

# UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

CREATION ROMANESQUE ET FORMES D'ECRITURES CHEZ

GEORGE ELIOT

ETUDE DE *ADAM BEDE*, *THE MILL ON THE FLOSS*, *SILAS MARNER* ET DES  
NOUVELLES

## THESE D'ETAT

Spécialité : ETUDES ANGLOPHONES

Option : LITTERATURE ANGLAISE

Présentée par

M. Daniel René AKENDENGUE

Sous la direction de

Pr. MAMADOU KANDJI

Jury : MM les Professeurs

M. Ibrahima NDIAYE, Maître de Conférences, Ecole Supérieure Polytechnique de Thiès,  
Université C. A. D. Dakar

M. Mamadou KANDJI, Professeur titulaire, Université C. A. D. de Dakar

M. Mamadou GAYE, Professeur titulaire, Université C. A. D. de Dakar

M. Taofiki KOUMAKPAI, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavy

M. Mamadou CAMARA, Maître de Conférences, Université G. B. de Saint-Louis

**ANNEE ACADEMIQUE 2005-2006**

# UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

CREATION ROMANESQUE ET FORMES D'ECRITURES CHEZ

GEORGE ELIOT

ETUDE DE *ADAM BEDE*, *THE MILL ON THE FLOSS*, *SILAS MARNER* ET DES  
NOUVELLES

## THESE D'ETAT

Spécialité : ETUDES ANGLOPHONES

Option : LITTERATURE ANGLAISE

Présentée par

M. Daniel René AKENDENGUE

Sous la direction de

Pr. MAMADOU KANDJI

Jury : MM les Professeurs

M. Ibrahima NDIAYE, Maître de Conférences, Ecole Supérieure Polytechnique de Thiès,  
Université C. A. D. Dakar

M. Mamadou KANDJI, Professeur titulaire, Université C. A. D. de Dakar

M. Mamadou GAYE, Professeur titulaire, Université C. A. D. de Dakar

M. Taofiki KOUMAKPAI, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavy

M. Mamadou CAMARA, Maître de Conférences, Université G. B. de Saint-Louis

ANNEE ACADEMIQUE 2005-2006

# UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

CREATION ROMANESQUE ET FORMES D'ECRITURES CHEZ  
GEORGE ELIOT

ETUDE DE *ADAM BEDE*, *THE MILL ON THE FLOSS*, *SILAS MARNER* ET DES  
NOUVELLES

## THESE D'ETAT

Spécialité : ETUDES ANGLOPHONES

Option : LITTERATURE ANGLAISE

Présentée par

M. Daniel René AKENDENGUE

Sous la direction de

Pr. MAMADOU KANDJI

Jury : MM les Professeurs

M. Ibrahima NDIAYE, Maître de Conférences, Ecole Supérieure Polytechnique de Thiès,  
Université C. A. D. Dakar

M. Mamadou KANDJI, Professeur titulaire, Université C. A. D. de Dakar

M. Mamadou GAYE, Professeur titulaire, Université C. A. D. de Dakar

M. Taofiki KOUMAKPAI, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavy

M. Mamadou CAMARA, Maître de Conférences, Université G. B. de Saint-Louis

**ANNEE ACADEMIQUE 2005-2006**

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui ont participé à la réalisation de cette Thèse d'Etat, et tout particulièrement Messieurs les Professeurs Mamadou KANDJI et Mamadou GAYE.

## DEDICACE

Je dédie ce travail à tous ceux qui me sont chers.

## IV

### Exergue

*There is no detail in a work of art which  
can be analysed by purely descriptive means*

René Wellek

TABLE DES MATIERES

	<u>Pages</u>
<u>INTRODUCTION GENERALE</u> .....	1
<u>BIOBIBLIOGRAPHIE DE GEORGE ELIOT</u> .....	19
<u>PREMIER CHAPITRE: LA STRUCTURE</u> .....	34
<u>INTRODUCTION</u> .....	35
A- Les sources et la composition des romans.....	36
1- Les sources.....	36
2- La composition.....	38
a)- L'intertextualité.....	38
a1)- Les différents intertextes et leurs fonctions.....	39
a2)- Les prolepses intertextuelles.....	39
a3)- Les intertextes bibliques.....	43
a4)- Les intertextes littéraires.....	47
3- La requête des avis.....	49
4- La structuration des romans et des nouvelles.....	54
a)- Les incipits.....	54
b)- Le corps des romans.....	58
c)- Les clausules.....	64
B- La forme et le contenu des romans et des nouvelles.....	66
1- Le tragique et le dramatique.....	67
2- Les épigraphes.....	76
3- Les descriptions.....	79
a)- Définitions.....	79
b)- La description des espaces.....	81

b1)- La description de la nature et des espaces.....	
ouverts.....	81
b2)- La description des espaces clos.....	84
b3)- La description des personnages.....	86
c)- Les fonctions de la description.....	94
c1)- La fonction romanesque et décorative.....	96
c2)- La fonction amusante.....	97
c3)- La fonction symbolique.....	98
4- Les narrations.....	99
5- Les commentaires et les digressions.....	100
a)- Les types de commentaires ou de digressions.....	101
a1)- Commentaires ou points de vue sur un personnage.	
.....	102
a2)- Commentaires intégrés au récit.....	103
a3)- Commentaires introductifs ou explicatifs.....	103
a4)- <i>Commentaires ou digressions sur la fonction du ...</i>	
<i>roman</i> .....	106
a5)- Les digressions poétiques.....	107
b)- La fonction des commentaires et des digres-	
sions.....	108
b1)- La fonction conative des commentaires.....	108
b2)- La fonction communicative des commentaires.	109
6- La Thématique.....	111
a)- Le bien et le mal.....	113
a1)- Le bien.....	113
a2)- Le mal.....	115
b)- Le matérialisme.....	117
c)- La tragédie.....	119
d)- La religion.....	120



e)- La compassion.....	122
f)- L'amour.....	124
f1)- L'amour d'Adam pour Hetty.....	125
f2)- L'amour de Hetty pour Arthur.....	130
f3)- La sensibilité de Maggie et son amour pour... Philip.....	134
C- L'intrigue.....	143
- L'organisation des intrigues.....	143
a)- Le suspens, les effets de surprise et les coups de théâtre.....	155
b)- Les récits enchaînés.....	161
c)- Les récits enchâssés.....	163
D- L'imagerie .....	166
a)- L'imagerie dans la structure.....	166
b)- <i>L'imagerie pathético-dramatique et sa signification</i> .....	172
b1)- La tristesse et la pitié.....	172
b2)- La souffrance.....	181
b3)- La pauvreté.....	184
b4)- La signification de l'imagerie dramatique et..... pathétique.....	185
c)- La fonction des images.....	189
- La fonction décorative.....	190
d)-L'usage du langage imagé et sa signification.....	191
<u>CONCLUSION DU CHAPITRE.....</u>	<u>199</u>

<u>DEUXIEME CHAPITRE: NARRATION ET FOCALISATION</u> .....	200
<u>INTRODUCTION</u> .....	201
A- Le mode.....	201
- La focalisation.....	201
B- La voix.....	213
1- La narration.....	213
a)- Le moment de la narration.....	213
b)- La vitesse de la narration.....	214
2- L'instance narrative et les niveaux narratifs.....	214
3- Les fonctions du narrateur.....	223
a)- La fonction phatique.....	223
b)- La fonction conative.....	225
c)- La fonction émotive.....	226
d)- La fonction symbolique.....	228
C- La fréquence.....	230
- Les récits singulatifs, les récits répétitifs et les récits.....	
itératifs.....	230
D- Le Narrateur focalisateur omniscient et homodiégétique dans « <i>The Lifted Veil</i> ».....	232
E- La situation narrative dans « Mr Gilfil's Love Story ».....	241
1- Un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique.....	241
2- L'usage de la technique du « stream of consciousness ».....	248
<u>CONCLUSION DU CHAPITRE</u> .....	251

<u>TROISIEME CHAPITRE: L'ESPACE</u> .....	253
<u>INTRODUCTION</u> .....	254
A- <i>La nature et les fonctions de l'espace</i> .....	254
1- <i>La nature de l'espace</i> .....	254
a)- <i>Présentation</i> .....	254
b)- <i>Structuration de l'espace dans les romans</i> .....	258
2- <i>Les formes de l'espace</i> .....	266
a)- <i>Les espaces clos</i> .....	266
b)- <i>Les espaces ouverts</i> .....	274
B- <i>Les fonctions de l'espace</i> .....	278
1- <i>La fonction romanesque et décorative</i> .....	278
2- <i>La fonction symbolique</i> .....	285
C- <i>La Topographie dans <u>Silas Marner</u></i> .....	301
c1)- <i>Localisation de l'espace</i> .....	301
c2)- <i>Les espaces ouverts et leurs fonctions</i> .....	302
- <i>La fonction descriptive</i> .....	302
- <i>Les autres fonctions</i> .....	303
c3)- <i>Les espaces clos et leurs fonctions</i> .....	304
<u>CONCLUSION DU CHAPITRE</u> .....	309
<u>QUATRIEME CHAPITRE: LE TEMPS</u> .....	311
<u>INTRODUCTION</u> .....	312
A- <i>L'ordre et la durée</i> .....	312
1- <i>L'ordre</i> .....	312
- <i>Les anachronies narratives</i> .....	313
a)- <i>Les analepses</i> .....	313

b)- Les prolepses.....	319
2- La durée.....	323
a)- Le sommaire.....	324
b)- L'ellipse.....	326
c)- La pause et la scène.....	329
 B- Les formes du temps.....	 333
1- Le caractère cyclique du temps dans <i>Adam Bede</i> et <i>The Mill on the Floss</i> .....	 333
2- La difficulté de mesurer le temps dans <i>The Mill on the Floss</i> ..	344
 <u>CONCLUSION DU CHAPITRE</u> .....	 347
 <u>CINQUIEME CHAPITRE: LA CARACTERISATION</u> .....	 352
<u>INTRODUCTION</u> .....	353
A- Le personnage éliotien.....	356
 B- Inventaire et typologie.....	 361
1- Inventaire.....	361
2- Typologie.....	369
 C- Les méthodes de caractérisation.....	 375
1- La caractérisation directe et indirecte.....	375
2- L'usage de l'emblème.....	384
 D- Les rapports et les rôles des personnages.....	 393
1- Les rapports entre les personnages.....	394
- Les programmes narratifs.....	394
2- Les rôles des personnages.....	402

3- Le rôle d'Arthur dans le drame de Hetty.....	410
4- Le rôle de Stephen dans le drame de Maggie.....	411
E- Etude du personnage de Silas dans <i>Silas Marner</i> .....	414
F- La caractérisation de David Faux dans « Brother Jacob ».....	426
1- Présentation générale du personnage.....	426
2- La caractérisation directe de David Faux.....	426
3- La caractérisation indirecte de David Faux.....	429
4- Ses vœux et ses espoirs.....	431
5- Ses opposants.....	431
6- L'usage de l'ironie dans la caractérisation de David Faux.....	431
7- Evolution et destin du personnage.....	433
<u>CONCLUSION DU CHAPITRE</u> .....	433
<u>SIXIEME CHAPITRE : LE REALISME ELIOTIEN</u> .....	435
<u>INTRODUCTION</u> : .....	436
A- Le réalisme dans les intrigues.....	437
B- Le réalisme dans la spatialité.....	440
C- Le réalisme dans la caractérisation.....	449
D- Le réalisme dans le langage.....	451
E- Le réalisme en tant que concept cher à George Eliot.....	459
<u>CONCLUSION GENERALE</u> .....	462
<u>BIBLIOGRAPHIE</u> .....	468
<u>GLOSSAIRE</u> .....	479

INDEX.....493

**INTRODUCTION GENERALE**

Cette Thèse d'Etat se propose de saisir l'écrivain, dans l'acte même de la création romanesque, afin d'en circonscrire l'ensemble des techniques narratives et descriptives, qui structurent l'univers de fiction. Il en est ainsi des régimes de focalisation, des procédés narratifs, des modulations de la diégèse, du statut du personnage, du dramatique et du tragique.

#### A- Définitions terminologiques :

Nous nous proposons ici de définir ce que nous entendons par « création romanesque » et par « formes d'écritures ». Ensuite nous dirons pourquoi nous avons décidé de faire figurer ces deux termes l'un à côté de l'autre.

Par « création romanesque », il faudrait entendre l'ensemble des procédés mis au point par la romancière pour créer son œuvre. Ce que nous visons à démontrer, c'est comment l'artiste traite de la structure, de la narration, de l'espace, du temps et des personnages dans ses œuvres. Nous voulons tenter d'expliquer comment George Eliot organise tout cet ensemble d'éléments différents mais complémentaires qui constituent le roman. Par « formes d'écritures », nous entendons le genre de romans ou de nouvelles que l'auteur se propose d'écrire. Nous voulons plus précisément savoir si les romans de George Eliot sont plutôt descriptifs ou thématiques. Sont-ce des romans d'idées, d'actions ou plutôt de personnages ? Quelle intensité dramatique, tragique, lyrique ou pathétique donne-t-elle à ses œuvres ? Enfin, nous aimerions découvrir si ses œuvres ont une forme visuelle, si l'on y trouve des intrigues linéaires, alternées ou non ; et si d'une œuvre à l'autre, des figures narratives se répètent.

Nous avons jugé utile d'associer les termes « création » et « forme » car pour nous, l'acte d'écriture passe par deux étapes. La première est la conception de l'histoire dans l'imaginaire de l'écrivain. Concevoir c'est en d'autres termes créer dans son imagination. Ainsi, concevoir et créer relèvent du même acte. L'auteur imagine d'abord l'histoire de son roman. Il l'a créée à partir de son imagination. Ensuite, l'artiste passe à la seconde étape qui est la matérialisation scripturaire de



son idée. Cette matérialisation correspond chez l'écrivain à ce que nous appelons la rédaction du texte, c'est-à-dire l'acte d'écriture en lui-même. L'artiste donne une ou plusieurs formes à cette écriture, à ce texte. Cette écriture peut avoir une forme poétique, lyrique, théâtrale ou romanesque. En ce qui nous concerne, nous nous intéressons à la forme romanesque. Et si nous nous focalisons sur la forme dite romanesque, nous sommes alors tenus de parler des composantes du roman, à savoir la structure, les intrigues, le temps, l'espace, les personnages, etc. Ceci explique pourquoi notre plan s'articule autour de ces éléments.

#### B)- Argumentaire et motivations:

Certains romanciers ont pu exposer sur leur esthétique du roman ou du moins sur les différents procédés romanesques qu'ils utilisaient pour écrire. Henry James par exemple a écrit des préfaces pour ses oeuvres; textes dans lesquels il évoque les différentes techniques narratives qu'il utilise pour construire l'univers de ses romans.

En ce qui concerne George Eliot, nous constatons que ni dans ses lettres, ni dans ses journaux, aucun procédé romanesque ne nous est dévoilé par l'auteur. Les indications que la romancière donne dans *Adam Bede* et dans ses lettres sur ce que devrait être, d'après elle, la fonction du roman, n'apportent pas grand chose au lecteur qui aimerait connaître la forme de ses romans et sa technique romanesque. C'est pour essayer de combler en partie cette absence que nous nous proposons de montrer en quoi consiste la création romanesque chez George Eliot, dans ses premiers romans et nouvelles. Ainsi, dans cette Thèse, notre but est de parler de la relation entre George Eliot et le roman. Les chapitres qui la composent concernent dans une grande mesure l'écrivain dans son atelier de travail, la manière dont elle conçoit ses romans, et leur donne vie. Nous savons de George Eliot qu'elle est une romancière des idées. Aussi voulons-nous examiner comment ses personnages objectivent-ils ces idées. Nous traiterons par ailleurs, de la manière dont George Eliot représente la réalité qu'elle a vécue. Nous voulons déboucher sur la

---

conclusion selon laquelle en faisant du réalisme l'élément central de ses romans, George Eliot pose les premiers jalons du roman moderne.

