Paxton, Nancy L. *George Eliot and Herbert Spencer: Feminism, Evolutionism, and the Reconstruction of Gender*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Postlethwaite, Diana. « When George Eliot Reads Milton: The Muse in a Different Voice ». *ELH* 57, n° 1 (1 avril 1990): 197-221. <https://doi.org/10.2307/2873251>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Rischin, Abigail S. « Beside the Reclining Statue: Ekphrasis, Narrative, and Desire in *Middlemarch* ». *PMLA* 111, n° 5 (1996): 1121-32. <https://doi.org/10.2307/463154>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

- Robertson, Linda Kathryn. *The Power of Knowledge: George Eliot and Education*. London: P. Lang, 1997.
- Scott, James. « George Eliot, Positivism, and the Social Vision of *Middlemarch* ». *Victorian Studies*, 1972, 19.
- Shuttleworth, Sally. *George Eliot and Nineteenth-Century Science: The Make-Believe of a Beginning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Tang, Maria. *Les fils du texte: trame et déchirure dans les romans de George Eliot*, (thèse de doctorat) 1996.
- Wiesenfarth, Joseph. « *Middlemarch*: The Language of Art ». *PMLA* 97, n° 3 (1982): 363-77. <https://doi.org/10.2307/462228>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Wolff, Michael. « George Eliot, Other-Wise Marian Evans ». *Browning Institute Studies* 13 (1 janvier 1985): 25-44. <https://doi.org/10.2307/25057769>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Woolf, Virginia. « George Eliot ». In *Le Commun des lecteurs*, 195-206. Paris: L'Arche, 2004.
- Wright, T. R. « From Bumps to Morals: The Phrenological Background to George Eliot's Moral Framework ». *The Review of English Studies* 33, n° 129 (1 février 1982): 34-46. <https://doi.org/10.2307/513914>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- . « George Eliot and Positivism: A Reassessment ». *The Modern Language Review* 76, n° 2 (avril 1981): 257. <https://doi.org/10.2307/3726409>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Zimmerman, Bonnie. « The Mother's History in George Eliot's Life, Literature and Political Ideology ». In *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, 81-94. New York: Frederick Ungar Publishing, 1980.

3. Travaux sur Elizabeth Gaskell

a. "Lizzie Leigh"

- Enderwitz, Anne. « Loving "Without Thought of Self": Sin and Repentance in "Lizzie Leigh" and Other Stories ». In *Evil and Its Variations in the Works of Elizabeth Gaskell*, 441-55. Osaka: Osaka Kyoiku Tosho, 2015.
- Thompson, Joanne. « Faith of Our Mothers: Elizabeth Gaskell's "Lizzie Leigh" ». *The Victorian Newsletter* 78 (1990): 22-26.

b. *Ruth*

- Kim, Kyeong-Sik. « Passionlessness and Sexual Desire of a Victorian Woman: Two Contradictory Forces in Gaskell's *Ruth* ». *Feminist Studies in English Literature* 11, n° 2 (2003): 73-100.
- Kocaoner, Rezzan Silku. « Deviant Femininity as a Metaphor for Female Liberation in Elizabeth Gaskell's *Ruth* ». In *Elizabeth Gaskell: Victorian Culture, and the Art of Fiction: Original Essays for the Bicentenary*, 99-112. Gent: Academia Press, 2010. pp. 99-112.

- Ohno, Tatsuhiro. « The Structure of *Ruth*: Is the Heroine's Martyrdom Inconsistent with the Plot? » *Gaskell Society Journal* 18 (2004): 16-36.
- Schor, Hilary M. « The Plot of the Beautiful Ignoramus: *Ruth* and the Tradition of the Fallen Woman ». In *Scheherezade in the Marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*, 45-79. New York: Oxford University Press, 1992.
- Stiles, Peter. « Grace, Redemption and the "Fallen Woman": *Ruth*, and *Tess of the D'Urbervilles* ». *Gaskell Society Journal* 6 (1992): 58-66.
- Stopla, Jennifer. « What's in a Name? Echoes of Biblical Women in Elizabeth Gaskell's *Ruth* ». *Gaskell Society Journal* 18 (2004): 50-64.
- Styler, Rebecca. « Elizabeth Gaskell and the Madonna: Metaphors of the Maternal Divine ». *The Gaskell Journal* 27 (9 décembre 2013): 68-87.
- Webster, Rachel. « 'I Think I Must Be an Improper Woman Without Knowing It': Fallenness and Unitarianism in Elizabeth Gaskell's *Ruth* ». *Victorian Network* 4, n° 2 (2012): 10-28.
- Wheeler, M. D. « The Sinner as Heroine: a Study of Mrs Gaskell's *Ruth* and the Bible ». *Durham University Journal* 5 (1976): 148-61.
- Wilson, Anita C. « Elizabeth Gaskell's Subversive Icon: Motherhood and Childhood in *Ruth* ». *Gaskell Society Journal* 16 (2002): 85-111.

c. *Wives and Daughters*

- Berke, Jacqueline, et Laura Berke. « Mothers and Daughters in *Wives and Daughters*: A Study of Elizabeth Gaskell's Last Novel ». In *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, 95-109. New York: Frederick Ungar Publishing, 1980. pp. 95-111.
- Blair, Emily. « "The Wrong Side of the Tapestry": Elizabeth Gaskell's *Wives and Daughters* ». *Victorian Literature and Culture* 33, n° 2 (2005): 585-97.
- . « "The Wrong Side of the Tapestry": Elizabeth Gaskell's *Wives and Daughters* ». *Victorian Literature and Culture* 33, n° 2 (septembre 2005): 585-97. <https://doi.org/10.1017/S1060150305050990>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Boiko, Karen. « Reading and (Re)Writing Class: Elizabeth Gaskell's *Wives and Daughters* ». *Victorian Literature and Culture* 33, n° 1 (2005): 85-106.
- Debrabant, Mary. « Birds, Bees and Darwinian Survival Strategies in *Wives and Daughters* ». *Gaskell Society Journal* 16 (2002): 14-29.
- Henson, Louise. « History, Science and Social Change: Elizabeth Gaskell's "Evolutionary Narratives" ». *The Gaskell Society Journal* 17 (2003).
- Jung, Sandro. « Liminal Femininity in Gaskell's *Mary Barton* and *Wives and Daughters* ». In *Elizabeth Gaskell: Victorian Culture and the Art of Fiction, Essays for the Bicentenary*, 53-70. Gent: Academia Press, 2010. pp. 53-70.
- Leighton, Mary Elizabeth, et Lisa SurrIDGE. « Evolutionary Discourse and the Credit Economy in Elizabeth Gaskell's *Wives and Daughters* ». *Victorian Literature and Culture* 41, n° 3 (2013): 487-501.

Poon, Phoebe. « Popular Evolutionism: Scientific, Legal and Literary Discourse in Gaskell's *Wives and Daughters* ». In *Elizabeth Gaskell: Victorian Culture and the Art of Fiction, Essays for the Bicentenary, 195-213*. Gent: Academia Press, 2010. pp. 195-214.

d. Autres travaux sur Elizabeth Gaskell

Camus, Marianne. « Degré de l'absence: Filles et mères chez Gaskell ». *Cahiers victoriens et édouardiens* 47 (1998): 227-38.

———. *Women's Voices in the Fiction of Elizabeth Gaskell (1810-1865)*. London: Edwin Mellen Press, 2002.

Colby, Robin. « Elizabeth Gaskell: A Model of Motherhood ». *The Gaskell Society Journal* 11 (1997): 55-67.

Croskery, Margaret Case. « Mothers Without Children, Unity Without Plot: *Cranford's* Radical Charm ». *Nineteenth-Century Literature* 52, n° 2 (1997): 198-220. <https://doi.org/10.2307/2933907>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Davis, Deanna L. « Feminist Critics and Literary Mothers: Daughters Reading Elizabeth Gaskell ». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 17, n° 3 (avril 1992): 507-32. <https://doi.org/10.1086/494747>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Dunst, Maura. « "Speak on, Desolate Mother!": Elizabeth Gaskell's Isolated (M)others ». *The Gaskell Journal* 26 (2012): 52-69.

Duthie, Enid L. *The Themes of Elizabeth Gaskell*. London: Macmillan, 1980.

Easson, Angus. *Elizabeth Gaskell: the Critical Heritage*. London: Routledge, 1991.

Hapke, Laura. « He Stoop to Conquer: Redeeming the Fallen Woman in the Fiction of Dickens, Gaskell, and their Contemporaries ». *The Victorian Newsletter* 69 (1986): 16-22.

Holstein, Suzy Clarkson. « Finding a Woman's Place: Gaskell and Authority ». *Studies in the Novel* 21, n° 4 (winter 1989): 380-388.

Hughes, Linda K., et Michael Lund. *Victorian Publishing and Mrs. Gaskell's Work*. Virginia: University of Virginia Press, 1999.

Jenkins, Melissa Shields. « "A Long Private Letter": Motherhood and Text in the Works of Elizabeth Gaskell ». *Motherhood Memoirs: Mothers Creating/Writing Lives*. Ontario: Demeter Press, 2013. pp. 64-84. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1rrd91z>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Jung, Sandro. *Elizabeth Gaskell: Victorian Culture, and the Art of Fiction : Original Essays for the Bicentenary*. Gent: Academia Press, 2010.

Karl, Frederick R. *George Eliot, Voice of a Century*. New York and London: Norton, 1995.

Lupton, Christina. « Theorizing Surfaces and Depths: Gaskell's *Cranford* ». *Criticism* 50, n° 2 (2008): 235-54.

Maroni, Lesley. « The Observant Mother - Anxiety and Love in Victorian Motherhood: Mrs Gaskell's Diary for Her Infant Daughter ». *Infant Observation* 6, n° 3 (2004): 60-69.

- Matsuoka, Mitsuharu. *Evil and Its Variations in the Works of Elizabeth Gaskell*. Osaka: Osaka Kyoiku Tosho, 2015.
- Matus, Jill L. *The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Nestor, Pauline. « “A Conscientious and Well-Informed Victorian Mother”: Elizabeth Gaskell’s Letters to her Daughters ». *Women’s History Review* 24, n° 4 (2015): 591-602.
- Schor, Hilary M. *Scheherezade in the Marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Sharps, John Geoffrey. *Mrs. Gaskell’s Observation and Invention: A Study of Her Non-Biographic Works*. London: Linden P., 1970.
- Shattock, Joanne. « Gaskell the Journalist: Letters, Diaries, Stories ». In *Elizabeth Gaskell: Victorian Culture and the Art of Fiction*, 29-38. Gent: Academia Press, 2010.
- Shelston, Alan. « Where Next in Gaskell Studies? » In *Elizabeth Gaskell: Victorian Culture and the Art of Fiction*, 1-12. Gent: Academia Press, 2010.
- Stoneman, Patsy. *Elizabeth Gaskell*. Indiana: Indiana University Press, 1987.
- . « Elizabeth Gaskell and “Maternal Thinking” ». *The Gaskell Journal* 2 (1988): 81-93.
- Thaden, Barbara. « Elizabeth Gaskell and the Dead Mother Plot ». In *New Essays on the Maternal Voice in the Nineteenth Century*. Dallas: Contemporary Research Press, 1995.
- Weyant, Nancy S. *Elizabeth Gaskell: An Annotated Guide to English Language Sources, 1992-2001*. Oxford: Scarecrow Press, 2004.
- Wilson, Anita C. « Mother and Writer: A Study of Elizabeth Gaskell’s Diary ». *Gaskell Society Journal* 7 (1993): 67-79.
- Wiltshire, Irene. « The Presence of Wordsworth in Elizabeth Gaskell’s Early Writing ». In *Elizabeth Gaskell: Victorian Culture and the Art of Fiction, Essays for the Bicentenary*, 13-28. Gent: Academia Press, 2010.
- Woolf, Virginia. « Mrs Gaskell ». In *Books and Portraits*, 162-66. London: Triad Panther Books, 1979.

4. Travaux sur George Eliot et Elizabeth Gaskell

- Beer, Patricia. *Reader, I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot*. New York and London: Macmillan, 1974.
- Chishty-Mujahid, Nadya. « Scarred and Healed Identities: fallenness, morality, and the issue of personal autonomy in *Adam Bede* and *Ruth* ». *Victorian Review* 30, n° 2 (2004): 58-80. <https://doi.org/10.1353/vcr.2004.0011>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

- Jumeau, Alain. « Elizabeth Gaskell's and George Eliot's Common Interest in Two Literary Women of 17th-Century France: Madame de Sablé and Madame de Sévigné ». *Revue LISA/LISA e-Journal. Littératures, Histoire Des Idées, Images, Sociétés Du Monde Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-Speaking World*, n° Vol. VII – n°3 (1 mars 2009): 186-97. <https://doi.org/10.4000/lisa.100>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Martin, Carol A. « No Angel in the House: Victorian Mothers and Daughters in George Eliot and Elizabeth Gaskell ». *The Midwest Quarterly* 24, n° 3 (1983): 297-314.
- Nestor, Pauline. *Female Friendships and Communities: Charlotte Brontë, George Eliot, Elizabeth Gaskell*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Panek, Jennifer. « Constructions of Masculinity in *Adam Bede* and *Wives and Daughters* ». *Victorian Review* 22, n° 2 (1996): 127-51.

II. Travaux sur les femmes, le corps et la maternité

1. Travaux sur le corps, le sexe, la sexualité et le genre

a. Théorie sur le sexe et le genre ; histoire des sciences, de la médecine et du corps

- Ardener, Shirley. *Defining Females: The Nature of Women in Society*. Bloomsbury: Bloomsbury Academic, 1993.
- Benjamin, Marina. *Science and Sensibility: Gender and Scientific Enquiry, 1780-1945*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. New York and London: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2011.
- Cominos, Peter. « Innocent Femina Sensualis in Unconscious Conflict ». In *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, 155-72. Bloomington: Indiana University Press, 1973. pp. 155-172.
- Conway, Jill. « Stereotypes of Femininity in a Theory of Sexual Evolution ». In *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, 140-54. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- Cooter, Roger. « The Turn of the Body: History and the Politics of the Corporeal ». *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* 743 (2010): 393-405.
- Danziger, Kurt. « Mid-Nineteenth-Century British Psycho-Physiology: A Neglected Chapter in the History of Psychology ». In *The Problematic Science: Psychology in Nineteenth-Century Thought*, 199-146. Michigan: Praeger, 1982.
- Dorlin, Elsa. *Sexe, genre et sexualités: Introduction à la théorie féministe*. Paris: Presses universitaires de France, 2008.

- Dreger, Alice Domurat. *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*. Harvard: Harvard University Press, 2009.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir (vol. 1)*. Paris: Tel Gallimard, 1976.
- . « La naissance de la médecine sociale ». In *Dits et écrits, tome 2*. Paris: Gallimard, 2001.
- Fougeyrollas-Schwebel, Dominique, et Elsa Dorlin. *Le corps, entre sexe et genre*. Paris: Editions L'Harmattan, 2005.
- Gallagher, Catherine, et Thomas Laqueur. *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. California: University of California Press, 1987.
- Harris, Marvin. *The Rise of Anthropological Theory: A History of Theories of Culture*. Oxford: Rowman Altamira, 2001.
- Jacobus, Mary, Evelyn Fox Keller, et Sally Shuttleworth. *Body/Politics: Women and the Discourses of Science*. New York and London: Routledge, 2013.
- Jordanova, L. J. *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Wisconsin: Univ of Wisconsin Press, 1993.
- Keller, Evelyn Fox. *Reflections on Gender and Science*. Yale: Yale University Press, 1995.
- Klaver, Elizabeth, ed. *The Body in Medical Culture*. New York: SUNY Press, 2009.
- Knibiehler, Yvonne, et Catherine Fouquet. *La femme et les médecins: analyse historique*. Paris: Hachette littérature générale, 1983.
- Laqueur, Thomas. *La Fabrique du sexe: Essai sur le corps et le genre en Occident*. Paris: Editions Gallimard, 2013.
- Laqueur, Thomas Walter. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard: Harvard University Press, 1992.
- Loudon, I. « Puerperal Insanity in the 19th Century ». *Journal of the Royal Society of Medicine* 81, n° 2 (février 1988): 76-79.
<https://doi.org/10.1177/014107688808100207>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Miller, Andrew H. *Sexualities in Victorian Britain*. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- More, Ellen S. *Restoring the Balance: Women Physicians and the Profession of Medicine, 1850-1995*. Harvard: Harvard University Press, 2009.
- Mort, Frank. *Dangerous Sexualities: Medico-Moral Politics in England since 1830*. London ; New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Moscucci, Ornella. *The Science of Woman: Gynaecology and Gender in England, 1800-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Russett, Cynthia Eagle. *Sexual Science*. Harvard: Harvard University Press, 2009.
- Shorter, Edward. *A History of Women's Bodies*. New York: Basic Books, 1982.

- Smith-Rosenberg, Carroll, et Charles Rosenberg. « The Female Animal: Medical and Biological Views of Woman and Her Role in Nineteenth-Century America ». *The Journal of American History* 60, n° 2 (1973): 332-56.
<https://doi.org/10.2307/2936779>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Walsh, Susan. « Speaking of Illness: Nerves, Narratives, and Nineteenth-Century Psychology ». *Victorian Literature and Culture* 26, n° 1 (1 janvier 1998): 185-96.
<https://doi.org/10.2307/25058409>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Weeks, Jeffrey. *Sex, Politics and Society: The Regulations of Sexuality since 1800*. New York and London: Routledge, 2014.
- Wright, John P. « Matter, Mind and Active Principles in Mid-Eighteenth-Century British Physiology ». *Man and Nature* 4 (s. d.): 17-27.

b. Le corps, le sexe, la sexualité et le genre en littérature

- Bender, John. *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. New edition edition. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Coste, Bénédicte. « Jill L. Matus, Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 72 Automne (4 décembre 2010): 240-44.
- Cox, Don Richard. *Sexuality and Victorian Literature*. Tennessee: University of Tennessee Press, 1984.
- Davis, Lloyd. *Virginal Sexuality and Textuality in Victorian Literature: Essays in Environmental Philosophy*. New York: SUNY Press, 1993.
- Fasick, Laura. *Vessels of Meaning: Women's Bodies, Gender Norms, and Class Bias from Richardson to Lawrence*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1997.
- Gilbert, Pamela K. *Disease, Desire, and the Body in Victorian Women's Popular Novels*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Harrison, Fraser. *The Dark Angel: Aspects of Victorian Sexuality*. Glasgow: W. Collins, 1979.
- Jordanova, L. J. *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*. New Jersey: Rutgers University Press, 1986.
- Marcus, Steven. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New York and London: Routledge, 2017.
- Mason, Michael. *The Making of Victorian Sexual Attitudes*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- . *The Making of Victorian Sexuality*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Matus, Jill L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Maynard, John. « The Worlds of Victorian Sexuality: Work in Progress ». In *Sexuality and Victorian Literature*, 251-65. Knoxville: The University Press of Tennessee, 1984.
- . *Victorian Discourses on Sexuality and Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- McLarren, Janis Caldwell. *Literature and Medicine in Nineteenth-Century Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Michie, Helena. *The Flesh Made Word*. Oxford: Oxford University Press, Incorporated, 1990.
- Rylance, Rick. *Victorian Psychology and British Culture, 1850-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Shires, Linda M. *Rewriting the Victorians: Theory, History, and the Politics of Gender*. New York and London: Routledge, 2012.
- Shuttleworth, Sally. *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Trudgill, Eric. *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*. London: Heinemann, 1976.