Enfin, nous avons écrit cette Thèse dans le but d'essayer de montrer que George Eliot est l'un des premiers romanciers modernes par rapport à son époque, et que ses oeuvres contiennent du romanesque, du dramatique, du pathétique et du tragique. L'on y retrouve aussi des procédés propres au roman moderne à travers l'usage du réalisme et la disparition du « je » narrateur. Dans ses œuvres de maturité, le récit devient impersonnel, l'auteur s'efface de l'œuvre.

Nous avons concentré notre travail sur trois romans, à savoir *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, *Silas Marner*, deux nouvelles intitulées « *The Lifted Veil* », et « *Brother Jacob* », ainsi qu'un recueil de nouvelles qui a pour titre *Scenes of Clerical Life*. Nous avons choisi ces romans et nouvelles parce que nous nous sommes rendu compte que c'est dans ces œuvres de jeunesse que l'orientation qu'elle se donne en matière d'écriture romanesque ressort le mieux.

### C)- Cadre Méthodologique analytique et grilles critiques utilisées:

Pour écrire cette Thèse d'État, et arriver à tirer des conclusions sur la création et les formes d'écritures chez George Eliot, nous avons travaillé sous l'autorité méthodologique de la critique littéraire. C'est ainsi que nous nous sommes servis des outils de la poétique et de la critique littéraire tels que les analyses textuelle, structurale, narratologique, intertextuelle et biographique.

Nous avons pensé qu'avant d'utiliser, dans cette Thèse, certains termes appartenant à la critique contemporaine, il nous fallait d'abord la présenter. Nous devons préciser qu'en utilisant les théories littéraires dans cette étude, nous ne voulions pas justifier l'appartenance de George Eliot à telle ou telle école poétique. En faisant usage de la poétique, nous voulons tout simplement tenter de mieux décrire et mieux analyser le texte éliotien, en scrutant tous les possibles analysables. Nous avons aussi pensé que la présentation de certaines théories littéraires nous autorise à utiliser certains de leurs termes. Nous prendrons pour

exemple l'usage que nous ferons de termes tels que « *narrateur extra-homodiégétique* ». Nous nous permettrons de l'utiliser parce que nous aurions auparavant présenté la discipline à laquelle ce mot appartient, en l'occurrence la narratologie. De même, serons-nous à l'aise d'utiliser le terme « sujet d'état », car nous aurions auparavant dit un mot sur la sémiotique.

Nous n'avons pas jugé nécessaire de montrer clairement, dans chaque chapitre de la Thèse, l'application des théories sélectionnées, car tel n'est pas notre objectif. Notre but est d'utiliser certaines disciplines et certains éléments de la théorie littéraire pour nous aider à mieux analyser ou à circonscrire le maximum de pistes possibles qui nous permettraient de parler des aspects jusque là non analysés, mais présents dans le texte romanesque de George Eliot. Nous sommes convaincus que sans ces théories et ces outils, nous n'aurions pu faire une analyse critique approfondie des œuvres de George Eliot. Nous n'aurions pas davantage perçu comment fonctionne la fiction de cette romancière, son génie créateur; ni même comment elle crée sa fiction, la fait fonctionner, l'active, et la rend dynamique.

L'intérêt second de l'usage de nouvelles théories d'analyse est de montrer au lecteur que les procédés romanesques utilisés par la romancière au 19<sup>e</sup> siècle, et qui n'avaient pas une identité claire à l'époque, ont une appellation précise dans la critique littéraire d'aujourd'hui.

Nous dirons pour terminer que l'utilité des théories littéraires dans les analyses des romans, repose sur ceci qu'elles montrent à suffisance que le texte éliotien, aussi ancien soit-il, pourrait être analysé, voire mieux étudié avec des outils empruntés à la poétique du XXI<sup>e</sup> siècle.

Aussi, allons-nous d'abord parler de la poétique car, en tant qu'elle se constitue comme étant une science générale de la littérature, elle se situe en amont des études littéraires.

a)- La poétique:

Dans ses *Essais de linguistique générale*, Roman Jakobson dit: «*L'objet de la poétique, c'est, avant tout de répondre à la question : qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art? »*<sup>1</sup> Discours général sur la littérature, la poétique désigne, depuis Aristote et comme le rappelait Paul Valéry, «*tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen.*»<sup>2</sup> Le propos de la poétique est de prendre à sa charge, non pas tel ou tel texte littéraire, mais l'ensemble de la littérature. En d'autres termes, ce ne sont pas les œuvres prises individuellement qui font l'objet de la poétique, mais plutôt les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Les lois dégagées par la poétique se trouvent à l'intérieur de la littérature même. Contrairement à la critique interprétative, par exemple, la poétique n'a pas recours à un langage qui dépasse son champ d'action. Comme le souligne Roland Barthes:

*Lorsqu'il se place devant l'œuvre littéraire, le poéticien ne se demande pas: qu'est-ce que cela veut dire? D'où est-ce que ça vient? A quoi est-ce que ça se rattache? Mais plus simplement et plus difficilement: comment est-ce que c'est fait?*<sup>3</sup>

b)- La Critique:

Etant donné que le travail que nous faisons obéit au postulat de la critique, nous avons jugé opportun de définir clairement cette méthode. La critique est l'analyse et le jugement des œuvres d'art. Elle essaie de les interpréter et de les évaluer. En outre, elle s'efforce d'examiner les principes grâce auxquels les œuvres peuvent être comprises. La critique cherche en général à découvrir le sens de l'œuvre, sens

---

1-Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963, p.210.

2- Paul Valéry, «De l'enseignement de la poétique au Collège de France» in *Variété V*. Paris: Gallimard. 1945. p.291.

3- Roland Barthes, «Le bruissement de la langue», in *Essais critiques IV* Paris: Seuil. 1984 p.215.

plus ou moins caché et qui est lisible à des niveaux divers selon les catégories textuelles jugées pertinentes.

La critique qui est utilisée dans la Thèse étant surtout littéraire, nous allons maintenant nous efforcer de la définir.

c)- La critique littéraire :

La critique littéraire se propose d'expliquer et d'évaluer les textes littéraires. M. K. Danziger et W. Stacy Johnson disent :

*Literary criticism is traditionally defined as the art of judicious condemnation or praise... But in our own time, the term has taken on wider significance, to include the analysis, elucidation, and interpretation of literature.*<sup>4</sup>

Il faut préciser que la critique littéraire dispose de nombreuses théories d'approches. Ces théories peuvent être classées selon deux catégories. La première qu'on pourrait appeler la critique analytique, comprend les approches qui considèrent l'œuvre comme une entité indépendante et se proposent d'étudier son fonctionnement interne, sans sortir de l'œuvre. La seconde catégorie soutient que le texte littéraire doit être analysé sous tous ses aspects. Pour ce courant, l'analyse textuelle doit s'intéresser aux différents sens cachés du texte et à ses rapports avec d'autres textes et référents extra-textuels comme la vie de l'auteur, sa psychologie, les conditions d'écriture, etc.... Nous nous proposons de parler de ces deux classifications car elles nous ont aidé dans notre travail.

Ainsi, dans la première catégorie, nous avons la sémiotique, la narratologie littéraire, la nouvelle critique, et l'analyse structurale.

---

4- M K. Danziger and W. Stacy Johnson. *An Introduction to Literary Criticism*. Boston: D.C Heath and Company. 1961. p.V.

### c.1- La Sémiotique :

La sémiotique est une science qui a pour objet les différentes formes de la signification. Julien Greimas et Joseph Courtès disent que le terme de sémiotique s'emploie dans des sens différents, selon qu'il désigne (A) une grandeur manifestée quelconque, que l'on se propose de connaître ; (B) un objet de connaissance, tel qu'il apparaît au cours et à la suite de sa description, et (c) l'ensemble des moyens qui rendent possible sa connaissance.<sup>5</sup> Ils ajoutent que l'on peut proposer de définir, dans un premier temps, la sémiotique, comme un ensemble signifiant, que l'on soupçonne, à titre d'hypothèse, de posséder une organisation, une articulation interne autonome.<sup>6</sup> Pour le Groupe d'Entrevernes, la sémiotique se donne pour but de « *construire l'organisation et la production des discours et des textes.* »<sup>7</sup> Pour A. J. Greimas et J. Courtès, le souci premier de la théorie sémiotique « *sera d'expliquer, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens.* »<sup>8</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov précisent qu'en France, sous l'impulsion de C. Lévi-Strauss, Roland Barthes et A. J. Greimas, la sémiotique s'est surtout tournée vers l'étude des formes sociales qui fonctionnent « à la manière d'un langage » (système de parenté, mythes, mode, etc.) et vers l'étude du langage littéraire.<sup>9</sup> S'agissant du rapport entre la sémiotique et son objet d'étude, le Groupe d'Entrevernes dit que le travail sémiotique porte sur le fonctionnement textuel de la signification et non sur le rapport que le texte peut entretenir avec un référent externe. Pour lui, c'est à l'intérieur du sens que nous

---

5- Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Classiques Hachette. 1979. p.339.

6- Ibid. p. 339.

7- Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*. Lyon: Presses universitaires de Lyon. 1979. p.8.

8- *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. p. 345.

9- Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Editions du Seuil. 1972. p. 119.

aurons à construire le comment du sens.<sup>10</sup> Roland Barthes le reconnaît (même si c'est pour récuser la sémiotique), lorsqu'il dit que la sémiotique littéraire classe seulement les énoncés et décrit leur fonctionnement structurel, sans se préoccuper du rapport entre le sujet, le signifiant et l'autre. Le Groupe d'Entrevernes dit que l'analyse sémiotique est une analyse structurale puisqu'elle vise la description de cette forme de sens, non le sens mais son architecture. L'analyse sémiotique ne fait pas appel à l'histoire, à la sociologie ou à un auteur hypothétique pour savoir la signification du texte. Elle s'installe dans le texte, tel qu'il se présente et refuse d'en sortir.

### c.2- La Narratologie :

La narratologie se range dans le même courant que la sémiotique en ce sens qu'elle ne sort pas de l'œuvre pour expliquer le discours narratif.<sup>11</sup>

Dans *Le récit*, Jean Michel Adam nous donne la définition suivante de la narratologie:

*La narratologie peut être définie comme une branche de la science générale des signes - la sémiologie - qui s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certains types de textes. Ceci la rattache à l'analyse de discours comme aux grammaires de textes.*<sup>12</sup>

---

10- *Analyse sémiotique des textes*, p.8.

11- Notons que Gérard Genette penche pour une ouverture de la narratologie lorsqu'il déclare : « ...ce qui est sûr, c'est que la poétique en général, et la narratologie en particulier, ne doit pas se confiner à rendre compte des formes ou des thèmes existants. Elle doit aussi explorer le champ des possibles, voire des « impossibles », sans trop s'arrêter à cette frontière, qu'il ne lui revient pas à tracer ». ( Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983. p. 109).

12- Jean Michel Adam *Le récit* Paris: Presses universitaires de France. Coll. «Que sais-je?» 1984. p.4.

Pour Martin Gray, « *Narratology is the study, analysis, categorisation and theory of narratives and the way they work.* »<sup>13</sup>

La narratologie théorise sur le discours littéraire. C'est Mieke Bal qui donne l'une des définitions les plus complètes de cette science :

*La narratologie est la science qui cherche à formuler la théorie des relations entre texte narratif, récit et l'histoire. Elle ne s'occupe ni du texte narratif, ni de l'histoire pris isolément.*<sup>14</sup>

Mieke Bal précise que la narratologie n'étudie pas seulement les textes littéraires. C'est pourquoi elle distingue deux narratologies : la narratologie « générale », discipline de la textologie, et la narratologie littéraire, discipline de la science générale de la littérature. Mieke Bal ajoute que la science générale de la littérature est une discipline de la textologie, c'est-à-dire, à l'intérieur de la sémiotique, la discipline qui étudie les ensembles finis et structurés de signes linguistiques. La science de la littérature distingue les textes littéraires et les textes non littéraires au moyen du critère de la littéarité. Elle essaie de formuler les traits distinctifs de la littéarité.<sup>15</sup>

#### d)- La Nouvelle Critique :

Kelley Griffith dit dans *Writing Essays About Literature*:

*New critics hold that understanding and appreciating a work of literature need have no connection with the author's intention, with the author's life, or with the social and historical circumstances that may have influenced the author. Everything the reader needs to*

13- Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms* Beirut: Longman. 1992. p.191.

14- Mieke Bal, *Narratologie: les instances du récit*. Paris: Editions du Klincksieck. 1977. p.5.

15- Ibid., p.13.



*understand and appreciate a work is in the work itself.*<sup>16</sup>

La nouvelle critique ne veut pas expliquer l'œuvre, historiquement, de l'extérieur. Au contraire, elle essaie d'étudier de l'intérieur la structure du moi créateur de l'artiste ou de l'œuvre. La nouvelle critique prétend ne s'intéresser qu'à l'œuvre en elle-même. Jacques Roger définit ainsi cette attitude: «*La critique nouvelle veut saisir l'œuvre dans sa réalité présente et immédiate, dans la réalité tangible du livre qu'on tire du rayon de sa bibliothèque.*»<sup>17</sup> Ce choix initial qui consiste à privilégier le texte même implique donc le refus de l'histoire et de la biographie comme moyens de saisie de l'œuvre.<sup>18</sup> Les tenants de la nouvelle critique prennent le texte pour ce qu'il est en lui-même, et non pas pour ce qu'aurait voulu y mettre son auteur. L'histoire littéraire, la biographie de l'auteur, l'analyse de son caractère, sont ainsi bannis des recherches de la nouvelle critique. Il faut enfin dire que la nouvelle critique perçoit l'œuvre comme un objet autonome, chargé de significations. Elle est dans une grande mesure, une critique d'interprétation du texte. La nouvelle critique s'attache à montrer comment l'œuvre nous enseigne sur l'appartenance sociale de l'auteur, son psychisme, l'organisation de son univers imaginaire, etc. Il importe de dire que la nouvelle critique se subdivise en de nombreuses écoles séparées entre elles selon le point de vue adopté pour interpréter l'œuvre. Dans ce grand ensemble que constitue la nouvelle critique, nous mentionnerons la critique structuraliste (parfois appelée formaliste). Cette critique recherche dans l'œuvre des structures, des formes.

---

16- Kelley Griffith, *Writing Essays About Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 1990. p. 139.

17- Jacques Roger, «Lecture des textes et histoire des idées» in *Les recherches actuelles de la critique* Paris: 1968. p. 280.

18- J.C. Blachère et Aminata Fall, *Les genres littéraires par les textes*. Dakar, Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines. 1977. p. 26.

Pour étudier une œuvre ou un texte, la nouvelle critique a recours aux analyses structurale et thématique, car ces dernières étudient l'œuvre ou le texte de l'intérieur, sans recourir à des éléments extérieurs. C'est pourquoi nous allons discuter de ces deux analyses qui nous ont été d'un grand secours analytique dans l'étude.