2. Travaux sur la maternité

a. Analyses médico-scientifiques, historiques, sociologiques et culturelles de la maternité

- Badinter, Elisabeth. *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel*. Paris: Flammarion, 2010.
- . *Le conflit. La femme et la mère*. Paris: Flammarion, 2010.
- Binard, Florence, et Guyonne Leduc. *Mères-célibataires: De la malédiction au libre-choix ? - Regards croisés France / Grande-Bretagne*. Paris: Editions L'Harmattan, 2016.
- Chamberlain, Geoffrey. « British maternal mortality in the 19th and early 20th centuries ». *Journal of the Royal Society of Medicine* 99, n° 11 (novembre 2006): 559-63.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Gauthier, Lysanne, Frédéric Guay, Caroline Sénécal, et Tamarha Pierce. « Women's Depressive Symptoms during the Transition to Motherhood ». *Journal of Health Psychology* 15, n° 8 (2010): 1145-56.
- Homewood, Ellen, Alison Tweed, Michelle Cree, et Jon Crossley. « Becoming Occluded: The Transition to Motherhood of Women with Postnatal Depression ». *Qualitative Research in Psychology* 6, n° 4 (2009): 313-29.
- Knibiehler, Yvonne. *Histoire des mères et de la maternité en Occident*. Paris: Presses universitaires de France, 2000.
- Lamothe, Elizabeth, Pascale Sardin, et Julie Sauvage. *Les Mères et la mort: réalités et représentations*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- Marland, H. *Dangerous Motherhood: Insanity and Childbirth in Victorian Britain*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Martin, Emily. *The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction*. Boston: Beacon Press, 2001.
- Mellon, Joelle. *The Virgin Mary in the Perceptions of Women: Mother, Protector and Queen Since the Middle Ages*. Jefferson: McFarland, 2016.

- Ménissier, Patricia. *Etre mère XVIIIe - XXIe siècle: XVIIIe - XXIe siècle*. Paris: CNRS Editions, 2016.
- Ross, Ellen. *Love and Toil: Motherhood in Outcast London, 1870-1918: Motherhood in Outcast London, 1870-1918*. Oxford: Oxford University Press, USA, 1993.
- Shuttleworth, Sally. « Demonic Mothers: Ideologies of Bourgeois Motherhood in the Mid-Victorian Era ». In *Rewriting the Victorians: Theory, History and the Politics of Gender*, 31-51. New York: Routledge, 1992.
- Thurer, Shari. *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother*. London: Penguin, 1995.
- Vallone, Lynne. « Fertility, Childhood, and Death in the Victorian Family ». *Victorian Literature and Culture* 28, n° 1 (2000): 217-26.
- Vella, Stéphanie. « L'infanticide dans un contexte britannique (Angleterre et Inde) du XVIIIe siècle à nos jours, ou la difficulté d'être une mère ». In *Les Mères et la mort: réalités et représentations*, 43-57. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

b. La maternité dans la littérature

- Auerbach, Nina. « Artists and Mothers: A False Alliance ». *Women and Literature* 6 (1978): 3-15.
- Bruzelius, Margaret. « Mother's Pain, Mother's Voice: Gabriela Mistral, Julia Kristeva, and the Mater Dolorosa ». *Tulsa Studies in Women's Literature* 18, n° 2 (1999): 215-33. <https://doi.org/10.2307/464447>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Davidson, Cathy N., et E. M. Broner. *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. New York: F. Ungar Publishing Company, 1980.
- Dever, Carolyn. *Death and the Mother from Dickens to Freud: Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Faulk, Laura J. « Destructive Maternity in *Aurora Leigh* ». *Victorian Literature and Culture* 41, n° 1 (mars 2013): 41-54. <https://doi.org/10.1017/S1060150312000216>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Frantz, Andrea Bremer. *Redemption and Madness: Three Nineteenth-Century Feminist Views on Motherhood and Childbearing*. Las Colinas, Tex.: Ide House, 1993.
- Gandesbery, Jean Johnson. *Versions of the Mother in the Novels of Jane Austen and George Eliot*. California: University of California Press, 1976.
- Giorgio, Adalgisa. *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. New York: Berghahn Books, 2002.
- Hirsch, Marianne. *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana: Indiana University Press, 1989.
- Jacobus, Mary. *First Things: The Maternal Imaginary in Literature, Art, and Psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1995.
- Labbe, Jacqueline. « Review of Julie Kipp, Romanticism, Maternity, and the Body Politic ». *Nineteenth-Century Literature* 60, n° 1 (1 juin 2005): 98-101. <https://doi.org/10.1525/ncl.2005.60.1.98>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

- Manheimer, Joan. « Murderous Mothers: The Problem of Parenting in the Victorian Novel ». *Feminist Studies* 5, n° 3 (1979): 530-46.
- Matus, Jill L. *Unstable Bodies: Victorian Representations of Sexuality and Maternity*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- McKnight, Natalie. *Suffering Mothers in Mid-Victorian Novels*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- Moran, Patricia. « Unholy Meanings: Maternity, Creativity, and Orality in Katherine Mansfield ». *Feminist Studies* 17, n° 1 (1 avril 1991): 105-25. <https://doi.org/10.2307/3178173>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Rosenman, Ellen Bayuk. *Other Mothers: Beyond the Maternal Ideal*. Columbus: Ohio State University Press, 2008.
- Staub, Susan C. *The Literary Mother: Essays on Representations of Maternity and Child Care*. London: McFarland, 2007.
- Thaden, Barbara. *New Essays on the Maternal Voice in the Nineteenth Century*. Dallas, Tex.: Contemporary Research Press, 1995.
- . *The Maternal Voice in Victorian Fiction: Rewriting the Patriarchal Family*. New York and London: Routledge, 2013. <https://doi.org/10.4324/9780203726846>.
- Weber, Brenda R. « “Were Not These Words Conceived in Her Mind?” Gender/Sex and Metaphors of Maternity at the Fin De Siècle ». *Feminist Studies* 32, n° 3 (1 octobre 2006): 547-72. <https://doi.org/10.2307/20459105>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

c. Travaux sur la prostitution et les femmes déchues dans la littérature et la société victorienne

- Anderson, Amanda. *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- Attwood, Nina. *The Prostitute's Body: Rewriting Prostitution in Victorian Britain*. London: Routledge, 2015.
- Auerbach, Nina. « The Rise of the Fallen Woman ». *Nineteenth-Century Fiction* 35, n° 1 (1 juin 1980): 29-52. <https://doi.org/10.2307/2933478>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Checkland, S. G., ed. « Report of the Royal Commission on the Poor Laws, 1834 ». In *The Poor Law Report of 1834*. London: Harmandsworth, 1974.
- Eberle, R. *Chastity and Transgression in Women's Writing, 1792-1897: Interrupting the Harlot's Progress*. London: Palgrave Macmillan, 2001.
- Goc, Nicolás. « Infanticide in 19th-Century England ». *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*, 26 septembre 2017. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.219>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

- Hamilton, Margaret. « Opposition to the Contagious Diseases Acts, 1864-1886 ». *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies* 10, n° 1 (1978): 14-27. <https://doi.org/10.2307/4048453>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Henriques, U. R. Q. « Bastardy and the New Poor Law ». *Past & Present*, n° 37 (1967): 103-29.
- J. Wiener, Martin. « Nicola Goc, Women, Infanticide & the Press, 1822-1922. News Narratives in England and Australia. Aldershot, Ashgate, 2013, 212 Pp., ISBN 9 781409 406051 ». *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies* 18, n° Vol. 18, n°2 (1 octobre 2014): 161-63.
- Kilday, A. *A History of Infanticide in Britain, c. 1600 to the Present*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Kubiesa, Jane M. « The Victorians and their Fallen Women: Representations of Female Transgression in Nineteenth-Century Genre Literature ». *The Victorian* 2, n° 2 (2014): 1-12.
- Logan, Deborah Anna. *Fallenness in Victorian Women's Writing: Marry, Stitch, Die, Or Do Worse*. Missouri: University of Missouri Press, 1998.
- MacPike, Lorelee. « The Fallen Woman's Sexuality: Childbirth and Censure ». In *Sexuality and Victorian Literature*, 54-71. Knoxville: The University Press of Tennessee, 1984.
- Manheimer, Joan. « Murderous Mothers: The Problem of Parenting in the Victorian Novel ». *Feminist Studies* 5, n° 3 (1979): 530-46.
- Mayhew, Henry. *The London Underworld in the Victorian Period - Authentic First-Person Accounts By Beggars, Thieves and Prostitutes*. New York: Dover Publications, 2005.
- Miller, Nancy K. *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*. Columbia: Columbia University Press, 1980.
- Nutt, Thomas. « Illegitimacy, paternal financial responsibility, and the 1834 Poor Law Commission Report: the myth of the old poor law and the making of the new ». *The Economic History Review* 63, n° 2 (2010): 335-61.
- Poliak, Claude. « La notion de prostitution. Une ». *Déviance et société* 8, n° 3 (1984): 251-66. <https://doi.org/10.3406/ds.1984.1413>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Regard, Frédéric (dir.), Florence Marie et Sylvie Regard. *Féminisme et prostitution dans l'Angleterre du XIXe siècle : la croisade de Josephine Butler*. Paris: ENS Éditions, 2018.
- Rogers, Scott. « Transforming the Fallen Woman in Adelaide Anne Procter's "A Legend of Provence" ». In *Victorian Transformations: Genre, Nationalism and Desire in Nineteenth-Century Literature*. London ; New York: Routledge, 2011.
- Ruiz, Maria Isabel Romero. *The London Lock Hospital in the Nineteenth Century: Gender, Sexuality and Social Reform*. Oxford: Peter Lang, 2014.
- Sigsworth, E .M., et T. J. Wyke. « A Study of Victorian Prostitution and Venereal Disease ». In *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, 77-99. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- Watt, George. *The Fallen Woman in the Nineteenth-Century English Novel*. London: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315561257>. (dernière consultation : le

20 août 2019)

- Winniffrith, T. *Fallen Women in the Nineteenth-Century Novel*. London: Palgrave Macmillan, 1993.
- Wolf, Amy L. « Ruined bodies and ruined narratives: The fallen woman and the history of the novel ». *Doctoral Dissertations Available from Proquest*, 1 janvier 2001, 1-171.
- Zlotnick, Susan. « “The Law’s a bachelor”: *Oliver Twist*, Bastardy, and the New Poor Law ». *Victorian Literature and Culture* 34, n° 1 (2006): 131-46.

3. Travaux sur les femmes à l’époque victorienne

a. Les femmes dans la littérature victorienne

- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford University Press, 1990.
- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Harvard: Harvard University Press, 1982.
- Basch, Françoise. *Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel*. New York: Schocken Books, 1974.
- Bradstock, Andrew. *Women of Faith in Victorian Culture: Reassessing the « Angel in the House »*. London: Macmillan, 2016.
- Gilbert, Sandra M., et Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale: Yale University Press, 2000.
- Hartnell, Elaine. « “Nothing but Sweet and Womanly”: A Hagiography of Patmore’s Angel ». *Victorian Poetry* 34, n° 4 (1996): 457-76.
- Homans, Margaret. *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women’s Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Johnston, Judith. *Anna Jameson: Victorian, Feminist, Woman of Letters*. Scholar Press, 1997.
- Langland, Elizabeth. « Nobody’s Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel ». *PMLA* 107, n° 2 (1992): 290-304. <https://doi.org/10.2307/462641>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- . *Nobody’s Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Mermin, Dorothy. *Godiva’s Ride: Women of Letters in England, 1830--1880*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Mews, Hazel. *Frail Vessels: Woman’s Role in Women’s Novels from Fanny Burney to George Eliot*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- Mitchell, Sally. *The Fallen Angel: Chastity, Class, and Women’s Reading, 1835-1880*. Ohio: Popular Press, 1981.
- Psomiades, Kathy Alexis. « The Marriage Plot in Theory ». *NOVEL: A Forum on Fiction* 43, n° 1 (2010): 53-59.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*.

London: Virago, 1999.

Winnett, Susan. « Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure ». *PMLA* 105, n° 3 (1 mai 1990): 505-18. <https://doi.org/10.2307/462898>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

b. Les femmes dans la société victorienne

Engelhardt, Carol Marie. « The Paradigmatic Angel in the House: The Virgin Mary and Victorian Anglicans ». In *Women of Faith in Victorian Culture: Reassessing the Angel in the House*, édité par Anne Hogan et Andrew Bradstock, 159-71. London: Palgrave Macmillan UK, 1998. https://doi.org/10.1007/978-1-349-26749-1_12. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Flanders, Judith. *The Victorian House: Domestic Life from Childbirth to Deathbed*. London: HarperCollins UK, 2013.

Girouard, Mark. *Life in the English Country House*. New Haven: Yale University Press, 1978.

Gordon, Eleanor, Gwyneth Nair. *Public Lives: Women, Family, and Society in Victorian Britain*. Yale: Yale University Press, 2003.

Gorham, Deborah. *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. New York and London: Routledge, 2012.

Helsing, Elizabeth K., Robin Lauterbach Sheets, et William R. Veeder. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America, 1837-1883*. Manchester: Manchester University Press, 1983.

Holcombe, Lee. *Wives & Property: Reform of the Married Women's Property Law in Nineteenth-Century England*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1983.

McMurry, Sally. « Women's Work in Agriculture: Divergent Trends in England and America, 1800 to 1930 ». *Comparative Studies in Society and History* 34, n° 2 (1992): 248-70.

Nelson, Claudia, et Daniel Nelson. *Family Ties in Victorian England*. London: Greenwood Publishing Group, 2007.

Petcovici, Tania. « Victorian Fashion: An Issue of Female Subjection ». *British and American Studies* 10 (2004): 207-15.

Poovey, Mary. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Reed, John Robert. *Victorian Conventions*. Ohio: Ohio University Press, 1975.

Shanley, Mary Lyndon. *Feminism, Marriage, and the Law in Victorian England*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Shires, Linda M. *Rewriting the Victorians: Theory, History, and the Politics of Gender*. London ; New York: Routledge, 2012.

Vicinus, Martha. *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. London ; New York: Routledge, 2013.

Williams, Raymond. *Culture and Society (1780-1950)*. New York: Anchor Books, 1958.

III. Ouvrages théoriques, sur l'esthétique et la philosophie

1. Ouvrages sur la critique féministe

- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Editions Galilée, 2010.
- Cixous, Hélène, et Catherine Clément. *La Jeune Née*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Eagleton, Mary. *Feminist Literary Theory: A Reader*. London: John Wiley & Sons, 2010.
- . *Working with Feminist Criticism*. Wiley, 1996.
- Irigaray, Luce. *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- . *Le Corps-à-corps avec la mère*. Paris: Editions de la pleine lune, 1981.
- Jacobus, Mary. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Kaplan, Cora. *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*. London: Verso, 1986.
- Kristeva, Julia. « Stabat Mater ». *Poetics Today* 6, n° 1/2 (1985): 133-152.
- Moi, Toril. *French Feminist Thought: A Reader*. New Jersey: Wiley, 1991.
- . *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London; New York: Routledge, 2002.
- . *The Kristeva Reader*. Columbia: Columbia University Press, 1986.
- Plain, Gill, et Susan Sellers. *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Regard, Frédéric. *L'écriture féminine en Angleterre: perspectives postféminines*. Paris: Presses universitaires de France, 2002.
- Rooney, Ellen. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Schippers, Birgit. *Julia Kristeva and Feminist Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Sellers, Susan. *Feminist Criticism: Theory and Practice*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- Showalter, Elaine. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Random House USA Inc, 1985.
- Slama, Béatrice. « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution ». *Littérature* 44, n° 4 (1981): 51-71. <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1361>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Soderbak, Fanny. « Julia Kristeva: Face aux Féministes Américaines ». *L'Infini* 111 (2000): 86-107.
- Weil, Kari. « French Feminism's Ecriture Féminine ». In *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

2. Philosophie, psychanalyse et sociologie

- Ansaldi, Jean. *Lire Lacan. L'éthique de la psychanalyse.: Le Séminaire VII*. Paris: Champ social Editions, 2014.
- Assoun, Paul-Laurent. *Lacan. Que Sais-Je ?* Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2003.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France, 2012.
- . *La terre et les rêveries du repos*. Paris: J. Corti, 1948.
- Bailly, Lionel. « Les bébés pensent-ils ? » *La revue lacanienne* n° 2, n° 2 (2008): 169-75.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien: Habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard, 1999.
- Certeau, Michel de, Luce Giard, et Pierre Mayol. *L'invention du quotidien: Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Chassaing, Jean-Louis. « Le traumatisme et ses réalités ». *Journal français de psychiatrie* n° 36, n° 1 (2010): 5-8.
- Cléro, Jean-Pierre. « Concepts lacaniens ». *Cites* n° 16, n° 4 (2003): 145-58.
- Ide, Pascal. « La distinction entre éros et agapè dans Deus caritas est de Benoît XVI ». *Nouvelle revue théologique* Tome 128, n° 3 (2006): 353-69.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan: 1959-1960. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- . « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique ». *Revue française de psychanalyse* 13, n° 4 (1949): 449-55.
- . *L'Éthique de la psychanalyse. Le séminaire, VII*. Paris: Seuil, 1986.
- Rey-Flaud, Henri. « La sublimation de Freud à Lacan: le fil rouge de l'amour courtois ». *Figures de la psychanalyse* no7, n° 2 (2002): 137-48.
- Saint-Cyr, Viviana M. « Créer un vide ou de la sublimation chez Lacan ». *Recherches en psychanalyse* n° 13, n° 1 (3 septembre 2012): 14-21.