#### d.1- L'Analyse Structurale:

L'analyse structurale est une approche textuelle au service de la sémiotique et de la nouvelle critique en ce sens qu'elle étudie le texte sans avoir recours à une quelconque réalité extra textuelle.

Dans *Writing Essays About Literature*, Kelley Griffith dit: "*Structural analysis identifies the parts of a structure.*"<sup>19</sup> La Revue *Cahier évangile n°16* circonscrit très bien le domaine de l'analyse structurale lorsqu'il est dit :

*On voit donc quel est le champ précis de l'analyse structurale : elle ne cherche pas d'abord à « lire » le texte pour y découvrir le sens, elle ne fait pas appel à l'histoire ou à un auteur hypothétique pour savoir « ce qu'il a voulu dire »; elle s'installe dans le texte, tel qu'il est, refuse de s'en évader (« Hors du texte, point de salut » répète Greimas) et cherche comment il fonctionne; elle ne se demande pas « quel est le sens? » mais « pourquoi, comment y a-t-il du sens? »<sup>20</sup>*

Nous dirons que l'analyse structurale est avant tout une grammaire du discours, c'est-à-dire, de tout texte qui dépasse la phrase. En partant du récit tel qu'il se présente, l'analyse structurale essaie de pénétrer à l'intérieur, d'en

---

19- *Writing Essays about Literature*, p.171

20- *Cahier évangile n°16*. Paris : Editions du Cerf. 1976. p.7.

démonter les mécanismes multiples pour arriver jusqu'à ce «ressort dernier du texte». Pour nous, l'analyse structurale ne sort pas du texte. Elle étudie son fonctionnement. La sémiotique est un type d'analyse structurale. Mais l'analyse structurale est différente de l'analyse textuelle au sens que lui donne Roland Barthes. Car pour lui:

*L'analyse textuelle récuse l'idée d'un signifiant dernier. L'œuvre ne s'arrête pas, ne se forme pas: il s'agit moins, dès lors, d'expliquer ou même de décrire, que d'entrer dans le jeu des signifiants : de les énumérer peut être (si le texte s'y prête), mais sans les hiérarchiser : l'analyse textuelle est pluraliste. J. Kristeva a proposé de nommer l'analyse textuelle « sémanalyse ».*<sup>21</sup>

#### d2)- L'analyse thématique :

L'analyse thématique est une étude textuelle qui consiste à répertorier des thèmes, des concepts ou des éléments particuliers dans l'œuvre ou dans le texte, et de découvrir leur nature, leurs fonctions, et les lois qui régissent leurs présences et absences. Lorsqu'il s'agit d'analyser un thème particulier par exemple, les allusions et les références à ce thème sont d'une importance capitale. L'analyse thématique s'intéresse au fonctionnement des thèmes, des images et d'autres constituants de l'univers de l'œuvre de façon générale. Nous l'utiliserons énormément dans notre travail, notamment lorsqu'il s'agira de discuter des thèmes, de l'espace et du temps chez George Eliot.

La critique littéraire comprend un second ensemble constitué de théories scientifiques ou à caractère scientifique qui soutiennent que l'œuvre doit être étudiée en tenant compte de la vie de l'auteur et des influences extérieures que son texte subit. Cette seconde catégorie comprend ce qu'on appellera l'approche biographique, et la critique interprétative. A l'intérieur de la critique interprétative,

---

21- *Analyse narratologique et analyse textuelle.*, p.389.

nous inclurons l'analyse textuelle, et plus précisément l'un de ses embranchements, à savoir la sémanalyse. D'autre part, en procédant à l'analyse textuelle des œuvres de George Eliot, nous discuterons d'un phénomène présent dans la texture éliotienne, à savoir l'intertextualité.

e)- La critique biographique:

L'approche biographique soutient que la vie de l'auteur est liée à son œuvre. Cette critique puise dans la vie de l'artiste pour comprendre et expliquer sa production littéraire. Dans *Writing Essays About Literature*, Kelley Griffith dégage les avantages de la critique biographique :

*The biographical approach has two major advantages. First, it helps to illuminate elements within a work – words, allusions to local and historical events, conflicts, themes, characters, setting. Second, works often take on an added significance when we see them as expressions of author's deep concerns and conflicts. Third, we can discover more about a work's meaning and importance by trying to understand the author's intentions and audience.* <sup>22</sup>

Dans notre étude, nous interrogeons effectivement la vie de l'auteur, la réalité qu'elle a vécue, afin de découvrir son influence dans la production littéraire de l'artiste.

f)- La Critique Interprétative :

Sous la dénomination « critique interprétative », l'on range traditionnellement toutes les formes de critique qui font intervenir une grille interprétative issue de l'une des disciplines des sciences humaines : marxisme,

---

22- Kelley Griffith, *Writing Essays About Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 1990. pp. 130-131.

psychanalyse, existentialisme, phénoménologie, etc. Dans *A Glossary for the Study of English*, Lee T. Lemon définit la critique interprétative qu'il assimile à la critique analytique:

*Interpretative or analytic criticism attempts to explain the work of art, usually through detailed analysis but sometimes through more general discussion.* <sup>23</sup>

#### f.1- La Sémanalyse:

Pour rendre compte de tous les aspects du texte littéraire, la critique ne peut uniquement faire appel à la sémiotique et à la narratologie littéraires. Le texte littéraire étant le produit d'un être qui est en proie à certaines tensions, à certaines pulsions, et dont l'écriture subit les influences d'autres sources, le critique littéraire devrait faire appel à d'autres théories et méthodes d'analyse. C'est dans cette voie que se situe la sémanalyse. La sémanalyse est une sorte d'analyse du texte (par **texte**, nous entendons l'ensemble des mots qui composent un écrit) dans lequel les signifiants se transforment en discours écrit.

Terme introduit par Julia Kristeva, la sémanalyse s'oppose à la narratologie. Pour Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, la sémanalyse est:

*... une réflexion sur le signifiant se produisant en texte; et s'y exercer serait savoir chaque fois montrer comment le «processus de génération du système signifiant» (le géno-texte) se trouve «manifesté» dans le texte donné (dans le phéno-texte).* <sup>24</sup>

La sémanalyse conteste le rattachement de l'œuvre à un auteur qui en serait

23- Lee. T. Lemon, *A Glossary for the Study of English*. New York, Oxford: Oxford university Press. 1971. p.99.

24- *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. p.449.

le producteur. Elle substitue par contre, la notion de filiation à celle de champ pluriel, d'intertexte. Elle récusé l'idée d'un signifié dernier. Pour Roland Barthes, l'analyse structurale a tort de ne se préoccuper que des éléments manifestés dans le texte. Pour Julia Kristeva et les sémanalystes, le texte est en état constant de germination. La sémanalyse postule un éclatement constant du sens. Elle s'intéresse non pas au phéno-texte<sup>25</sup> mais au géno-texte<sup>26</sup>, car c'est le domaine où les signes sont investis par les pulsions. Julia Kristeva affirme que « *le texte est une productivité ce qui veut dire... il est une permutation de textes, une intertextualité...* »<sup>27</sup>

Nous aimerions souligner que la sémanalyse est pour nous une approche beaucoup plus internaliste qu'externaliste. Elle est internaliste car elle se fonde sur le texte. Elle est externaliste car elle emprunte, dans une certaine mesure, aux méthodes de la psychanalyse, la philologie et elle a recours à l'intertextualité pour analyser le texte littéraire.

Nous allons maintenant parler de l'intertextualité car nous avons découvert ce phénomène dans les œuvres de George Eliot.

## f.2.- L'Intertextualité :

Le concept d'intertextualité a été introduit par le sémioticien russe Bakhtine. L'intertextualité est la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes. C'est le rapport qu'un texte entretient avec un autre. Michael Riffaterre affirme :

---

(25-26)- Le phéno-texte est « *le phénomène verbal tel qu'il se présente dans la structure de l'énoncé concret.* » Le géno-texte quant à lui « *pose les opérations logiques propres à la constitution du sujet de l'énonciation* » ; c'est « *le lieu de structuration du phéno-texte.* » (Ces propos sont repris par Claude Fleurdirge dans *Analyse narratologique et analyse textuelle*. Montpellier : Université de Montpellier III. 1985. p. 387).

27- Ibid., p.380

*Je définirai donc ainsi l'intertextualité : il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signification, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier.*<sup>28</sup>

L. Jenny donne les conditions dans lesquelles l'on peut parler d'intertextualité :

*Nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration.*<sup>29</sup>

Pour Tzvetan Todorov, c'est une illusion de croire que l'œuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers peuplé par les œuvres déjà existantes.

Après l'analyse des œuvres de George Eliot grâce aux différentes théories et méthodes d'analyse, nous devons les interpréter, c'est-à-dire que nous devons leur donner un sens, une signification logique qui découle de nos analyses.

Nous aimerions souligner que nous ne suivons pas stricto sensu une méthode particulière d'analyse. Nous faisons la critique du texte romanesque éliotien en

---

28- Michael Riffaterre, «*L'intertexte inconnu*» in *Littérature* n° 41. Paris: Larousse. 1981. pp.5-6.

29- L. Jenny, «*La stratégie de la forme*» in *Poétique* n°27. Paris: Seuil. 1976. p. 262.

empruntant les approches critiques de l'analyse textuelle, narratologique, structurale, sémiotique, intertextuelle et biographique. Le but étant pour nous d'explorer, de décrire le contenu du texte éliotien afin de découvrir sa structuration et les procédés romanesques propres à George Eliot. En somme, l'objectif de ce travail est de traiter de la fiction et de la mise en fiction chez George Eliot. Les analyses intra et extra-textuelles nous permettent d'expliquer et de faire comprendre les oeuvres de la romancière. En d'autres termes, les outils d'analyse que nous avons choisis nous aideront à mieux discuter de la thématique et de la vision chez George Eliot. Toutes ces méthodes d'analyse nous permettront enfin d'aboutir à une interprétation de l'œuvre de cet artiste; interprétation que nous élaborerons au soir de ce travail.



**BIOBIBLIOGRAPHIE DE GEORGE ELIOT**

Mary Ann Evans est née le 22 novembre 1819 à South Farm à Arbury, dans le Warwickshire. Elle était la troisième enfant du second mariage de Robert Evans, directeur de grandes propriétés de la famille Newdigate. En 1828, à l'âge de neuf ans, Mary Ann est pensionnaire ainsi que sa sœur aînée Chrissey à l'école de Mrs Wallington à Nuneaton où elle est sous l'influence d'un professeur d'évangile du nom de Maria Lewis. De l'âge de treize à seize ans, elle fréquente une école à Coventry dirigée par Mary et Rebecca Franklin, filles d'un pasteur baptiste. Les dissidences religieuses de toutes sortes sont fortes dans les Midlands. L'anglicanisme évangélique était non seulement bien représenté, mais il y avait aussi des chapelles de toutes sortes de dissidences: baptiste, wesleyan, unitarien, quaker, congrégationaliste. Bien que sa propre famille était issue de la communauté anglicane, Mary Ann entra en contact, et parfois lia une étroite amitié avec des gens d'autres sectes. A l'école des demoiselles Franklin, elle obtint des prix en composition française et anglaise. Elle fut aussi connue pour son jeu du piano. Ses collègues de classe se souvinrent d'elle comme une fille intelligente, sérieuse, mais timide et sensible, qui détestait faire des représentations en public et qui sortait souvent de la salle en larmes. A la Noël de 1835, lorsqu'elle n'avait que seize ans, Mary Ann rentra précipitamment chez elle pour raison familiale grave. En effet, sa mère qui avait été d'une santé fragile depuis la mort des jumeaux, était en train de mourir d'un cancer du sein. Son père, quant à lui était victime d'une attaque rénale alors qu'il était absent pour une affaire de propriété.

Après la mort de sa mère en Février 1836, Mary Ann resta à la maison pour aider sa sœur Chrissey dans les tâches domestiques. Isaac aidait maintenant son père dans les affaires de la propriété. En Mai 1837, Chrissey épousa Edward Clake, un docteur de Meriden. Mary Ann fut la demoiselle d'honneur. Et lorsqu'elle signa le registre après le mariage, elle laissa tomber le 'e' de son prénom. Elle devint ensuite la « bonne » de son père et son frère Isaac jusqu'à ce que Isaac se maria lui aussi en 1841. Il fut convenu que lui et sa femme vivraient à Griff ; Robert Evans

prendrait sa retraite chez les Newdigates, et lui et sa fille Mary Ann chercheraient une autre maison. En mars 1841, Mary Ann et son père s'en allèrent à Foleshill où elle rencontra de nouveaux amis qui allaient influencer sa vie future.

Bien que sa scolarité s'acheva en 1836 avec la mort de sa mère et le problème des tâches domestiques, Mary Ann lisait beaucoup, et prit à la maison des leçons d'italien et d'allemand. Elle lut aussi sous le contrôle de Maria Lewis, en améliorant des travaux tels que la vie de Wilberforce.

A l'âge de vingt ans, la piété de Mary Ann fut remarquable, même si c'était dans une période d'évangélisme pieux dans les classes moyennes et défavorisées.

Cette ferveur pieuse ne pouvait point durer. Il y eut une réaction à l'extrême piété et sainteté. Mary Ann se mit par la suite à lire énormément de littérature non religieuse. Elle lut Shakespeare, Walter Scott, Cervantes, Schiller, Thomas Carlyle, etc. Après le déménagement de Foleshill en 1841, elle fut influencée par l'attrayante famille Bray de Coventry. Charles Bray était un homme riche, progressiste en politique et philanthrope. Il offrit à Mary Ann un milieu intellectuel compétitif et propice. Lisant dans plusieurs langues, elle s'intéressa aux faits historiques bibliques dont certains furent écrits par Charles Hennell et d'autres par des historiens bibliques allemands – ce qui jeta des doutes sur les témoignages de miracles et sur les éléments surnaturels dans les récits de l'évangile au sujet de la vie de Jésus Christ.

A la fin de l'année 1841, à l'âge de vingt-deux ans, après avoir lu, entre autres les travaux d'érudition historique, *Inquiry Concerning the Origin of Christianity* (1838) de Charles hennell, Mary Ann conclut que le christianisme était basé sur '*mingled truth and fiction*' (un mélange de vérité et de fiction). Le 2 janvier 1842, elle refusa d'aller avec son père à l'église. Cela entraîna la colère de ce dernier. Cela dura quelques mois. Son frère Isaac lui dit qu'elle salissait la renommée de la famille en s'associant aux infidèles et aux radicaux de Coventry. Il désespérait du fait qu'elle ne trouvait pas d'époux. Il s'inquiétait d'autant plus qu'elle intégrait maintenant la pensée libérale. Mary Ann Evans fut presque mise à

la porte par son père. Elle accepta d'aller à l'église avec lui comme auparavant. De son côté, il accepta de la laisser penser ce qu'elle voulait du christianisme. Mary Ann continua à garder la maison jusqu'à la mort de son père en 1849. Elle faisait de son mieux pour être une jeune fille correcte et serviable à la maison, mais se donnait le droit d'avoir ses propres opinions au sujet de la religion et de continuer ses amitiés avec les Brays. A Rosehill, elle rencontra plusieurs penseurs libéraux et discuta avec eux. Parmi eux, il y avait l'experimentaliste socialiste Robert Owen, les philosophes Herbert Spencer et Harriet Martineau, l'éditeur radical John Chapman, et Ralph Waldo Emerson lorsqu'il visitait l'Europe. A la fin de l'année 1843, il fut convenu que Mary Ann remplacerait Rufa dans la traduction de *'Life of Jesus, critically examined'* (1835-1836). Mary Ann était bien qualifiée pour ce travail, connaissant l'allemand et étant la plus instruite dans le cercle des Bray-Hennell, d'abord en tant qu'ardente évangéliste, ensuite comme critique de l'histoire. En 1846, Chapman édita en trois volumes ses traductions anonymes de ce travail qui investiguait avec soin les événements de la vie de Jésus dans les quatre évangiles. Mary Ann les trouvait non historiques, et plutôt mythologiques. Mary Ann reçut vingt Livres sterling pour cela. En 1854, Chapman édita – cette fois sous son nom de Marian Evans imprimé sur la couverture - sa deuxième traduction d'une œuvre de l'Allemand Ludwig Feuerbach intitulée « *The Essence of Christianity* ». C'était une étude qui démystifiait les Ecritures Saintes. George Eliot fut évidemment influencée par cet ouvrage.