3. Sémiologie et théorie du roman

- Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Tel Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland. *L'Aventure sémiologique*. Paris: Le Seuil, 2015.
- . « L'Effet de réel ». In *Littérature et Réalité*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- . *Mythologies*. Le Seuil, 2015.
- Bordas, Éric. « Romanesque et énonciation «philosophique» dans le récit ». *Romantisme* n° 124, n° 2 (2004): 53-69.
- Courtney, W. L. (William Leonard). *The Feminine Note in Fiction*. London: Chapman & Hall, ld., 1904. <http://archive.org/details/femininenoteinf02courgoog>. (dernière

consultation : le 20 août 2019)

Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Editions Gallimard, 2014.

Gély, Véronique. « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction ». *Société française de littérature générale et comparée*, 1-37.

<http://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/?pdf=1591>

(dernière consultation : le 20 août 2019)

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 2014.

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Le Seuil, 1974.

Lepaludier, Laurent, éd. *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*. Interférences. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.

<http://books.openedition.org/pur/29648>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Schor, Naomi. *Lectures du détail*. Traduit par Luce Camus. Paris: Editions Nathan, 1994.

———. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. London: Routledge, 2013.

4. Thing theory : théorie générale, en littérature et/ou à l'époque victorienne

Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Boehm, K. *Bodies and Things in Nineteenth-Century Literature and Culture*. London: Macmillan, 2016.

Briggs, Asa. *Victorian Things*. London: Penguin Books, 1988.

Brown, Bill. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

———. « Thing Theory ». *Critical Inquiry* 28, n° 1 (Autumn 2001): 1-22.

Collinet, Guillaume. « Antoine Artous, Le fétichisme chez Marx, le marxisme comme théorie critique ». *Variations. Revue internationale de théorie critique*, n° 8 (1 novembre 2006): 119-24.

Daly, Suzanne. « Spinning Cotton: Domestic and Industrial Novels ». *Victorian Studies* 50, n° 2 (2008): 272-78.

———. *The Empire Inside: Indian Commodities in Victorian Domestic Novels*. Michigan: University of Michigan Press, 2011.

Daly, Suzanne, et Ross G. Forman. « Introduction: Cooking Culture: Situating Food and Drink in the Nineteenth Century ». *Victorian Literature and Culture* 36, n° 2 (2008): 363-73.

- Dant, Tim. « Fetishism and the Social Value of Objects ». *The Sociological Review* 44, n° 3 (1996): 495-516. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1996.tb00434.x>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Freedgood, Elaine. *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Hicks, Dan, et Mary C. Beaudry. *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Leighton, Mary Elizabeth, et Lisa Surridge. « Object Lessons: The Victorians and the Material Text ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, n° 84 Automne (1 novembre 2016). <http://journals.openedition.org/cve/2864>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Lindner, Christoph. *Fictions of Commodity Culture: From the Victorian to the Postmodern*. Farnham: Ashgate, 2003.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Editions Imago, 1994.
- Mills, Victoria. « Introduction: Victorian Fiction and the Material Imagination ». *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 6, 2008. <https://www.19.bbk.ac.uk/articles/abstract/10.16995/ntn.468/>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Plotz, John. « Materiality in Theory: What to Make of Victorian Things ». In *The Oxford Handbook of Victorian Literary Culture*, 522-38. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Pomel, Fabienne. « Présentation : réflexions sur le miroir ». In *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, édité par Fabienne Pomel, 17-26. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003. <https://doi.org/10.4000/books.pur.31875>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Pykett, Lyn. « The Material Turn in Victorian Studies ». *Literature Compass* VI, n° 20 (2003): 1-5. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2004.00020.x>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Sattaur, Jennifer. « Thinking Objectively: an Overview of “Thing Theory” in Victorian Studies ». Édité par Isobel Armstrong, Asa Briggs, Bill Brown, Suzanne Daly, Ross G. Forman, Elaine Freedgood, Julie E. Fromer, et al. *Victorian Literature and Culture* 40, n° 1 (2012): 347-57.
- Tilley, Chris, Webb Keane, Susanne Kuechler, Mike Rowlands, et Patricia Spyer. *Handbook of Material Culture*. London: SAGE, 2006.

5. Esthétique, art, histoire de l'art et religion

- Andres, Sophia. *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*. Ohio: Ohio State University Press, 2005.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Carter, Sophie. « “This Female Proteus”: Representing Prostitution and Masquerade in Eighteenth-Century English Popular Print Culture ». *Oxford Art Journal* 22, n° 1

- (1999): 57-79.
- Edelstein, T. J. « Augustus Egg's Triptych: A Narrative of Victorian Adultery ». *The Burlington Magazine* 125, n° 961 (1983): 202-12.
- Flécheux, Céline. « Introduction : Embarquement pour le sublime. Sens et fonctions d'un concept ». In *Le Sublime: poétique, esthétique, philosophie*, 7-32. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Godby, Michael. « The First Steps of Hogarth's *Harlot Progress* ». *Art History* 10, n° 1 (1987): 23-37.
- Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Hilton, Timothy. *The Pre-Raphaelites: With 157 Illustrations, 21 in Colour*. London: Thames and Hudson, 1979.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*. Édité par Joseph Burke. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Kant, Emmanuel. *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*. Traduit par Hercule Peyer-Imhoff. Paris: chez J.J. Lucet, 1796.
- Laurent, Béatrice. *La peinture anglaise: Histoire et Méthodologie par l'analyse de tableaux du XVIIIe siècle au XXe siècle*. Paris: Éd. du temps, 2006.
- Paulson, Ronald. *Hogarth: His Life, Art, and Times*. London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1971.
- . *Hogarth: The « Modern Moral Subject » (1697-1732)*. Cambridge: The Lutterworth Press, 1992.
- Roston, Murray. *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*. London: Macmillan, 1996.
- Ruskin, John. *Modern Painters Vol. 3*. London: Routledge, 1856.
- <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.42809>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Sage, Athanase. « Le péché originel dans la pensée de saint Augustin, de 412 à 430 ». *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques* 15, n° 1-2 (1 janvier 1969): 75-112. <https://doi.org/10.1484/J.REA.5.104166>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- . « Péché originel. Naissance d'un dogme ». *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques* 13, n° 3-4 (1 janvier 1967): 211-48. <https://doi.org/10.1484/J.REA.5.104140>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Saint Girons, Baldine, Céline Flécheux, Pierre-Henry Frangne, et Didier Laroque. *Le sublime : poétique, esthétique, philosophie : ouvrage offert à Baldine Saint Girons*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Sunderland, John. « Paulson's Hogarth: Reviewed Work: *Hogarth's Life, Art, and Times* by Ronald Paulson ». *The Burlington Magazine* 115, n° 845 (1973): 538-42.
- Thomas, Julia. « The Adulteress's "Egg": Infidelity and Maternity in *Past and Present* ». *Nineteenth-Century Contexts* 21, n° 3 (1999): 371-94.
- Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

IV. Autres travaux

1. Travaux sur la sensibilité et la « sympathie »

- Barker-Benfield, G. J. *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Csengei, Ildiko. *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Gagnoud, Andréa. « Du rôle de la “sympathie” dans l’évolution de la pensée esthétique britannique au XVIIIe siècle ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 56, n° 1 (2003): 57-73. <https://doi.org/10.3406/xvii.2003.1817>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Hanley, Ryan Patrick. *The Eighteenth-Century Context of Sympathy from Spinoza to Kant*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- <https://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199928873.001.0001/acprof-9780199928873-chapter-10>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Jaffe, Audrey. *Scenes of Sympathy: Identity and Representation in Victorian Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- Leja, Christine, et Ignacio Monzon. *The Fruit of Pain: Rethinking Sympathy in the Victorian Novel*. Charleston: BiblioBazaar, 2011.
- Marshall, David. « Rousseau and the State of Theater ». *Representations*, n° 13 (1986): 84-114. <https://doi.org/10.2307/2928495>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- . *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau and Mary Shelley by Marshall*. Chicago: University of Chicago Press, 1603.
- Noble, Marianne. *Rethinking Sympathy and Human Contact in Nineteenth-Century American Literature: Hawthorne, Douglass, Stowe, Dickinson*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

2. Autres travaux sur la littérature victorienne

- Beer, Gillian. *Darwin’s Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Bristow, Joseph. *Effeminate England: Homoerotic Writing After 1885*. Columbia: Columbia University Press, 1995.
- Byerly, Alison, et Byerly Alison. *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature*. Cambridge University Press, 1997.
- Cecil, David. *Early Victorian Novelists: Essays in Revaluation*. New Delhi: Kalyani Publications, 1934.
- Furneaux, Holly. *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

- Huett, Lorna. « Among the Unknown Public: “Household Words”, “All the Year Round” and the Mass-Market Weekly Periodical in the Mid-Nineteenth Century: 2004 Van Arsdel Prize Essay ». *Victorian Periodicals Review* 38, n° 1 (2005): 61-82.
- Kucich, John. *The Power of Lies: Transgression in Victorian Fiction*. 1 vol. Ithaca, Etats-Unis: Cornell University Press, 1994.
- Letissier, Georges. « From Dog Alterity to Canine Sublime: A Cross-Century Reading of Victorian Fiction ». *Cahiers victoriens et édouardiens [en ligne]* 85 (2017). <https://journals.openedition.org/cve/3224>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Levine, George. *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- . *Realism, Ethics and Secularism: Essays on Victorian Literature and Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Pettitt, Clare. *Patent Inventions--Intellectual Property and the Victorian Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Voskuil, Lynn M. *Acting Naturally: Victorian Theatricality and Authenticity*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2004.