Après la mort de son père en 1849, Mary Ann reçut 2000 Livres sterling; une somme insuffisante pour lui permettre de vivre de manière indépendante. Elle refusa de faire la chose conventionnelle qui consistait à aller vivre avec Isaac, son frère qui était maintenant marié. Elle se résigna à la couture, à faire du piano, et à faire la lecture à ses neveux et nièces dans un cadre religieux. Elle était consciente qu'Isaac et elle n'étaient pas d'accord à plusieurs égards, notamment en politique, et en religion. Généreuse, la famille Bray l'emmena en Suisse et en Italie. Six semaines après, les Brays retournèrent en Angleterre, laissant Mary Ann à Genève

où elle se logea et passa un hiver à vivre son indépendance et à faire le point. Elle eut la chance de trouver une famille sympathique, les Durades. D'Albert Durade était un artiste. Il fit un portrait d'elle en février 1850, la représentant comme une jeune dame modeste, pensive, à la face longue, mais au regard plaisant. A son retour en Angleterre, en mars 1850, Mary Ann s'était plus au moins décidée à partir à Londres pour poursuivre une carrière de journalisme. La décision de partir s'accompagna du projet de changer son nom. Elle s'appelait maintenant Marian Evans. En janvier 1851, elle prit un appartement à Strand.

Grâce à la famille Bray, Marian Evans entra dans le monde de la politique radicale, du journalisme et de la libre pensée. Elle logeait chez l'éditeur John Chapman, qui en 1851, racheta le grand périodique radical intitulé *Westminster Review*. Marian Evans devint le Rédacteur de cette Revue, et l'un des éditorialistes les plus admirés. C'est grâce à John Chapman que Marian Evans rencontra Herbert Spencer et son ami, le critique G.H. Lewes, desquels elle allait tomber amoureuse. D'abord, elle succomba aux charmes de John Chapman. Mme Chapman et sa gouvernante s'unirent pour la séparer de John Chapman. Marian Evans retourna à Coventry. Elle perdit l'espoir de vivre avec Chapman et se lia d'amitié avec Herbert Spencer. A l'automne 1851, Chapman ramena Marian Evans à Londres où elle l'aida au département de l'éditorial du « *Westminster Review* ». Il en était l'éditeur officiel. Elle se tenait dans l'ombre à cause de sa modestie et parce qu'elle avait peur de paraître en public. Au cours de l'année 1851, Chapman et elle allaient assister à des conférences sur la géométrie à la « *New Ladies' College* ». Marian Evans travailla étroitement avec John Chapman jusqu'en 1854. Sa collaboration avec John Chapman lui permit d'élargir son cercle social. Elle y acquit l'expérience pour diriger une revue, de prendre des décisions, et eut la chance de relire et corriger des articles pour le *Westminster Review*. Ces articles concernaient la science, la philosophie, les sermons évangéliques, la littérature anglaise, française et allemande. C'est en travaillant dans le *Westminster Review* qu'elle trouva la voie qui allait lui permettre de devenir romancière. En 1853 elle commença une

relation amoureuse avec G.H. Lewes. Elle changea de logement, et alla habiter à 21st Cambridge St Hyde Park Square. Là-bas, elle pouvait recevoir Lewes discrètement, car ce dernier était marié. Ils vivaient maintenant ensemble. Lewes et elle trouvèrent d'abord un logement à Clarence Row, à East Sheen, puis à 8 Park Shot, Richmond où ils habitèrent jusqu'en février 1859. Ce fut le moment où George Eliot fit son entrée dans le monde avec la publication de *Scenes of Clerical Life* en 1858, et le succès immédiat de *Adam Bede* en février 1859. C'est en fait en 1856 que Marian Evans s'essaya à la fiction sous les encouragements de Lewes. Elle était déjà connue dans les cercles littéraires. A cause de sa position sociale anormale, elle choisit d'écrire sous un pseudonyme. En 1857, répondant à Blackwood, son futur éditeur, elle signa la lettre sous le nom de George Eliot. *Scenes of Clerical Life* fut publié en séries à partir de novembre 1857. Sa publication sous forme d'ouvrage suivit en 1858. Entre temps Marian Evans prit le courage de dire à sa famille qu'elle vivait avec Lewes. Son frère Isaac répondit qu'il y était opposé. Il dit à ses sœurs Chrissey et Fanny d'arrêter d'avoir des contacts avec elle. En juin 1859, elle reconnut publiquement qu'elle était bien George Eliot l'auteur de *Scenes of Clerical Life* et de *Adam Bede*.

La société londonienne se remit de son choc de constater que l'un de ses plus grands romanciers était une femme d'une position sociale compromettante. Au moment où George Eliot écrivit *Middlemarch* son sixième roman entre 1871 et 1872, sa position en tant que l'une des plus grandes romancières d'Angleterre ne faisait plus de doute. Lewes et elle étaient maintenant capables de vivre dans de grands appartements. Sa sœur Chrissey mourut en février 1859. En 1860, George Eliot et Lewes s'en allèrent en Italie. La ville de Florence l'inspira et lui permit d'écrire *Romola*. Ils visitèrent aussi la Suisse. Au cours de la même année, Samuel Laurence fit son portrait. En novembre 1860, elle commença la rédaction de *Silas Marner*. En 1877, George Eliot fut présentée à la sœur de la Reine Victoria. La Reine d'Angleterre qui avait lu *Adam Bede* demanda au peintre Edward Henry Corbould de peindre deux scènes du roman; une scène de Dinah Morris prêchant,

l'autre de Hetty Sorrel faisant du beurre dans la laiterie. En 1865, Frederic Burton fit son portrait qu'il donna à la National Portrait Gallery en 1883. En décembre 1866, George Eliot et Lewes visitèrent l'Espagne. Cela lui permit d'écrire '*The Spanish Gypsy*' (1868). Lewes mourut d'un cancer en 1878. John Walter Cross la demanda en mariage. Elle hésita, puis accepta. Ils se marièrent en mai 1880. Ils passèrent leur lune de miel en Italie. A leur retour, George Eliot souffrait régulièrement de maux de reins. Le 22 décembre 1880, elle rendit l'âme. Elle mourut d'une maladie des reins et d'une infection de la gorge. Elle fut enterrée dans le carré des dissidents à High Gate Cemetery. En 1980, cent ans après sa mort, un mémorial fut érigé au coin des poètes pour honorer cette grande romancière anglaise. Les romans qu'elle a écrits sont *Adam Bede* (1859), *The Mill on the Floss* (1860), *Silas Marner: the Weaver of Raveloe* (1861), *Romola* (1863), *Felix Holt the Radical* (1866), *Middlemarch, a Study of Provincial Life* (1871-1872), et *Daniel Deronda* (1876). Parmi ses nouvelles nous avons *Scenes of Clerical Life* (1858), *The Lifted Veil*. (1859) et *Brother Jacob* (1864). Ses traductions comportent *The Life of Jesus Critically Examined* (1846), *The Essence of Christianity* (1854) et *Impressions of Theophrastus Such*. (1879). George Eliot a aussi écrit des poèmes. Nous citerons '*The Spanish Gypsy, a Poem*' (1868) et *The Legend of Jubal and Other Poems* (1874).

Pour permettre aux lecteurs du présent travail de mieux l'apprécier nous avons jugé nécessaire de résumer les œuvres que nous avons étudiées. *Scenes of Clerical Life* (1858) est un recueil qui se compose de trois nouvelles : « *The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton* », « *Mr Gilfil's Love-Story* » et « *Janet's Repentance* ». « *The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton* » est l'histoire d'un Révérend du nom d'Amos Barton. C'est un pasteur mur d'âge qui lutte pour nourrir sa femme et ses six enfants avec un revenu de quatre-vingt livres par an. Il est endetté et sa femme attend un autre enfant. Le couple est aimé par les fidèles. Mais les critiques commencent à fuser lorsqu'il accepte chez lui la Comtesse Czerlaski,

veuve d'un maître danseur polonais. Amos Barton n'a fait qu'offrir son hospitalité à cette dame que les fidèles n'aiment pas. Amos Barton est aveugle face à la souffrance de Milly sa femme. Elle est accablée par les tâches domestiques, ne se plaint pas et fait montre de générosité en acceptant la Comtesse. Cette dernière finit par repartir, mais laisse Mme Barton très malade, affaiblie par le surmenage et la naissance de son septième enfant. Elle meurt, et la communauté qui critiquait Amos Barton, revient vers lui avec de meilleurs sentiments et compatit. Mais il est trop tard. Son désespoir est total lorsqu'on l'informe qu'il doit quitter Shepperton pour aller exercer dans une autre petite ville. Cela le choque et l'attriste énormément, d'autant plus que sa femme y est enterrée. Quelques années plus tard, il revient brièvement à Shepperton visiter la tombe de sa femme. C'est une histoire dramatique, voire tragique, car le récit est ponctué de deux décès et de scènes pathétiques mettant en évidence la pauvreté, les difficiles conditions de vie et la tristesse du Révérend Amos Barton.

La deuxième nouvelle s'intitule « *Mr Gilfil's Love-Story* ». La scène se passe à Cheverel Manor, dans la propriété de Sir Christopher Cheverel et sa femme. Nous sommes en 1773. La maisonnée comprend le couple, la jeune italienne Caterina Sarti qu'ils ont adoptée et Maynard Gilfil, la pupille de Sir Christopher Cheverel. En outre, il y a le Capitaine Wybrow, le neveu et l'héritier de Sir Christopher Cheverel, qui s'était amusé avec Caterina et continue à le faire quoiqu'il fasse la cour à Beatrice Assher. Gilfil aime Caterina qui aime passionnément Wybrow. Miss Assher vient habiter à Cheverel Manor. Wybrow continue à flirter avec Caterina. Miss Assher devient suspicieuse, mais Wybrow la rassure que c'est Caterina qui est tombée sous ses pieds. Elle fait des reproches à Caterina qui se sent humiliée. Caterina prend alors un poignard et sort pour tuer Wybrow dans la broussaille. Son intention de le tuer est interrompue par la mort de celui-ci, de suite d'une crise cardiaque. Elle s'enfuit de Cheverel Manor. Elle est recherchée et retrouvée par Gilfil. Elle est gravement malade pendant quelque temps. Elle épouse Gilfil et meurt un an après. Devenu vicaire, Gilfil restera veuf



pendant les quarante dernières années de sa vie. Il demeurera excentrique, mais aimé par ses fidèles. Dans sa maison, la chambre demeurée fermée symbolisera son bonheur qui n'aura pas duré longtemps.

« *Janet's Repentance* » se situe dans la ville fictive de Milby en 1830. Robert Dempster, avocat alcoolique qui a brutalisé sa femme pendant des années et l'a emmené à boire, représente l'orthodoxie de l'église. Il est fermement opposé à l'arrivée du pasteur Edgar Tryan, prêtre évangéliste, qui propose entre autres réformes, d'instituer une conférence le dimanche soir. Janet Dempster est obligée de supporter son brutal époux. Mais après son entretien avec le pasteur Tryan dont la santé se détériore à cause du surmenage, elle est convaincue que son salut réside dans la dévotion pour les autres. Une nuit, elle est mise à la porte par son ivrogne d'époux. Elle trouve refuge chez une amie. Quelque temps après, son mari agonise. Elle l'assiste jusqu'à sa mort, et consacre le restant de sa vie à travailler pour les autres.

*Adam Bede* (1859) est le premier roman de George Eliot. Adam, l'un des trois personnages principaux de l'histoire est un charpentier qui est tombé amoureux de Hetty Sorrel. Hetty est une orpheline qui a été élevée par son oncle et sa tante les Poysers. Ils habitent Hall Farm. Hetty sert d'aide à la domestique et travaille dans la laiterie. Les Poysers espèrent que leur nièce et Adam se marieront. Malheureusement, Hetty n'aime pas Adam car, non seulement il ne l'intéresse pas, mais en plus il ne peut lui offrir les bijoux et le luxe dont elle a besoin. La personne indiquée est Arthur Donnithorne, le Capitaine de la Loamshire Militia. Entre temps, Seth Bede, le frère d'Adam est amoureux de Dinah Morris, la prêtresse méthodiste, nièce des Poysers. Dinah a décidé de consacrer sa vie à Dieu. C'est pourquoi, lorsque Seth Bede lui demande sa main, elle refuse. Dinah veut aider ceux qui souffrent. Voyant que Hetty n'aime pas Adam, et qu'elle court le danger de s'égarer, Dinah lui demande de se confier à elle et au Seigneur. Mais Hetty reste indifférente. Elle est sûre que le capitaine Arthur Donnithorne l'aime beaucoup et qu'il a l'intention de l'épouser. Incapable de résister à la beauté de la

jeune Hetty, le capitaine Arthur Donnithorne lui fait la cour et finit par la séduire. Adam, qui jusque-là est sûr que Hetty n'a pas d'amant, est étonné de constater que quelqu'un lui a offert un collier d'une grande valeur. Il soupçonne Arthur d'être à l'origine de ce cadeau. Il découvre la vérité, lorsqu'il surprend ce dernier avec Hetty, prêts à s'embrasser dans les bois. Une bagarre s'en suit au cours de laquelle Adam assomme Arthur. Sur la demande d'Adam, Arthur écrit à Hetty une lettre dans laquelle il s'excuse pour tout ce qui s'est passé et dans laquelle il rompt ses relations sentimentales avec la jeune fille. Après la réception de la lettre, Hetty est abattue. Dissimulant sa peine, Hetty continue son travail dans la laiterie tout en reconsidérant sa décision de ne pas épouser Adam. Lorsque Adam lui propose le mariage, elle accepte. Malheureusement, Hetty se rend compte qu'elle est enceinte d'Arthur. Elle est consciente du fait que, être en grossesse sans être au préalable mariée, est une honte, un déshonneur, pour elle et sa famille dans ce monde provincial du dix-neuvième siècle. Ne sachant quoi faire, elle décide de s'enfuir et d'aller à la recherche d'Arthur. Pour s'enfuir, elle ment à Mr et Mme Poyser qu'elle va retrouver Dinah à Snowfield. Hetty fait alors un long voyage pour chercher Arthur. Lorsqu'elle arrive, elle apprend qu'Arthur et son régiment sont partis pour l'Irlande. Toute désespérée et très tendue, Hetty accouche prématurément d'un enfant qu'elle décide de tuer dans les bois. N'ayant pas de nouvelles d'elle, Adam va à Snowfield. Il apprend que Hetty n'a pas été vue dans les environs. Il va alors voir Mr Irwine le tuteur d'Arthur, qui lui avoue que Hetty a accouché d'un enfant qu'elle a tué, et qu'elle est actuellement en prison à Stoniton. Mr Irwine est obligé d'informer la famille Poyser de la mésaventure qui est arrivée à Hetty. Il emmène ensuite Adam à Stoniton et le quitte à cet endroit. Il retourne à son presbytère où il apprend que le vieil écuyer est mort et que la propriété appartient maintenant à Arthur qui a été rappelé d'Irlande. Pris en charge par le maître Massey, Adam fait la demande de visiter Hetty qui refuse de le voir. Mr Massey assiste à l'ouverture de l'audience correctionnelle, et rapporte que des accusations pèsent sur Hetty. Adam se résout à assister à la suite de l'audience. Le

verdict est prononcé. Hetty est coupable et doit être pendue. Dinah rend visite à Hetty en prison. Dans la cellule, Hetty s'agrippe à elle et confesse son crime. Elle demande à Adam de la pardonner avant qu'elle ne meure. Elle prie Dinah de l'assister jusqu'à sa pendaison. Au moment où Hetty se dirige en compagnie de Dinah vers l'échafaud, Arthur arrive à cheval avec la lettre de la reine qui demande la grâce de Hetty. Hetty sera finalement déportée. Touché par la bonne volonté d'Arthur, Adam le pardonne. Arthur s'en va à l'étranger. Dinah reste à Hall Farm avec les Poysers. Il se trouve que progressivement Adam et Dinah s'intéressent l'un à l'autre. Ils se marient à la fin du roman et ont un enfant.

*The Mill on the Floss* (1860) est le second roman de George Eliot. Le roman s'ouvre avec la description du fleuve nommé 'Floss', du paysage qui l'entoure, et du moulin 'Dorlcote Mill', où une petite fille se tient debout près de l'eau en regardant la roue du moulin tourner. Cette scène vivante se révèle être une rêverie du narrateur qui s'est assoupi dans son fauteuil, un après-midi du mois de février. Ce passé remémoré devient le présent fictif où l'on nous présente la vie de la famille Tulliver. La petite fille dont il est question est l'imaginative et émotive Maggie Tulliver qui est dévouée à son frère Tom. Maggie est souvent l'objet de la colère de Tom. Mr Tulliver envoie Tom apprendre chez Mr Stelling, un prêtre chez qui il fait peu de progrès. En allant rendre visite à Tom son frère, Maggie fait la connaissance de Philip Wakem, le collègue de Tom. Philip est un enfant sensible et intelligent. C'est le fils de Mr Wakem, avocat et vieil adversaire de Mr Tulliver, qui travaille pour son opposant Mr Pivart. Mr Pivart est en désaccord avec Mr Tulliver à propos de l'irrigation de ses terres. Mr Tulliver traduit Mr Pivart en justice. Il perd malheureusement le procès et sort de cette bataille judiciaire financièrement ruiné. Il se trouve que c'est à Mr Wakem que revient l'hypothèque du moulin. Cette situation abat Mr Tulliver que l'on retrouve quelque temps après étendu par terre et inconscient. Lorsqu'il sort du coma, il apprend qu'il a fait faillite. Mr Wakem propose de le prendre comme manager de son ancien moulin. Il accepte de travailler sous ses ordres. Tom promet de travailler dur pour rembourser la somme nécessaire au rachat du moulin. Maggie continue de rencontrer Philip secrètement

aux 'Red Deeps'. Philip l'aime et Maggie va jusqu'à lui dire qu'ils ne doivent plus se séparer. Cependant, Tom découvre leurs relations et interdit à sa sœur de revoir Philip. Il trouve du travail à St Ogg's grâce à son oncle Deane, et travaille dur pour économiser assez d'argent pour rembourser les dettes de son père et racheter le moulin. Il réussit finalement à réunir les fonds nécessaires. Après un dîner au cours duquel les créditeurs sont remboursés, Mr Tulliver rencontre Mr Wakem sur le chemin du retour. Il défie Mr Wakem et le frappe avec son bâton. Cette surexcitation et cet énervement le rendent gravement malade. Il agonise, mais est toutefois heureux d'avoir infligé une correction à son ennemi. Il finit par mourir. Chez sa cousine Lucy Deane, Maggie qui est devenue une jeune dame, rencontre Stephen Guest, le fiancé de Lucy. Stephen Guest est l'héritier du plus gros commerce de St Ogg's où Tom Tulliver travaille. A St Ogg's, Maggie continue de rencontrer Philip. Ce dernier raconte à son père son amour pour Maggie. Mr Wakem réagit avec colère. Quant à Stephen Guest, c'est un bel homme qui sait jouer du piano. C'est une qualité qui séduit Maggie, mais qui irrite Philip et accroît sa jalousie. Lorsque Stephen lui déclare son amour, Maggie lui rappelle son engagement pour Lucy, et celui qu'elle a elle-même pris envers Philip. Stephen propose une promenade en barque avec Maggie, Philip, et Lucy. Mais Lucy et Philip sont indisponibles. C'est ainsi qu'il va avec Maggie. Ils sont entraînés par le courant très loin de chez eux, et sont secourus par un bateau hollandais. Ils passent la nuit sur le pont du bateau qui se dirige à Mudport. Stephen en profite pour demander à Maggie de l'épouser. Elle refuse et retourne à St Ogg's où elle est critiquée par les habitants. Son frère Tom la renie et lui ferme la porte de sa maison. Sa mère ne l'abandonne pas. Les personnes qui la soutiennent sont le Dr Kenn et sa tante Glegg. Lucy aussi la pardonne. Philip lui écrit pour l'assurer de son amour. Elle reçoit une lettre de demande en mariage de la part de Stephen. Elle la rejette. Peu de temps après, la ville de St Ogg's est inondée. Maggie s'en fuit dans une pirogue et va à la recherche de son frère Tom. Leur pirogue est prise dans

les flots et chavire. Le frère et la sœur se noient. Cinq années après, le moulin est reconstruit. Tom et Maggie sont enterrés ensemble. Leur tombe est visitée par Philip et Stephen; deux hommes qui les ont aimés.

*Silas Marner: the Weaver of Raveloe* (1861) est le troisième roman de la romancière. L'action se situe au dix-neuvième siècle. Silas travaille comme tisserand au village de Raveloe dans les Midlands. Il y travaille déjà depuis quinze ans. Auparavant, il travaillait dans une ville industrielle du Nord. Silas Marner est membre de la communauté dissidente de Lantern Yard. Là-bas, il est faussement accusé par son ami William Dane d'avoir volé l'argent d'un diacre mourant. William Dane a profité d'un des moments où Silas était attaqué par des transes cataleptiques, pour aller voler chez le diacre, et y laisser des preuves qui accableront Silas Marner. Amer et désespéré, Silas Marner quitte la communauté qui l'a accusé. Il va trouver refuge à Raveloe. Là bas, il mène une vie solitaire. Il épargne l'argent qu'il gagne de son métier de tisserand, et est considéré comme un avare. Lorsque Dunstan Cass, le fils de l'écuyer, vole secrètement son argent, l'horrié Silas va se plaindre et demander l'aide des villageois en allant au cabaret nommé 'The Rainbow'. Dolly Winthrop compatit avec lui. Silas Marner commence à prendre une part active dans la vie de cette communauté. A la veille du Nouvel An, Molly Farren, la femme ivrogne et droguée de Godfrey Cass, (l'un des fils de l'écuyer), se dirige à Raveloe pour révéler son mariage secret avec Godfrey et lui faire reconnaître le bébé. Elle succombe malheureusement à son abduction et meurt dans la neige, tandis que son bébé de deux ans se dirige aveuglément vers la porte ouverte de la cabane de Silas Marner. Godfrey qui en est le père, se refuse à reconnaître le bébé. Silas Marner garde le bébé qu'il nomme Eppie. Quelque temps après, Godfrey épouse la belle Nancy Lammeter. Mais leur mariage demeure sans enfants. De son côté, Silas Marner est accepté dans sa nouvelle communauté grâce à Eppie qu'il a adoptée. Seize ans après, la fosse qui se trouve à côté de la cabane de Silas sèche. L'on y découvre le squelette de Dunstan Cass avec l'argent qu'il avait volé à Silas Marner. Le choc causé par la découverte du squelette de son frère

Dunstan pousse Godfrey à confesser à Nancy son premier mariage avec Molly Farren et à avouer que Eppie est sa fille. Nancy et lui vont ensuite chez Silas pour tenter de reprendre Eppie. Mais la jeune fille préfère rester avec Silas Marner. En compagnie de Eppie, Silas revisite son ancienne ville dans l'espoir d'établir son innocence par rapport au crime dont il avait été accusé. Mais Lantern Yard a complètement changé. Le petit village a été remplacé par une grande usine, et personne ne le reconnaît là-bas. L'histoire se termine par le mariage de Eppie avec Aaron, le fils de Dolly Winthrop.

*The Lifted Veil* (1859) est l'histoire d'un homme du nom de Latimer. Il est personnage principal et narrateur de sa propre histoire. Il commence son récit au moment où il entrevoit sa mort. Il raconte son histoire en espérant que cela lui vaudra de façon posthume la compassion; une chose qu'il n'a pas eue de son vivant.

Dépourvu d'amour après la mort de sa mère, et enfant sensible, Latimer a été soumis à une éducation scientifique peu favorable. Stimulant sa sensibilité littéraire en lisant Plutarque, Shakespeare et Cervantès, mais incapable d'expression créative, il est devenu de plus en plus isolé. Envoyé ostensiblement à Genève pour parachever son éducation, il est à la charge de Mr Meunier, un autre exclu, qui est doué mais laid. Cette compagnie est interrompue lorsque Latimer, convalescent à la suite d'une grave maladie, est visité par son père qui lui dit qu'il doit rentrer à la maison. Laissé seul, il a la vision d'une ville inconnue qui se dresse sous la clarté du soleil de midi. Exultant face à ce qu'il espère être une manifestation de son génie nouvellement libéré, Latimer essaie de générer une autre vision. Mais la vision qu'il a par la suite (celle de son père accompagné d'un voisin et d'une jeune dame au regard troublant nommée Bertha Grant) est aussi spontanée que la première. Cela le laisse froid et tremblant. Cette vision est immédiatement suivie par l'apparition réelle du groupe. Ce que Latimer avait d'abord considéré comme un pouvoir, se trouve maintenant être la 'maladie' de la clairvoyance. A partir de ce moment, Latimer est astreint à vivre ce que les autres pensent. Il est intoxiqué par

son don, et plein de jalousie pour son frère Alfred qui épouse Bertha. Lorsque Latimer arrive à Prague, sa prescience se confirme: c'est la ville de sa première vision. Alfred se tue fortuitement, et Latimer épouse Bertha. Quelques mois après, le voile qui avait enveloppé l'âme de Bertha est levé, dévoilant ainsi sa méchanceté et sa cruauté. Complètement aliéné, La vision surnaturelle de Latimer s'évade. Au moment où il n'attend plus que la mort qui le délivrera de ses souffrances physiques et mentales, il reçoit la visite de Mr Meunier. C'est une visite au cours de laquelle la bonne de Bertha, Mrs Archer, agonise et meurt devant eux. Mr Meunier conduit aussitôt une expérience de revivification de cette femme qui avait une étrange emprise sur sa maîtresse. Elle retourne à la vie uniquement pour révéler l'intention de Bertha de tuer Latimer. Très affligé par cette révélation, Latimer perd complètement goût à la vie. Il erre jusqu'à ce que la maladie l'oblige à garder le lit. La dernière séquence de l'histoire relate le début des affres de sa mort prochaine à la date prédite du 20 septembre 1850.

*Brother Jacob* est l'histoire de David Faux. C'est un apprenti pâtissier qui décide d'aller aux Antilles pour faire fortune. Pour y aller, il vole l'argent de sa mère. Quelques années plus tard, il revient sur le continent et change de nom. Il échoue dans sa tentative d'épouser Penelope Palfrey, et son identité réelle est découverte lorsque ses deux frères le retrouvent.

Nous nous proposons maintenant de parler de la structure.

PREMIER CHAPITRE

-----

**LA STRUCTURE**



## INTRODUCTION:

La difficulté de définir le mot structure apparaît dans la définition que proposent Marlies K. Danziger et W. Stacy Johnson dans *An Introduction to Literary Criticism* :

*The term does not refer only to the formal aspects the parallels or contrasts of scenes, the climactic or anticlimactic ordering of the plot - but includes the whole of a literary work. In other words, each work not only has a structure but is a structure.*<sup>1</sup>

Raymond Boudon souligne la peine qu'on a à définir cette notion :

*Parmi les concepts clés des sciences humaines le concept de structure est sans doute un des plus obscurs... S'il s'agissait d'une notion dépourvue d'équivoque, on ne prendrait sans doute pas tant de peine à la définir.*<sup>2</sup>

Pour nous, la structure de l'oeuvre sera la composition c'est-à-dire la manière dont les éléments sont agencés. En d'autres termes, la structure de l'oeuvre littéraire c'est d'abord « ...the manner in which it (the literary work) is made. »<sup>3</sup> Mais la structure c'est encore la disposition, l'agencement des parties.

En ce qui concerne le roman, la structure comprend l'introduction, les parties, les chapitres, leur disposition ainsi que la conclusion. Mais l'on s'occupera aussi des modulations de l'intrigue, et de beaucoup d'autres éléments participant du paratexte tels que les épigraphes, les titres, les suspens, etc...

1- Marlies K. Danziger and W. Stacy Johnson, *An Introduction to Literary Criticism*, Boston, D.C. Heath and Company », 1961, p. 14.

2- Raymond Boudon, « *A quoi sert la Notion de « Structure » ?*, Paris, Gallimard, 1968, p. 13.

3- J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1976, p. 277.

En ce qui concerne la structure dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner*, il est important de dire que George Eliot n'en parle pas dans ses lettres et journaux. Dans les rares occasions où la romancière aborde les problèmes de son art, elle parle des personnages, de l'histoire et de son contenu moral, mais jamais de la disposition des parties, de l'enchaînement des chapitres ou de la pertinence des épisodes. Ce quasi-silence de la romancière sur la composition, voire la poétique de ses romans, suscite en nous un intérêt scientifique. Nous sommes tentés de découvrir les « lois » qui régissent la forme des trois romans de cet auteur.

La tâche à laquelle nous allons nous atteler dans ce chapitre est de décomposer les romans, d'étudier la disposition de leurs chapitres, et de les schématiser. Nous verrons ainsi comment la romancière construit et monte ses romans, et pourquoi elle les agence de cette façon. Cette étude nous permettra aussi de voir s'il y a eu une évolution de la technique romanesque de George Eliot d'un roman à l'autre du point de vue de la composition interne, et des procédés.