3. Autres ouvrages sur les sciences au XIX^e siècle :

- Hopwood, Nick. « Reproduits et réinventés : les dessins d’embryons de Haeckel. » *Arts et Savoirs* 9, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/aes/1217> ; DOI : 10.4000/aes.1217 (dernière consultation : le 30 août 2019)
- Tort, Patrick. *Darwin et le darwinisme: « Que sais-je ? »* n° 3738. Paris: Presses Universitaires de France, 2017.
- . *Spencer et l’évolutionnisme philosophique*. Paris: FeniXX, 1995.

V. Usuels

1. Webographie

- Carney, Bethan. « Social-Problem Novel - Victorian Literature - Oxford Bibliographies - Obo ». <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0011.xml>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Darwin Correspondence Project. Consulté le 28 août 2019. <https://www.darwinproject.ac.uk/letter/DCP-LETT-2814.xml>. (dernière consultation : le 20 août 2019)
- Ecce Ancilla Domini !* (1849-50), Dante Gabriel Rossetti. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-ecce-ancilla-domini-the-annunciation->

n01210 (dernière consultation : le 20 août 2019)

« Father | Definition of Father by Lexico ». Lexico Dictionaries | English. (dernière consultation : le 20 août 2019)

Jeune femme à sa couture, (1655), Nicolas Maes. Huile sur panneau. 55,6 x 46,1 cm. Londres, Mansion House, The Harold Samuel Collection © Guildhall Art Gallery, City of London / Harold Samuel Collection / Bridgeman Images / Harold Samuel Collection/Bridgeman.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jeune_femme_%C3%A0_sa_couture_-_Nicolas_Maes.jpg (dernière consultation : le 20 août 2019)

King James Bible Online: <https://www.kingjamesbibleonline.org/John-8-9/> (dernière consultation: le 16 août 2019).

La Madone Sixtine (1512), Raphaël

<https://chroniquesdart.wordpress.com/2015/12/02/raphael-la-madone-sixtine-15121514/> (dernière consultation : le 20 août 2019)

La Vierge et l'Enfant avec la famille du bourgmestre Meyer (1526-1528), Hans Holbein

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vierge_et_l%27Enfant_avec_la_famille_du_bourgmestre_Meyer (dernière consultation : le 20 août 2019)

« Mother | Definition of Mother by Lexico ». Lexico Dictionaries | English. <https://www.lexico.com/en/definition/mother>. (dernière consultation : le 20 août 2019)

The Harlot's Progress (1732), William Hogarth. <https://www.rct.uk/collection/811512/a-harlots-progress> (dernière consultation : le 20 août 2019)

The Last Dying Words and Confession of Mary Voce [sic.], executed on Nottingham Gallows, 1802. [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:4787530\\$1i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:4787530$1i) (dernière consultation : le 30 août 2019)

2. Dictionnaires

Cannon, John Ashton. *A Dictionary of British History*. Oxford University Press, 2009.

Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999.

Index

A

Acton, William, 46, 63, 64, 65, 67, 276, 394, 395, 412, 414

Adam Bede, 7, 10, 11, 12, 13, 18, 22, 24, 27, 29, 31, 36, 37, 41, 52, 60, 73, 106, 120, 125, 136, 138, 141, 152, 159, 160, 161, 168, 171, 181, 187, 190, 191, 197, 200, 201, 235, 240, 260, 265, 270, 283, 307, 310, 311, 312, 313, 315, 318, 319, 321, 322, 323, 327, 367, 372, 373, 375, 376, 377, 380, 382, 384, 386, 388, 409, 416, 417, 424, 425, 450, 451

Adams, Kimberley VanEsveld, 31, 32, 172, 173, 174, 418

adaptabilité, 9, 85, 95, 115

Adoption of Children Act, 80

allaitement, 17, 43, 45

amour courtois, 194, 195, 196, 435

amour maternel, 16, 18, 20, 32, 43, 48, 55, 110, 132, 133, 147, 148, 150, 174, 197, 204, 206, 356, 367, 387, 428

Anderson, Amanda, 27, 60, 61, 412, 430

Andres, Sophia, 180, 181, 437

Ange de la Maison /Angel in the House, 9, 15, 21, 29, 30, 32, 33, 36, 57, 75, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 95, 116, 124, 170, 172, 173, 174, 179, 196, 387, 432

anthropologie physique, 46, 84, 125, 127, 143, 369

Armstrong, Isobel, 232, 436, 437

Armstrong, Nancy, 58, 432,

Auerbach, Nina, 30, 429, 430, 432

Austen, Zelda, 24, 199, 419, 424, 429

Ayres-Ricker, Brenda, 160, 161, 416

B

Bachelard, Gaston, 243, 244, 267, 435

Badinter, Elizabeth, 16, 17, 21, 32, 43, 47, 55, 204, 428

Barthes, Roland, 34, 35, 37, 55, 56, 57, 92, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 237, 261, 268, 332, 435, 451

Bastardy Clause, 67, 72, 137

Baudichon, Barbara, 365, 377

beauté, 103, 112, 114, 116, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 148, 154, 173, 184, 195, 196, 208, 268, 296, 322, 376, 381, 383, 388

Beer, Gillian, 35, 99, 415, 419, 424, 439

Beeton, Isabella, 91, 341, 414

Behlmer, George, 75

Bentham, Jeremy, 108

bienséance victorienne, 30, 61, 160, 161, 200, 278, 290, 386

Binard, Florence, 32, 428

biologie, 10, 125, 133, 138, 220, 341, 369
bio-politique, 51
Blackwood, John, 312, 313, 315, 316
Bray, Charles et Caroline, 25, 360
Brontë, Charlotte, 23, 419, 424, 425, 428, 432
Brown, Bill, 174, 223, 224, 227, 231, 247, 417, 436, 437
Burke, Edmund, 185, 190, 279, 415, 437, 438
Burney, Frances, 69, 432
Butler, Judith, 27, 130, 276, 425, 431

C_____

Camus, Marianne, 23, 226, 423, 436
Carpenter, William, 130, 167, 213, 214, 412
Cecil, Lord David, 23, 439
célibat, 108, 109, 162, 168, 197, 199
Chavasse, Dr. Pye Henry, 44, 45, 46, 58, 412
Chodorow, Nancy, 41, 42, 428
chora, 251, 252, 334, 335, 354
Cixous, Hélène, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 345, 355, 360, 367, 368, 390, 434
Coleridge, Samuel Taylor, 289, 410, 412
Combe, George, 131, 132, 134, 135, 412
"Company Manners", 339, 340, 410
complémentarité entre les sexes, 49
Comte, Auguste, 255, 256, 257, 410
condition-of-England novelists, 23
Contagious Diseases Acts, 68, 276, 431

corps, 10, 12, 30, 32, 35, 45, 47, 51, 57, 67, 116, 122, 125, 126, 128, 130, 133, 136, 140, 141, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 166, 176, 178, 201, 205, 209, 210, 220, 234, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 255, 257, 266, 267, 275, 278, 286, 290, 293, 294, 297, 314, 323, 324, 330, 331, 333, 336, 337, 338, 347, 354, 355, 356, 358, 359, 363, 366, 367, 369, 371, 376, 378, 386, 389, 425, 426, 427, 434, 450

Courtney, William L., 385, 386, 390, 435
Cousin, Victor, 294, 339, 340, 361, 409, 410

Cranford, 16, 23, 340, 410, 423

craniologie, 126, 370

Culler, Jonathan, 205, 206, 436

D_____

Daly, Suzanne, 232, 233, 436, 437

Daniel Deronda, 7, 12, 20, 22, 28, 31, 41, 60, 70, 81, 83, 92, 95, 97, 98, 99, 102, 103, 111, 122, 125, 142, 143, 201, 206, 207, 213, 221, 248, 262, 265, 266, 267, 367, 381, 382, 383, 389, 409, 417, 418, 420, 450, 451

Darwin, Charles, 35, 84, 98, 99, 113, 114, 121, 138, 142, 143, 373, 413, 419, 439, 440

Davis, Deanna L., 26

Day, Charles, 94, 178, 348, 414

Debrabant, Mary, 116, 422

Defoe, Daniel, 273, 410

Derrida, Jacques, 332

détail(s), 11, 12, 37, 74, 92, 184, 185, 189, 193, 219, 220, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 242, 243, 250, 262, 264, 268, 269, 270, 271, 291, 282, 294, 296, 297, 298, 301, 309, 310, 313, 322, 323, 326,