## A. LES SOURCES ET LA COMPOSITION DES ROMANS :

### 1. Les Sources :

La principale source dans laquelle la romancière puise pour créer son univers fictif est la réalité. Dans *Adam Bede* par exemple, le noyau du roman est une anecdote que sa tante lui raconte en 1839 :

*The germ of « Adam Bede » was an anecdote told me by my Methodist Aunt Samuel (wife of my father's younger brother) : an anecdote from her own experience.*<sup>4</sup>

L'histoire dont il s'agit est celle d'une jeune femme qui a été condamnée pour infanticide. La romancière décide d'en faire le sujet de Adam Bede, dont la

---

4- George Eliot, *Adam Bede*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin English Library, 1980, p.585. Toutes les citations seront tirées de cette édition.

rédaction débute le 22 Octobre 1857. L'auteur s'inspire aussi des expériences ou des événements que son père a vécus. Mais il n'y a aucun portrait de son père dans le roman. Pour enrichir les descriptions des paysages et des intérieurs de maisons dans *Adam Bede*, l'artiste s'inspire de la peinture. Pendant qu'elle rédige, elle visite les galeries de Munich et de Dresde dont elle garde un bon souvenir: «*I did not half satisfy my appetite for the rich collection of flemish and Dutch pictures here*». <sup>5</sup> L'admiration de la romancière pour les tableaux flamands est manifeste. En effet, au chapitre 17 le narrateur en fait l'éloge :

*It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings, which lofty minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous homely existence, which has been the fate of so many more among my fellows mortals.* <sup>6</sup>

L'influence de la peinture sur la romancière est visible dans ses descriptions de la nature. A l'intérieur de courtes descriptions, l'artiste concentre de nombreux éléments et fait figurer des couleurs suggestives comme le vert ou le jaune. Le tout donne aux descriptions un caractère pictural. La description que l'auteur fait à l'ouverture du chapitre 4 par exemple, est élaborée à la façon d'un tableau. L'artiste s'efforce de présenter en quelques lignes la vallée, le ruisseau qui la serpente, la planche qui sert de pont et enfin Adam qui l'enjambe, accompagné de son chien. L'impression picturale est renforcée par les couleurs verte et jaune qui symbolisent la nature et le soleil. L'apparition de la mère d'Adam au seuil de sa maison au second paragraphe du chapitre est caractéristique des tableaux flamands auxquels la romancière fait allusion au chapitre 17 (p.223). Notons que beaucoup d'autres descriptions ressemblent à de véritables tableaux. Citons par exemple la description

---

5- John walter Cross, *George Eliot's Life as Related in her Letters and Journals*, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons. , p. 60.

6- *Adam Bede*, p. 223

de Lisbeth, de Dinah ainsi que de l'intérieur dans lequel elles se trouvent (ch.50, p. 530).

Pour écrire *The Mill on the Floss* George Eliot puise aussi dans la réalité. Elle va consulter des archives sur les inondations. Dans son journal du 12 janvier 1859 elle dit : « *We went into town to-day and looked in the annual Register for cases of inundation.* »<sup>7</sup> La romancière prend des notes. Elle recopie dans son « *commonplace book* » des passages datant de 1771, qui décrivent l'inondation dans laquelle des embarcations chavirent, des champs sont inondés, des ponts détruits, et au cours de laquelle une famille est secourue de l'étage supérieur de sa demeure. L'artiste va se servir de ces passages pour la fin de son roman.

Le fleuve « *the Floss* » dont il s'agit dans le roman est « *the River Trent* ». « *The wide plain* » décrite à la première page est la plaine du Lincolnshire à travers laquelle le fleuve « *Trent* » coule pour se jeter à la mer. La ville fictive de St Ogg's dans *The Mill on the Floss* est en réalité Gainsborough. Gainsborough se situe en effet sur le fleuve « *Trent* », et la description de St Ogg's au chapitre 12 du Livre I avec son « *old hall* » (p.181), ses « *towers of finest small brick-work* » (p.182), correspond à la ville précitée.

## 2- La composition :

### a)- L'intertextualité :

Notre objectif ici est de mettre en lumière les raisons fondamentales de l'existence de l'intertextualité dans les œuvres de George Eliot. En d'autres termes, nous aimerions découvrir pourquoi ses romans regorgent-ils d'autant de passages empruntés à d'autres auteurs. Nous voulons savoir pourquoi George Eliot se réfère-t-elle à d'autres textes. Est-ce une attitude non intentionnelle de la part de la romancière? Si non, quelle est la fonction narrative de ces intertextes?

Avant de traiter de l'intertextualité dans les romans de George Eliot, il serait

---

7- *George Eliot's Life*, p. 79

bon de définir ce concept. L'intertextualité peut être défini comme un mode de perception du texte. C'est le champ de l'analyse littéraire qui étudie les relations qu'un texte a avec d'autres textes à travers des mots, des phrases ou des paragraphes entiers qui leur appartiennent. Pour Michael Riffaterre:

*L'intertextualité est le mécanisme même de la lecture littéraire. L'intertextualité produit la signification, alors que la lecture linéaire, commune aux textes non littéraires, ne produit que le sens.*<sup>8</sup>

Nous pouvons aussi définir l'intertextualité comme la somme totale des textes que nous retrouvons dans notre mémoire à la lecture d'un passage donné.

Nous devons considérer deux genres d'intertextualité: l'intertextualité externe et l'intertextualité interne. L'intertextualité externe comprend les relations intertextuelles entre les textes de différents auteurs. L'intertextualité interne concerne les relations intertextuelles entre des textes provenant d'un même auteur.

#### b)- Les différents intertextes et leurs fonctions :

##### b1)- Les prolepses intertextuelles:

Les prolepses intertextuelles sont des intertextes qui jouent le rôle d'annonces de ce qui va se passer. Elles permettent de véhiculer une idée. Parfois, ces prolepses intertextuelles résument les romans. En d'autres termes, elles informent le lecteur sur le genre de romans dont il est question ou de quoi il sera question dans le roman. Dans *Adam Bede* par exemple, le lecteur rencontre une prolepse intertextuelle avant le début de l'intrigue. Cet intertexte est extrait de « *The Churchyard among the Mountains* » de William Wordsworth (1770-1850). Cet intertexte est le suivant:

*So that ye may have  
Clear images before your gladden'd eyes*

---

8- Riffaterre, Michael, « La Syllepse intertextuelle » in *Poétique n°40*. Paris: Seuil, 1979. p. 496

*Of nature's unambitious underwood  
And flowers that prosper in the shade. And when  
I speak of such among the flock as swerved,  
Or fell, those only shall be singled out  
Upon whose lapse, or error, something more  
Than brotherly forgiveness may attend.*<sup>9</sup>

Ce passage intertextuel est un poème qui fait partie d'un ensemble de poèmes réunis sous le titre « *The Excursion* » composés en 1795 et publiés en 1814. La fonction de cet intertexte est de dévoiler les principales idées du roman. En effet, les termes les plus importants de l'intertexte sont 'clear images', 'nature', 'flowers', 'error', 'the flock as swerved', 'forgiveness'. Ces mots illustrent en quelque sorte ce dont traite le roman, et ce qui va arriver. Dans l'intertexte, le lecteur rencontre le mot 'nature'. En effet, le roman est une histoire paysanne, comme George Eliot le dit au dos de la couverture de l'oeuvre, « *full of the breath of cows and the scent of hay* ». Dans l'intertexte, le substantif 'flower' symbolise Hetty Sorrel. Dans plusieurs pages du roman, Hetty est comparée à une fleur. En plus, en filigrane, nous trouvons une référence à la nature à travers le terme 'flower' qui est présent dans l'intertexte. Les autres mots de l'intertexte qui attirent notre attention sont 'error' et 'the flock as swerved'. Ces mots se réfèrent à Hetty Sorrel, l'un des personnages centraux de *Adam Bede*. Hetty a commis l'erreur d'être en grossesse avant d'être mariée. A travers son comportement, Hetty a enfreint les valeurs morales du village de Hayslope, la communauté dans laquelle elle vit. Elle n'a pas respecté les principes moraux de cette communauté religieuse. En outre, elle s'intéresse aux bijoux et au matérialisme.

Le dernier mot de l'intertexte qui frappe le lecteur est 'forgiveness'. Ce terme fait référence au pardon de la Reine à la fin du roman. En effet, après le meurtre de son bébé, Hetty Sorrel sera jugée et condamnée à mort. Heureusement pour elle, Arthur Donnithorne apportera une lettre de la Reine ordonnant sa grâce.

Au début et à la fin de *The Mill on the Floss*, nous rencontrons l'intertexte

---

9- George Eliot, *Adam Bede*. Harmondsworth: Penguin Books. 1984. p.45

suivant: « *In their death they were not divided* ». Ce segment intertextuel est extrait de la Bible. Samuel II, 1:23. Dans la Bible, ce verset fait partie des lamentations de David pour Saül et Jonathan. David était un berger qui fut désigné par Dieu pour gouverner le peuple d'Israël. Saül était l'ancien roi du peuple d'Israël. Quant à Jonathan, c'était le fils de Saül. David se lamente parce que Saül et Jonathan sont morts dans leur combat contre les Philistins. Dans ses lamentations, David fait l'éloge de Saül et Jonathan. Le début de la phrase d'où est tiré l'intertexte, est le suivant:

*Saül and Jonathan were lovely and pleasant  
in their lives,  
And in their death they were not divided :  
They were swifter than eagles,  
They were stronger than lions. (II Samuel 1:23)*

Cet intertexte a une fonction. Son but est de permettre au lecteur d'entrevoir ce qui va se passer à la fin du roman. En effet, cet intertexte contient le thème de l'unité que le lecteur retrouve à la fin de *The Mill on the Floss*, avant la mort de Tom et Maggie. A la fin de l'œuvre, et avant qu'ils ne meurent, Tom et Maggie s'étreignent fraternellement:

*« It is coming, Maggie ! » Tom said in a deep hoarse voice, loosing the oars, and clasping her... The boat reappeared - but brother and sister had gone in an embrace never to be parted. »<sup>10</sup>*

Toujours dans *The Mill on the Floss*, le lecteur rencontre une prolepse intertextuelle à la page 389. Il s'agit de l'expression « *wheat and tares* ». Cette expression se trouve au Livre V du roman. Cet intertexte se retrouve aussi dans la Bible. Il annonce les deux incidents dramatiques qui interviendront aux chapitres 5

---

10- George Eliot, *The Mill on the Floss*. Harmondsworth: Penguin Books 1979. p. 655. Toutes les citations seront tirées de cette édition.

et 7 du Livre V. L'expression *'wheat and tares'* se trouve dans la parabole du bon semeur (Matthieu 13 : 24-30). La parabole parle d'un homme qui avait planté de la bonne semence dans son champ. Malheureusement son ennemi vint la nuit y semer la mauvaise herbe, compromettant ainsi la récolte de l'homme. C'est cette image de l'obstacle que George Eliot veut suggérer à travers le titre tiré de La Bible. En effet, au chapitre 5 du livre V, Philip et Maggie poursuivent secrètement leur relation amoureuse lorsque Tom la découvre. Il vient alors insulter Philip devant Maggie, compromettant ainsi le rêve de Philip qui était d'épouser Maggie.

Cet intertexte tiré de la Bible est doublement symbolique car toujours au chapitre 7 du Livre V, Mr Tulliver vient de racheter son moulin et croit enfin retrouver la vie paisible lorsqu'il rencontre sur son chemin Mr Wakem son ennemi. Une bagarre éclate à la suite de laquelle Mr Tulliver est terrassé par la mort.

Parmi les intertextes tirés de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan (1628-1688), l'expression « *the Valley of Humiliation* » mérite d'être soulignée car elle a une incidence dans *The Mill on the Floss*. *The Valley of Humiliation* est le lieu où se battent Christian et Apollyon, deux des personnages de *The Pilgrim's Progress*. Un des deux personnages se sentira humilié. Dans *The Mill on the Floss*, cette expression est un signe avant-coureur, en ce sens qu'il annonce par anticipation ce qui va se passer au Livre 5. En effet, dans le roman, Mr Tulliver vient de perdre son procès en justice contre Mr Wakem. Il vient par conséquent de perdre la propriété et la gestion de son moulin. Il doit maintenant travailler pour Mr Wakem son ennemi. C'est une grande humiliation pour lui. Le narrateur dit par exemple à la page 369 du roman:

*Mr Tulliver lingered nowhere away from home. He hurried away from market, he refused all invitations to stay and chat, as in old times, in the houses where he called on business.*

Ainsi, c'est pour mettre en lumière l'humiliation et la misère de Mr Tulliver, que la romancière a choisi ce titre.



Dans *Silas Marner*, nous trouvons un intertexte à la première page du roman:

*A child more than all other gifts  
That earth can offer to declining man,  
Brings hope with it, and forward-looking thoughts*

Wordsworth

Cet intertexte est un extrait de « *Michael, a Pastoral Poem* ». Il fonctionne comme prolepse à cause des thèmes et images qu'il contient. Les mots et les thèmes les plus frappants sont 'child', 'gifts', 'declining man', 'hope', et 'forward-looking thoughts'. Ces thèmes et images résument tout le roman, et reflètent ses gradations ou ses étapes. Dans le roman, Silas Marner, le personnage principal, est un vieil ermite dont tout l'argent a été volé. Au lieu de retrouver son argent, c'est plutôt un bébé qu'il découvre au seuil de sa porte. L'enfant est le cadeau (the gift) auquel l'intertexte fait allusion. Cet enfant donne de l'espoir à Silas Marner; l'espoir de passer une vie heureuse avec l'enfant qu'il a trouvé. En effet, vers la fin du roman, Silas Marner pense à organiser son futur. Il a de nombreux projets. Ceci est symbolisé dans l'intertexte par l'expression 'forward-looking thoughts'.

Après l'analyse des prolepses intertextuelles, considérons maintenant les intertextes bibliques.

## B2)- Les intertextes bibliques:

Les intertextes bibliques sont des emprunts tirés de la Bible. Ces intertextes sont nombreux. Et cela n'est pas surprenant étant donné que George Eliot avait été profondément influencée par la religion. En effet, après ses dernières années d'école (1832-1835), son ardeur religieuse s'accrut. Elle s'habillait très humblement et s'engageait dans les oeuvres sociales.

Il est évident qu'il y a eu une influence considérable de l'éducation religieuse et de l'environnement sur la carrière de George Eliot en tant que romancière. Ses romans traitent de la religion, de la moralité, des vices humains et de la rédemption.

George Eliot a toujours considéré la religion comme un moyen pour mener les gens vers le droit chemin.

Les intertextes bibliques ont plusieurs fonctions dans ses romans. Certains d'entre eux sont là pour donner une couleur puritaine à sa fiction. Précisons que ses romans furent écrits à l'époque victorienne: une période caractérisée par la religion et le puritanisme.

Dans *Adam Bede*, le lecteur trouve dix-neuf intertextes bibliques (pp.52, 64, 68-trois fois- 79, 80, 90, 104, 113, 118, 136, 137, 158, 161, 204, 528). Dans *Scenes of Clerical Life*, le lecteur en rencontre dix (pp. 47, 53, 60 -deux- 127, 153, 259, 302, 317, 373). Dans *The Mill on the Floss*, il en dénombre cinq (pp. 361, 365, 389, 411, 657).

A la page 52 de *Adam Bede*, nous rencontrons un intertexte biblique lorsque Ben Wiry répond à Seth qui lui demandait d'aller écouter le sermon de Dinah: « *...What come ye out for to see ? A prophetess ? Yea, I say unto you, and more than a prophetess...* » Le passage est emprunté à La Bible et se trouve dans l'Évangile selon St Matthieu (Matthew 11: 9) où Jésus s'adressant à la foule et faisant allusion au prophète Jean Baptiste, s'exclame :

*But what went ye out for to see ?  
A prophet ? yea, I say unto you, and  
more than a prophet. (Matthew 11 :9)*

Au chapitre II du roman, pendant son sermon sur la colline, Dinah cite six fois *La Bible*. A la page 68, elle commence sa prière en s'adressant au Christ :

*Saviour of sinners ! when a poor woman, laden with sins  
went out to the well to draw water, she found thee sitting  
at the well. She knew Thee not, she had not sought Thee;  
her mind was dark; her life was unholy.*

---

Dinah fait allusion au chapitre 4 de l'Évangile selon St Jean (La Samaritaine), où « *Jesus... sat thus on the well... There cometh a woman of Samaria to draw water : Jesus said...* » (John 4 : 6-7). Dans son sermon, Dinah demande au Christ de guider les hommes et d'accorder son pardon pour leurs péchés. A la page 68, Dinah cite alors ce que Jésus avait dit : « *Father, forgive them, for they know not what they do* » (Luke 23 : 34).