327, 340, 364, 374, 376, 385, 386, 388, 389,
436

déterminisme, 85, 108, 109, 126, 138, 140,
151, 167

Dever, Carolyn, 31, 59, 81, 82, 83, 84, 201,
203, 249, 251, 252, 429

Dickens, Charles, 22, 23, 24, 31, 49, 59, 80,
81, 168, 251, 283, 284, 339, 359, 377, 411,
419, 420, 423, 429

différence entre les sexes, 46, 127, 129, 130,
138, 139, 152, 158, 166, 365, 366, 379, 386

division genrée des sphères d'activités, 79, 80,
109, 138, 166

E

Easson, Angus, 178, 278, 279, 409, 416, 423

Ecclesiastical Titles Act, 172

écriture féminine, 13, 38, 330, 329, 330, 331,
335, 336, 337, 338, 356, 361, 367, 369, 379,
381, 386, 390

effet de réel, 225, 228, 230, 389

Ellis, Sarah Stickney, 58, 77, 88, 414

endogamie, 10, 95, 96, 100

enfants illégitimes, 69, 70, 207

épouses abandonnées, 70

esthétique, 11, 12, 13, 34, 37, 184, 187, 190,
191, 197, 201, 219, 220, 225, 237, 238, 241,
283, 307, 312, 314, 322, 327, 329, 343, 352,
357, 375, 376, 380, 382, 390, 434, 438, 439

études sur le genre, 29

F

fallen woman, 9, 60, 62, 160, 177, 220, 274,
281, 283, 285, 432

fancy, 77, 153, 245, 260, 271, 287, 289

fantasme, 10, 31, 35, 123, 201, 203, 220, 249

Fasick, Laura, 56, 427

féminin, 10, 24, 30, 36, 45, 50, 73, 84, 86, 102,
124, 129, 130, 133, 138, 139, 143, 145, 152,
164, 165, 166, 167, 179, 191, 196, 222, 329,
332, 335, 340, 348, 350, 360, 365, 366, 368,
372, 373, 377, 378, 379, 380, 385, 390

femme adultère, 61, 69, 70, 275, 351

femme déchue, 12, 37, 60, 68, 69, 71, 112,
136, 176, 271, 273, 274, 275, 279, 280, 281,
283, 285, 289, 290, 293, 295, 296, 298, 301,
303, 304, 307, 310, 311, 312, 316, 322, 327,
347, 351, 353

fertilité, 141, 153, 156, 157, 159

Feuerbach, Ludwig, 25, 410, 418

Fielding, Henry, 273, 411

filiation, 21, 28, 42, 90, 170, 204, 258, 381,
391

filie-mère, 20, 27, 32, 67, 69, 72, 136, 177,
183, 273, 281, 288, 291, 295, 323, 359, 388

Flaubert, Gustave, 225, 411

Flécheux, Céline, 189, 190, 438

Fossé-Poliak, Claude, 63

Foucault, Michel, 51, 426, 436

Fox, Eliza, 15, 122, 272, 426

Freedgood, Elaine, 37, 224, 226, 227, 229,
232, 233, 242, 386, 437

Freud, Sigmund, 31, 36, 46, 59, 81, 196, 213,
251, 426, 429, 435

Furneaux, Holly, 49, 80, 163, 168, 439

G

Galien, 46

Gaskell, William, 16, 78, 79, 284

Gilbert, Sandra, 29

Gladstone, William Edwart, 172

Goc, Nicola, 137, 430, 431

Godby, Michael, 308, 309, 438

Gorham, Deborah, 90, 433

Great Social Evil, 275, 285

Greg, William R., 162, 276, 277, 278, 305, 415

Gubar, Susan, 29, 432

gynécologie, 30, 46, 48, 125

H

Haeckel, Ernst, 127, 128, 396, 440

Hakansson, Sara, 160, 161

Hardy, Thomas, 161, 377, 411, 419

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 185, 190, 438

Hennell, Sarah, 190, 191, 382, 411

héritage, 12, 89, 102, 147, 206, 217, 218, 258, 259

Hobbes, Thomas, 357

Hogarth, William, 12, 274, 279, 280, 282, 296, 298, 299, 300, 301, 304, 308, 309, 310, 388, 402, 438, 441

Holbein, Hans, 190, 192, 193, 400

Holland, Elizabeth, 18, 44, 184, 344, 346, 406

Household Words, 22, 283, 284, 294, 339, 440

Hume, David, 357

I

idéal maternel, 9, 10, 11, 15, 21, 29, 31, 33, 34, 35, 58, 75, 81, 82, 83, 85, 90, 110, 111, 121, 171, 172, 173, 174, 176, 186, 187, 191, 196, 198, 200, 201, 204, 251, 387, 450

idéalisme, 373

identité, 71, 81, 167, 177, 183, 189, 202, 203, 205, 206, 210, 217, 248, 266, 299, 301, 315, 316, 373

illusion référentielle, 225, 230, 237, 238, 242

infanticide, 10, 36, 136, 137, 138, 161, 181, 308, 310, 311, 325, 429

instinct, 10, 31, 43, 55, 119, 131, 133, 147, 150, 151, 152, 164, 166, 168, 204, 303, 349, 367, 389

Irigaray, Luce, 329, 355, 434

J

Jacobus, Mary, 31, 424, 427, 434

James, Henry, 24, 25, 410

Jameson, Anna Brownell, 31, 172, 173, 177, 178, 259, 411, 418, 432

Johnston, Judith, 177, 178, 432

Jordanova, Ludmilla, 30, 426, 427

K

Kant, Emanuel, 185, 190, 438, 439

Klaver, Claudia C., 29, 33, 426

Knibiehler, Yvonne, 18, 32, 47, 426, 428

Kristeva, Julia, 251, 252, 329, 330, 333, 334, 335, 354, 367, 368, 390, 429, 434, 436

L

Lacan, Jacques, 195, 196, 209, 210, 211, 215, 216, 333, 335, 435

Lamarck, Jean-Baptiste, 84

Langland, Elizabeth, 30, 89, 92, 93, 432

Laqueur, Thomas, 36, 46, 47, 129, 166, 426

Leduc, Guyonne, 32, 428

Letissier, Georges, 1, 3, 164, 168, 440

Levine, George, 35, 373, 418, 440

Lewes, George Henry, 25, 161, 240, 307, 315, 416, 417

Lewis, Maria, 25

"Lizzie Leigh", 7, 12, 13, 20, 22, 27, 28, 37, 41, 60, 69, 72, 73, 171, 270, 271, 272, 273, 281, 282, 283, 284, 285, 294, 296, 305, 327, 347, 348, 352, 356, 357, 358, 359, 376, 388, 409, 421, 450, 451

Lock Hospitals, 65, 66, 67

logocentrisme, 331, 338

Lumb, Hanna, 80

M

Madone, 11, 28, 32, 36, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 303, 388, 399

Maes, Nicolas, 240, 241, 261, 401, 441

magdalen, 60, 62, 177

Malebranche, Nicolas, 379

Malthus, Thomas, 53, 107, 108, 157, 158, 411, 416

mariage, 10, 24, 26, 29, 47, 48, 55, 59, 60, 61, 65, 67, 69, 70, 73, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 115,

119, 120, 136, 137, 142, 151, 162, 178, 197, 199, 206, 207, 217, 220, 275, 278, 285, 290, 296, 299, 311, 315, 348, 411

Marie Madeleine, 11, 176, 177, 178, 179, 182, 186

Marland, Hilary, 32, 75, 428

Married Women's Property Act, 259

Martineau, Harriet, 183, 256, 316

Marx, Karl, 229, 230, 411, 436

Mary Barton, 16, 22, 23, 272, 284, 285, 296, 344, 410, 422

mascarade, 299

masculin, 30, 36, 53, 102, 129, 130, 166, 316, 332, 351, 362, 364, 368, 373, 377, 385

masculinité, 79, 166

matérialité, 37, 130, 184, 223, 227, 230, 231, 232, 237, 238, 240, 242, 245, 248, 249, 252, 253, 254, 262, 450

maternage, 17, 169

maternité illégitime, 27, 29, 37, 60, 67, 72, 74, 137, 160, 161, 162, 176, 180, 272, 273, 283, 286, 290, 327, 347, 388

maternité sublimée, 28, 176, 198

Matus, Jill, 23, 30, 31, 44, 50, 129, 130, 166, 167, 168, 212, 213, 417, 420, 424, 427, 430

Maudsley, Henry, 167, 413

McLaverty, James, 255, 256, 257, 418

mélodrame victorien, 293

mère-épouse, 9, 35, 54, 73, 74, 83, 85, 95, 121

Michie, Helena, 21, 22, 221, 428

Middlemarch, 28, 59, 199, 320, 409, 419, 420, 421

Mill, John Stuart, 24, 28, 134, 403, 409, 411, 420

Miller, Nancy K., 273, 274, 281, 426, 431

Milne-Edwards, Henri, 130, 370

Milton, John, 348, 411, 420

Moi, Toril, 122, 332, 333, 434

Moscucci, Ornella, 36, 46, 47, 48, 131, 140, 141, 426

mythe, 9, 34, 43, 55, 56, 57, 90, 203, 204, 331, 436, 450

N

Nelson, Claudia, 75, 76, 77, 78, 80, 433

New Poor Law, 67, 72, 137, 431, 432

Noble, Marianne, 357, 358, 439

North and South, 16, 23, 410

Nutt, Thomas, 71, 72, 431

O

Ozouf, Mona, 24, 25, 381, 382, 416

P

pathetic fallacy, 287

Patmore, Coventry, 15, 21, 57, 86, 172, 173, 176, 222

patriarcat, 207, 331

Paulson, Ronald, 298, 438

Paxton, Nancy, 31, 85, 99, 108, 420

père, 13, 16, 24, 42, 43, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 90, 96, 100, 102, 109, 112, 117, 119,

165, 202, 205, 215, 217, 245, 246, 248, 250, 258, 286, 303, 305, 322, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 356, 358, 359

phrénologie, 46, 125, 127, 134

physiologie, 30, 143

physiognomonie, 127, 140

Pie IX, 172

Platon, 252, 334, 335, 411

Poovey, Mary, 30, 433

prostitution, 27, 31, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 275, 276, 277, 278, 282, 284, 285, 288, 291, 296, 302, 309, 315, 430, 431

R

Raphaël (peintre), 190, 192, 399

réalisme, 24, 200, 225, 241, 292, 294, 317, 318, 320, 326, 367, 373, 375, 377, 380

Regard, Frédéric, 27, 276, 330, 331, 431, 434

réification, 191, 220, 257, 262, 264

relation mère-enfant, 19, 42

Richardson, Samuel, 56, 69, 273, 274, 411, 427

Riehl, Wilhelm Heinrich von, 374

Robson, Anne, 271

Rogers, Scott, 280, 281, 431

Roman Catholic Relief Act, 171

Rosenman, Ellen Bayuk, 29, 33, 418, 430

Ross, Ellen, 19, 20, 32, 50, 429, 436, 437

Rossetti, Dante Gabriel, 174, 181, 283, 398, 440

Rousseau, Jean-Jacques, 48, 49, 55, 57, 411, 439

Ruskin, John, 49, 86, 87, 287, 411, 419, 438

Russett, Cynthia Eagle, 36, 46, 125, 126, 127, 128, 131, 134, 153, 370, 426

Ruth, 7, 9, 11, 12, 16, 22, 27, 28, 31, 37, 60, 62, 69, 72, 73, 75, 76, 78, 83, 86, 91, 103, 109, 112, 148, 161, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 191, 192, 200, 245, 246, 247, 270, 271, 272, 273, 278, 281, 283, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 312, 314, 317, 318, 319, 320, 322, 327, 347, 359, 386, 388, 409, 421, 422, 424, 450, 451

Ryan, Michael, 46, 276, 413, 415, 439

S

Saint Jean, 351

Saint Luc, 178, 179, 187

Saturday Review, 311, 323, 324, 326

Saussure, Albertine Necker, 44

Schor, Naomi, 185, 226, 227, 228, 297, 385, 386, 422, 424, 436

sélection naturelle, 109

sélection sexuelle, 142

sentiments maternels, 19, 36, 133, 143, 150, 220, 367

sexual studies, 30, 31, 36

Showalter, Elaine, 29, 432, 434

Silas Marner, 7, 9, 12, 22, 27, 42, 70, 75, 80, 81, 88, 90, 101, 169, 254, 255, 258, 388, 409, 418, 420, 450, 451

"Silly Novels by Lady Novelists", 317, 361, 409

Simpson, James Young, 130, 167, 168, 413

Smiles, Samuel, 44

Smith, Adam 357, 376, 419

Spencer, Herbert, 31, 84, 85, 97, 99, 108, 138, 140, 142, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 365, 369, 388, 414, 419, 420, 440

Spinoza, 25, 411, 439

stade du miroir, 209, 210, 335, 435

stérilité, 53, 87, 141, 154, 167

Stoneman, Patsy, 23, 424

Strauss, David Friedrich, 25, 191, 216, 411

Styler, Rebecca, 32, 180, 181, 183, 184, 422

sublime, 11, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 438

Sunday schools, 16, 284

survie du plus apte, 10, 85, 95, 96

Sylvia's Lovers, 16, 410

sympathie, 12, 13, 38, 264, 268, 269, 270, 307, 319, 327, 329, 342, 356, 357, 358, 359, 360, 372, 375, 376, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 391, 439

T

Tait, William, 275, 276, 415

Thackeray, William, 176, 377, 412

The Mill on the Floss, 24, 28, 409, 420

"The Natural History of German Life", 264, 374, 375, 380, 409

The Saturday Review, 311

théories évolutionnistes, 23, 35, 84, 96, 98, 99, 126

thermodynamique, 153, 369

Thing Theory, 37, 223, 224, 436, 437

Thomas, William Isaac, 132, 133, 414

Trudgill, Eric, 27, 60, 172, 173, 176, 275, 428

tuppence magazines, 294

U_____

Uglow, Jenny, 23, 339

unheimlich, 164, 301

Unitarian Domestic Mission, 284

V_____

Victoria, (reine), 60, 275, 437

W_____

Walker, Alexander, 46, 53, 54, 86, 140, 142, 147, 152, 154, 365, 366, 368, 370, 379, 388, 414

Wardlaw, Ralph, 63, 64, 65, 66, 67, 177, 178, 278, 302, 320, 415

Warner, Marina, 175, 182, 194, 438

Webster, Rachel, 62, 178, 414, 422

Westminster Review, 25, 136, 138, 154, 155, 264, 276, 277, 338, 361, 372, 374, 377, 414, 415

Whytt, Robert, 378, 414

Williams, Raymond, 23

Willis, Thomas, 378

Winnicott, Donald Woods, 210

Wives and Daughters, 7, 9, 10, 16, 22, 28, 68, 69, 70, 76, 81, 83, 85, 86, 98, 99, 102, 103, 111, 153, 245, 247, 387, 409, 422, 423, 425, 450, 451

Wolf, Amy L., 274, 275, 279, 432

Wordsworth, William, 288, 289, 411, 412, 424

"Woman in France", 13, 329, 337, 338, 339, 341, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 376, 377, 379, 380, 381, 391, 409, 420

Wynne, Deborah, 92, 418

Titre : Les mères et la maternité dans les œuvres de George Eliot et d'Elizabeth Gaskell

Mots clés : Littérature anglaise XIX^e siècle, George Eliot, Elizabeth Gaskell, maternité, études sur les femmes, le genre et la sexualité, écriture féminine, corps et matérialité

Résumé : A l'époque victorienne, plus qu'une expérience singulière et une réalité biologique et sociale, la maternité est un mythe, au sens barthésien du terme. Ce mythe est le produit d'une discursivité en mouvement, sans cesse renouvelée et renforcée par de nouveaux discours à son sujet, issus de domaines aussi divers que la médecine, les sciences sociales ou la littérature. En même temps qu'il s'élabore, ce mythe perd instantanément sa dimension de construction historique car il tire sa légitimité d'une vision essentialiste du corps de la femme ; ce qui rend sa remise en cause particulièrement difficile, si ce n'est en termes d'écarts pathologiques par rapport à la norme. La vision de la maternité qui prend forme dans ces discours est donc une construction idéologique et idéalisée, fondée sur le mode de vie des classes bourgeoises mais érigée en tant que norme à suivre par toutes les femmes. Mais est-ce bien la norme? Cet idéal se veut uniforme et universel (l'est-il vraiment?), malgré un décalage certain avec la réalité plurielle de

la maternité à l'époque victorienne.

Cette thèse a pour objet d'explorer la manière dont George Eliot et Elizabeth Gaskell mettent en mots le thème de la maternité et interrogent les discours qui définissent l'idéal maternel victorien dans les œuvres suivantes : « Lizzie Leigh », *Ruth* et *Wives and Daughters* pour Elizabeth Gaskell ; *Adam Bede*, *Silas Marner* et *Daniel Deronda* pour George Eliot. Un examen attentif de ces œuvres permet de mettre en lumière la manière dont ces deux auteurs s'emparent du thème de la maternité afin d'exprimer leur point de vue sur la question du rôle et de la place de la femme et de la mère dans la société victorienne. Leurs représentations de la banalité du quotidien domestique de ces mères servent également des intentions esthétiques et stylistiques. Plus qu'une simple thématique, la maternité est pensée comme le fondement d'une poétique féminine que l'on peut qualifier de « maternelle ».

Title : Mothers and motherhood in the works of George Eliot and Elizabeth Gaskell

Keywords : 19th century English literature; George Eliot; Elizabeth Gaskell; motherhood; women, gender and sexuality studies, material studies

Abstract : In the Victorian age, more than a personal experience or a social and biological reality, motherhood is a myth, as Roland Barthes defines it. This myth originates from the various types of ongoing discourses from different domains such as medicine, social sciences and literature that give shape to it. Despite the fact that motherhood, as a myth, is a historical construct, since it is produced by topical discourses, essentialist readings of the female body tend to naturalize this myth. This leads to transforming it into a stable and universal reality, so that it becomes difficult to question it, other than in terms of pathological differences, as compared to the norm. This vision of motherhood which stems from these discourses is both an ideological and an idealised construct, based on the middle classes' way of life, but presented as the norm to follow for every woman. But is it really the norm? This ideal is said to be unvarying and universal (but is it?), despite its

undeniable remoteness from the many singular experiences of motherhood in the Victorian age.

This thesis aims at exploring how George Eliot and Elizabeth Gaskell write about motherhood and question the Victorian maternal ideal in the following works: "Lizzie Leigh", *Ruth* and *Wives and Daughters* for Elizabeth Gaskell; *Adam Bede*, *Silas Marner* and *Daniel Deronda* for George Eliot. Close readings of their works reveal how these two female writers address the theme of motherhood to voice their own viewpoints concerning the role and place of women and mothers in the Victorian society. The way they write about the humdrum daily routine of these mothers also serves aesthetic and stylistic purposes. More than as mere topic of interest, motherhood is perceived as being the basis of what can be called a maternal writing style.