La scène du chapitre 2 de *Adam Bede* provient de deux sources. George Eliot s'inspire de La Bible dans la scène relative à la prière. Elle se réfère au sermon sur la montagne (Matthew 5 : 1-12). L'artiste tire aussi cette scène de *Life of Wesley* de Robert Southey. Dans la note 8 du chapitre 2 de *Adam Bede*, (édité par Stephen Gill) le lecteur lit :

*In preparation for Adam Bede she annotated Robert Southey's Life of Wesley and, as Cunningham shows, op. cit. pp. 148-9, used it in setting the scene for the preaching.*<sup>11</sup>

Un semblable sermon est prononcé par John Wesley lui-même le 2 avril 1739. Dans *Le méthodisme*, C.J. Bertrand affirme :

*Pourtant le 2 Avril, le pointilleux révérend John Wesley, M.A., « accepte de s'avilir (...), en s'adressant d'une petite hauteur en dehors de la ville à environ 3.000 personnes ». Comme thème il choisit la citation d'Isaïe (LXI : 1-2) faite par Jésus de Nazareth. (Luc IV : 18-19)*<sup>12</sup>

La romancière emprunte certains passages à *Life of Wesley*. La fin du chapitre 3 de *Adam Bede* contient des éléments empruntés à *Life of Wesley* de

11- *Adam Bede*, op. cit. p.594

12- C.J. Bertrand, *Le méthodisme*. Paris : Armand Colin. 1970. p. 49

Robert Southey. A la page 82, le narrateur parle des Méthodistes :

*They believed in present miracles, in instantaneous conversions, in revelations by dreams and visions ; they drew lots, and sought for Divine guidance by opening the Bible at hazard; having a literal way of interpreting the Scriptures...*

Ce passage est emprunté à *Life of Wesley* auquel George Eliot a pris des notes. Gordon Haight dit à cet effet :

*Now she got out Southey's Life of Wesley and made careful notes on such matters as women's preaching, visions, the dreaming of lots, divination of God's will by opening The bible at hazard...*<sup>13</sup>

Enfin, en lisant *Life of Wesley* George Eliot aurait emprunté le prénom de Hetty à la soeur de John Wesley qui s'appelait Hetty Mehetabel. Robert Southey disserte assez longuement sur l'amour malheureux de cette dernière.

Certains personnages de *Adam Bede* utilisent des intertextes bibliques pour parvenir à leurs fins. C'est le cas de Seth Bede à la page 78. Seth cite la Bible lorsqu'il dit: " *St Paul says, 'She that's married careth for the things of the world, how she may please her husband.'* "

En fait, Seth est en train de citer *I Corinthien 7:34*: « *But she that is married careth for the things of the world, how she may please her husband.* » Seth continue à la page 78 en disant: " *I will that the younger women marry, bear children, guide the house, give none occasion to the adversary to speak reproachfully.* " Dans ce passage, Seth Bede cite *I Timothée, 5:14*:

*I will therefore that the younger women marry, bear children, guide the house, give none occasion to the*

---

13- Gordon Haight, *George Eliot: A Biography*. London : Blackwell. 1904. pp. 249-250

*adversary to speak reproachfully*

Seth Bede veut épouser Dinah Morris. C'est pourquoi il cite des paragraphes et des versets bibliques, afin de la persuader de l'épouser.

Après l'étude des intertextes bibliques, nous allons étudier les intertextes littéraires.

### B3)- Les intertextes littéraires:

Les intertextes littéraires attestent de la vaste connaissance livresque de George Eliot. Elle avait une maîtrise des auteurs grecs, latins, français et italiens. Dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, *Silas Marner* et *Scenes of Clerical Life*, le lecteur découvre au total cinquante-sept intertextes littéraires. A la page 49 de *Adam Bede* par exemple, nous rencontrons l'intertexte suivant:

*Awake, my soul, and with the sun  
Thy daily stage of duty run;  
Shake off sloth.*

Cet intertexte est l'hymne matinal du Bishop Thomas Ken (1637-1711). Un autre intertexte apparaît à la page 58: « *Spotty globe* ». C'est ainsi que John Milton a qualifié la lune. Cette expression est empruntée à *Paradise Lost* de John Milton. La fonction de ces intertextes est de prouver l'érudition de George Eliot.

Dans *The Mill on the Floss* il y a un intertexte extrait de *The Pilgrim Progress* de John Bunyan (1628-1688). Cet intertexte est le suivant: « *The river over which there is no bridge.* »<sup>14</sup> La phrase concerne Christian et sa traversée du fleuve de la mort. Cette phrase se trouve à la page 238 de *The Pilgrim Progress* dans laquelle nous lisons:

*Now I further saw that betwixt them and the gate was a  
river, but there was no bridge to go over and the river was*

14- *The Mill on the Floss*. Opt. cit. p.94

*very deep.*

Dans *The Mill on the Floss*, nous rencontrons un intertexte à la page 122. Le segment intertextuel est le suivant: « *As Ajax among the slaughtered sleep* ». Cet intertexte est tiré de *Ajax II*, 307 -II de Sophocle (496-406 BC). Le segment textuel original est le suivant:

*And as he scanned the havoc all round  
He smote his head and wailed and sank to earth  
A wreck among the wreck of slaughtered sheep  
Digging into his hair clenched nails.*

Dans cette tragédie, Ajax, dans un moment de folie, a confondu un troupeau de moutons à des soldats ennemis. Le passage intertextuel emprunté à la tragédie de Sophocle n'a pas de fonction apparente. Il atteste simplement de la connaissance littéraire de George Eliot.

Dans *Silas Marner*, nous avons un intertexte littéraire à la page 225: « *Beauty born of murmuring sound* ». Cet intertexte est extrait de « *The Excursion* » (1814), long poème de neuf livres écrit par William Wordsworth (1770-1850).

A la page 47 de *Scenes of Clerical Life*, le lecteur découvre un intertexte littéraire lorsque Mr Hackit, un des personnages, dit: « *The cups that cheer but do not inebriate.* » Cet intertexte est tiré de « *The Task* »(1784), poème écrit par William Cowper (1731-1800).

A la page 143 de *Orfeo* de Gluck, nous avons l'intertexte suivant: « *Che faro senza Eurydice?* » Cette oeuvre est une romance métrique du 14 ème siècle et qui contient environ six cent vers.

Tout comme dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, et *Scenes of Clerical Life*, ces deux intertextes, parmi tant d'autres que l'on trouve dans *Scenes of Clerical Life*, n'ont pas de fonction particulière. Ils décorent le récit et mettent surtout en exergue l'érudition de George Eliot.

### 3- La requête des avis:

La lecture des romans laisse apparaître que la romancière ne puise pas seulement dans la réalité mais aussi dans les textes d'autres auteurs pour écrire ses deux premiers romans. L'existence de passages extratextuels entraîne deux remarques. D'une part ces passages témoignent des connaissances intellectuelles et de l'érudition de George Eliot. D'autre part ils dévoilent les faiblesses et l'insuffisance de l'imagination créatrice de la romancière dans ses premiers écrits.

Lorsqu'elle écrit *Adam Bede*, George Eliot n'est pas la seule à décider de la vie intérieure de l'univers fictif qu'elle présente. Elle est parfois aidée par G.H. Lewes son mari. Elle invente par exemple la séquence de la bagarre entre Arthur et Adam à la suite d'une remarque que lui fait G.H. Lewes. Pour ce dernier, le personnage d'Adam est un peu passif dans l'action du roman ; il lui faut affronter directement Arthur. La romancière n'a pas été indifférente à la remarque : "*This doubt haunted me, and out of it grew the scene in the wood between Arthur and Adam.*"<sup>15</sup>

En rédigeant, la romancière est parfois amenée à développer davantage certaines scènes à la demande de son mari. Tel est le cas pour la première scène à la ferme et pour la séquence qui se déroule dans les bois entre Adam et Arthur. L'artiste dit à propos de ces deux scènes : « *He recommended me to «space out » a little, which I did.* »<sup>16</sup>

Pour le titre du second roman, George Eliot demande son avis à John Blackwood, son imprimeur. Dans une lettre qu'elle lui adresse le 3 janvier 1860, elle écrit :

---

15- *Adam Bede*, p. 587.

16- *Ibid.*, p. 588.

*Mr Lewes is beginning to prefer The House of Tulliver ; or Life on the Floss, to our old notion of « Sister Maggie »... Then there is The Tulliver Family, or Life on the Floss. Pray meditate and give us your opinion.*<sup>17</sup>

Le souci principal de la romancière lorsqu'elle rédige les trois romans, est de donner à chaque chapitre un rôle précis dans le déroulement de l'intrigue. Le premier chapitre de *Adam Bede*, par exemple, a pour fonction d'introduire le roman. Il situe l'action et permet l'entrée de certains personnages. Le second chapitre a principalement pour objet de présenter Dinah et de décrire une scène de prière avec les Méthodistes. Dans *The Mill on the Floss* le premier chapitre a pour fonction d'ouvrir le roman, de présenter son espace central; tandis que le second chapitre consiste dans la présentation de Mr et Mrs Tulliver, et de lancer l'intrigue. Dans *Silas Marner*, nous retrouvons le même schéma. Le premier chapitre a pour fonction de situer la période au cours de laquelle se passe l'action, et de présenter l'un des espaces centraux de la diégèse.

La romancière donne cependant une importance particulière à certaines séquences. Ce sont elles qui influenceront la suite des événements. Dans *Adam Bede*, pour marquer le début des malheurs de Hetty et pour que Adam soupçonne les relations secrètes de Hetty et d'Arthur, la romancière invente l'épisode de la danse chez Arthur (ch. 26, p. 325). C'est dans cet épisode que Hetty fera tomber le médaillon qu'Arthur lui avait offert (p. 332). La séquence de la chute du médaillon a pour objet de précipiter les malheurs de Hetty et de créer une certaine tension chez les personnages.

Dans *The Mill on the Floss*, pour conduire Maggie vers sa tragédie, l'écrivain crée l'épisode de la promenade en barque de Stephen et Maggie (ch. 13 du livre VI) et se garde bien d'y faire figurer Philip. Au chapitre 7 du livre V, la séquence de l'affrontement entre Mr Wakem et Mr Tulliver a pour but de faire sortir ce dernier de la diégèse. En effet quelque temps après la bagarre, Mr Tulliver meurt. Dans

---

17- *George Eliot's Life*, p. 152.



*Silas Marner*. George Eliot fait en sorte que Silas soit accusé du vol de l'argent de la chapelle. Cet événement va l'entraîner vers une série de malheurs.

Pour donner vie aux histoires de ses romans, George Eliot va souvent inventer des techniques qui lui sont propres. Par exemple, elle va créer un objet qu'elle va faire circuler dans le roman et auquel elle va attribuer plusieurs fonctions. C'est ainsi qu'elle va se servir de la lettre et de la boîte en fer blanc. La romancière fait usage de la lettre pour maintenir une certaine communication entre les personnages de ses romans. L'artiste fait parfois usage des lettres pour abattre psychologiquement ses personnages et marquer le point de départ de la tragédie de ceux-ci. Dans *Adam Bede* la lettre de rupture que Hetty reçoit d'Arthur au chapitre 30, a pour but de la démoraliser. La seconde fonction de cette lettre est de marquer le point de départ de la tragédie de Hetty. A la suite de la réception de cette lettre, Hetty décide de s'enfuir. C'est alors que ses malheurs commencent.

Dans *The Mill on the Floss*, la lettre que Mr Tulliver reçoit au chapitre I du livre III (p. 276) a pour fonction de le catastropher, de l'abattre psychologiquement. Elle a aussi pour objet de signifier le début de la tragédie de ce personnage. Cette lettre lui annonce qu'il a perdu son procès en justice face à Mr Privart. Après la lecture de la lettre, Mr Tulliver tombe de cheval et sombre dans le coma.

La romancière utilise aussi, mais de façon assez rare, la lettre comme élément permettant de combler une ellipse. L'exemple se trouve au chapitre 44 (p. 483) de *Adam Bede* où la lettre qu'Arthur reçoit a pour objet de combler l'ellipse relative à la mort du grand-père de celui-ci. Tel est aussi le cas de la lettre qu'Arthur reçoit à la page 489. Elle comble l'ellipse en rapport avec l'emprisonnement de Hetty.

Au chapitre 5 du livre VII de *The Mill on the Floss*, George Eliot donne à la lettre une valeur symbolique. Dans ce chapitre, Maggie reçoit une autre lettre de Stephen qu'elle brûle. La destruction de cette lettre par le feu revêt une valeur symbolique. Cette destruction par le feu marque l'arrivée de l'inondation. C'est seulement quelques instants après que Maggie ait brûlé la lettre que l'eau pénètre

---

dans sa chambre. La destruction de la lettre par le feu symbolise la destruction toute proche de Maggie par l'eau.

Dans *The Mill on the Floss*, l'auteur donne à la boîte en fer blanc une fonction particulière. Cet objet intervient pour la première fois au chapitre 4 du livre III (P. 303) lorsque Mr Glegg l'aperçoit alors que Mr Tulliver son propriétaire est dans un coma léger : « *There's a tin box, whispered Mr Glegg...* » (p. 303) Cette boîte symbolise le passé de la famille paternelle de Mr Tulliver. Dans cet épisode, George Eliot montre le lien étroit qui existe entre les objets et les personnages qui en sont les propriétaires. C'est ainsi que le narrateur écrit :

*All long-known objects, even a mere window fastening or a particular door latch, have sounds which are a sort of recognised voice to us – a voice that will thrill and awaken when it has been used to touch deep-lying fibres.*<sup>18</sup>

Quoique dans le coma, Mr Tulliver se rend compte qu'on touche à sa boîte, grâce au bruit émis par le couvercle de celle-ci. C'est pourquoi il dit : « *What are you going to do with those deeds ?* »<sup>19</sup>

A partir du chapitre 2 du livre IV (p. 370) George Eliot attribue à la boîte en fer blanc la fonction de caisse d'épargne. Son rôle est de garder les économies de la famille Tulliver. Dès lors, la boîte en fer blanc sera le centre d'attraction et le symbole de l'unité des Tulliver. Cette boîte symbolise pour Mr Tulliver la délivrance prochaine de la souveraineté de Mr Wakem son ennemi. Au chapitre 6 du livre V (p. 453) toute l'attention de la famille Tulliver est portée vers cette boîte, car c'est le moment où les Tulliver vont l'ouvrir pour voir s'il y a assez d'argent pour racheter le moulin :

---

18- George Eliot, *The Mill on the Floss*, Harmondsworth, Middlesex Penguin English Library. 1979, p. 304

19- Ibid., p. 304

---

*Tom drew to the corner of the table near his father, when the tin box was set down and opened, and the red evening light falling on them made conspicuous the worn, sour gloom of the dark-eyed father and the suppressed joy in the face of the fair-complexioned son.*<sup>20</sup>

Au chapitre 2 du livre III (pp. 281-288) de *The Mill on the Floss*, les ustensiles de Mrs Tulliver symbolisent son passé et sa petite fortune. C'est pourquoi elle pleure à l'idée qu'elle va devoir se séparer de ceux-ci. Ces objets sont d'autant plus importants que la mauvaise santé de Mrs Tulliver est étroitement liée à la vente de ces objets. Au chapitre 2 du livre IV, le narrateur affirme :

*Poor Mrs Tulliver, it seemed, would never recover her old self -her placid household activity : how could she ?The objects among which her mind had moved complacently were all gone: all the little hopes, and schemes, and speculations...*<sup>21</sup>

George Eliot a parfois tendance à emprunter des segments diégétiques à *Adam Bede* pour les introduire dans *The Mill on the Floss*. C'est pourquoi certaines scènes se ressemblent. C'est ainsi que dans *The Mill on the Floss*, la scène du chapitre 5 du livre V (p.443) dans laquelle Tom surprend Maggie et Philip, ressemble à celle du chapitre 27 (p. 342) où Adam surprend Hetty et Arthur dans les bois. De même la séquence relative aux soupçons de Philip à propos des relations secrètes entre Maggie et Stephen (chap. 7 du livre VI,p. 535) ressemble à celle du chapitre 26 (pp. 332-333) de *Adam Bede* où Adam soupçonne Hetty d'avoir un amant.

Certains épisodes de *Adam Bede* se retrouvent dans *The Mill on the Floss*, quoique ce qui s'y passe diffère d'un roman à l'autre. Ainsi dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss* la romancière inclut des scènes de danses, de rencontres dans

---

20- *The Mill on the Floss*, p. 453.

21- *Ibid.*, p. 368.

les bois et de bagarres.

#### 4- La structuration des romans et des nouvelles

Le *Dictionnaire Larousse* définit la « structuration » comme « l'état de ce qui est structuré. »<sup>22</sup> Par structuration, nous entendons la manière dont les romans de George Eliot sont structurés, comment ils sont construits. Pour nous, la structuration c'est la cohésion. Nous entendons par structuration, la manière dont les romans de George Eliot sont agencés pour former un tout indissociable et cohérent. Selon nous, la structuration va au-delà de l'agencement des différents récits qui composent les romans. Pour nous, la structuration c'est la bâtisse. La structuration est synonyme de structure dans son sens le plus large. La structure, quant à elle, c'est la « manière dont les parties d'un tout sont arrangées entre elles... disposition, agencement. »<sup>23</sup>

Nous nous efforcerons de montrer dans les pages qui suivent comment les œuvres de la romancière sont bâties; quels sont les différents matériaux poétiques, littéraires ou romanesques que George Eliot rassemble et assemble pour construire ses œuvres. Nous nous pencherons par exemple sur les incipits de ses romans, leur corps ainsi que leurs clausules.

##### a)- Les Incipits:

George Eliot ne commence pas ses romans de la même façon. *Adam Bede* s'ouvre par une métaphore, celle du sorcier égyptien qui, à l'aide d'une goutte d'encre lui servant de miroir, raconte à n'importe quel arrivant les visions du passé. C'est ce pouvoir magique que le narrateur va endosser dans *Adam Bede* pour montrer au lecteur la menuiserie de Jonathan Burge telle qu'elle apparaissait un certain 18 juin 1799.

Dans *The Mill on the Floss* l'auteur introduit le roman par la présentation de

---

22- *Dictionnaire Larousse*. Paris: Larousse.1975 p.974

23- *Ibid.*, p.974

l'espace diégetique lui-même. Elle ne commence pas par nous présenter un élément de l'espace comme elle le fait dans *Adam Bede*. L'ouverture du roman se fait sur une grande plaine. Le narrateur dit à l'ouverture du roman :

*A wide plain, where the broadening Floss hurries on between its green banks to the sea, and the loving tide, rushing to meet it, checks its passage with an impetuous embrace. On this mighty tide the black ships – laden with the fresh-scented fir-planks, with rounded sacks of oil...<sup>24</sup>*

Contrairement à *Adam Bede* il n'y a pas d'indication temporelle explicite. L'introduction se fait sur les trois pages que compte le chapitre 1. Dans *Adam Bede*, l'incipit se déroule sur sept lignes. Deux moments peuvent être observés dans l'introduction de ce roman. Il y a d'abord l'image du sorcier égyptien, ensuite la manifestation de l'instance narrative qui s'identifie à travers le pronom personnel 'I'. Dans *The Mill on the Floss*, la romancière apporte un léger changement dans la manière d'introduire ses romans. Elle va de la présentation du plus grand élément au plus petit. Le narrateur présente d'abord la grande plaine à travers laquelle 'serpente' la Floss, puis il fixe son regard sur le moulin. Dans *Adam Bede*, le narrateur ne fait son apparition qu'en dernier lieu et se présente aussi à la première personne du singulier.

Dans *Silas Marner*, la romancière commence par présenter le contexte historique, c'est à dire l'époque au cours de laquelle l'histoire s'est passée. A la page 51, nous lisons:

*In the days when the spinning-wheels hummed basily in the farmhouses – and even great ladies, clothed in silk and thread lace, had their toy spinning-wheels of polished oak – there might be seen in districts far away*

---

24- George Eliot. *The Mill on the Floss*. Harmondsworth: Penguin Books. 1979. p. 53

*among the lanes, or deep in the bosom of the hills, certain pallid undersized men, who, by the side of the brawny country-folk, looked like the remnants of a disinherited race.*

Après lecture de tout le passage introductif, nous pensons que George Eliot a un peu péché par rapport à l'introduction de ce roman. En effet, sur une page et demie, le lecteur n'arrive pas à se situer. Il ignore de quoi va traiter le roman. L'auteur s'attarde sur des considérations sans importance pour la suite de l'histoire. Après le passage à coloration historique cité plus haut, le narrateur parle du chien du berger qui aboie lorsque apparaît un des hommes à l'allure étrangère. Ensuite, il se pose une question qui, en notre sens, n'est pas nécessaire pour l'intrigue. Il dit: « ... *for what dog likes a figure bent under a heavy bag?* » (p. 51) Le narrateur s'attarde ensuite longuement sur ce que pense le berger au sujet des baluchons que les colporteurs et tisserands portent sur leurs dos. Au milieu de la page 51, le narrateur parle de la superstition à laquelle les gens de cette époque croyaient. L'instance narrative revient ensuite sur les tisserands ambulants dont on ne connaissait point d'où ils venaient, ni qui étaient leurs parents. Il ajoute que pour les paysans des temps anciens, le monde extérieur était vague et mystérieux.

Il est vrai qu'en parlant des tisserands ambulants, l'auteur a essayé d'introduire le personnage de Silas Marner qui est lui aussi tisserand dans le roman. Mais cette introduction qui s'étend sur près de deux pages n'est pas clairement faite. Et ce n'est pas la seule œuvre dans laquelle la romancière pêche quelque peu dans la manière d'introduire ses histoires. Dans « Brother Jacob », nous constatons ce manquement. Le démarrage de cette nouvelle laisse un peu à désirer si nous la comparons à *The Mill on the Floss* par exemple. Dans cette nouvelle, George Eliot consacre tout un long paragraphe à faire allusion au métier qu'exerce le personnage principal. Elle ne le nomme pas d'abord. Le narrateur nous dit seulement qu'il a connu un homme qui s'est avéré avoir un génie métaphysique. Le lecteur ne sait pas où George Eliot veut en venir. C'est un paragraphe dans lequel le lecteur attend de voir ce qui va être dit dans le paragraphe suivant. Ce que nous remarquons c'est

que la romancière part d'une anecdote parlant d'un maître chanteur, pour faire un parallèle avec l'histoire qu'elle veut nous raconter.

Dans « *The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton* », le narrateur commence par nous présenter l'église du village de Shepperton. A la page suivante, il nous fait part de ses souvenirs. Il se rappelle avec tristesse de cette église. Il nous dit qu'il a été membre de cette congrégation. A la troisième page, le narrateur fait allusion au Révérend Gilfil dont l'histoire suivra. A la quatrième page, le narrateur demande au lecteur s'il peut lui résoudre le problème qu'il va lui soumettre. Ce problème concerne Amos Barton. C'est ainsi que démarre l'histoire de ce personnage. « *Gilfil Love's Story* » débute autrement. Le narrateur nous dit à l'ouverture de l'histoire qu'il a eu un grand chagrin lorsque Mr Gilfil, le personnage principal, mourut. L'instance narrative en vient ensuite à l'histoire de ce personnage. Dans « *The Lifted Veil* », le narrateur nous déclare d'entrée de jeu qu'il va bientôt mourir, mais qu'avant de mourir, il veut nous raconter la triste histoire de sa vie.

Pour en revenir aux deux premiers romans de George Eliot, à savoir *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*, il faut dire que l'écrivain attache une importance aux premiers paragraphes et fait d'une façon remarquable usage de l'incipit pour mener le lecteur dans l'histoire. Dans *Adam Bede*, c'est dès les premières lignes qu'il introduit le lecteur dans la menuiserie de Jonathan Burge. Le narrateur dit à propos :

*I will show you the roomy workshop of Mr Jonathan Burge, carpenter and builder in the village of Hayslope, as it appeared on the eighteenth of June, in the year of our Lord 1799.*<sup>25</sup>

De même, dès les premières lignes de *The Mill on the Floss*, le narrateur prévient le lecteur qu'il va lui raconter de quoi Mr et Mrs Tulliver étaient en train de parler au coin du feu. Le chapitre 2 conduit alors celui-ci dans l'histoire de la famille

---

25- George Eliot. *Adam Bede*. Harmondsworth : Penguin Books. 1980. p. 49

Tulliver, histoire qui fait partie de ce que nous appellerons le 'corps du roman'.

b)-Le corps des romans :

Par 'corps du roman' il faudrait entendre l'ensemble formé par l'histoire elle-même et par des éléments tels que les commentaires et les analyses qui permettent d'éclairer l'histoire qui est narrée.

Les romans de George Eliot ne se composent pas uniquement de la 'narration de l'histoire'<sup>26</sup> telle qu'elle s'est passée. Outre l'évocation des faits et les dialogues, le lecteur y trouve des commentaires, des analyses et des descriptions.

A l'intérieur des chapitres, George Eliot inclut tous les éléments qui lui permettent d'étoffer son texte. Dans un chapitre, les narrations, les commentaires et les autres éléments se suivent.

Dans *Adam Bede*, à la deuxième page du roman (p. 50), le narrateur vient de décrire Seth. Après cette description, apparaît un commentaire : « *The idle tramps always felt sure they could get a copper from Seth; they Scarcely ever spoke to Adam.* »<sup>27</sup> Juste après, une narration prend place : « *The concert of the tools and Adam's voice was at last broken by Seth...* »<sup>28</sup> Ensuite, intervient le monologue de Seth : « *There I've finished my door to-day, any how* »<sup>29</sup> Le narrateur reprend aussitôt la narration, qui est à son tour entrecoupée d'une description, d'une intervention d'auteur et d'un dialogue:

---

26- Par 'narration de l'histoire' nous entendons le fait de raconter l'histoire, et l'histoire seulement, telle qu'elle s'était passée. Le terme 'narration' est pris ici dans son sens strict. Sont exclus de la narration de l'histoire : les commentaires que le narrateur fait sur l'histoire, les descriptions et les analyses. Les dialogues, les scènes et les sommaires font partie intégrante de la narration.

27- *Adam Bede*, p. 50

28- Ibid. p. 50

29- Ibid. p. 50



*The workmen all looked up: Jim Salt, a burly red haired man, known as Sandy Jim, paused from his planning, and Adam said to Seth, with a sharp glance of surprise. « What ! dost think thee 'st finished the door ? »*<sup>30</sup>

La succession rapprochée de ces éléments qui composent le roman est également manifeste dans *The Mill on the Floss*. Au début du chapitre 2 par exemple, après le discours de Mr Tulliver, le narrateur intervient : « *Mr Tulliver was speaking to his wife...* »<sup>31</sup>, puis arrive un dialogue interrompu de nouveau par une intervention du narrateur : « *... said Mrs Tulliver, shocked at this sanguinary rhetoric.* »<sup>32</sup> Cette façon de procéder se retrouve également dans *Silas Marner*, mais avec quelques variantes. En effet, à la page 74, nous avons d'abord une description : "*The door opened, and a thick-set, heavy-looking young man entered...*" Dans la même phrase, le narrateur introduit un commentaire lorsqu'il dit: "*with the flushed face and the gratuitously elated bearing which mark the first stage of intoxication.*"(p.74) La narration se poursuit très brièvement: "*It was Dunsey.*"(p.74) Un autre commentaire prend place dans la même phrase: "*... and at the sight of him Godfrey's face parted with some of its gloom to take on the more active expression of hatred.*"(p.74) Ensuite intervient une scène dialoguée entre Godfrey et Dunsey son frère: "*Well, Master Godfrey, what do you want with me.*"(p.74) Le narrateur intervient: "*said Dunsey, in a mocking tone.*"(P.74) Dunsey continue son propos: "*You're my elders and betters, you know; I was obliged to come when you sent for me.*"(p.74)

Les chapitres et les paragraphes des trois romans commencent souvent par des narrations, des descriptions, des commentaires ou des analyses, suivis de dialogues, d'interventions du narrateur et d'indications scéniques. Ce procédé

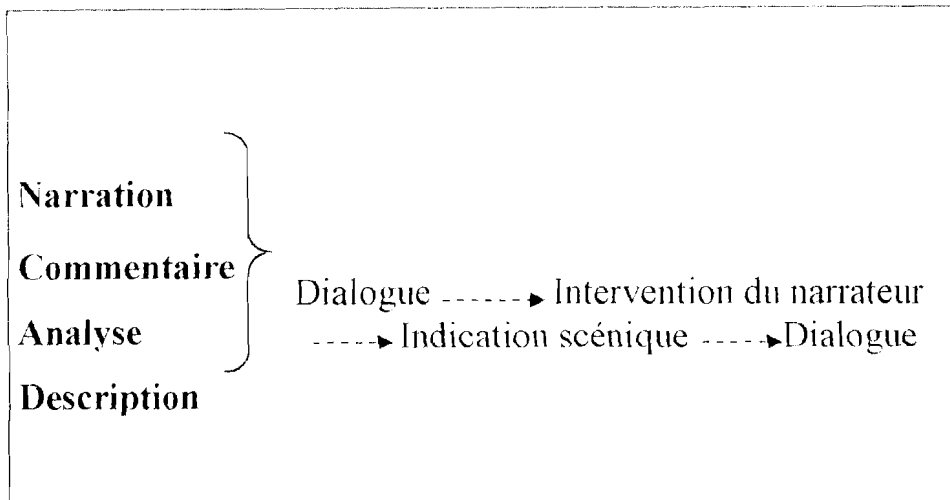
---

30- *Adam Bede*, p. 50

31- *The Mill on the Floss*, p. 56

32- *Ibid.*, p. 57

narratif est propre à George Eliot. C'est une structure qui se renouvelle à l'intérieur d'un même chapitre : ce qui donne le schéma suivant :



Dans *Adam Bede*, on trouve un exemple type à la page 51. Prenons pour illustration le passage suivant :

*The laughter burst out afresh as Seth clapped his hands to his head, and coloured over brow and crown. « Hoorray ! » shouted a small fellow called Wiry Ben, running forward and seizing the door. « We-'ll hang up th' door... » « Nonsense ! » said Adam. « Let it alone... »*<sup>33</sup>

La première phrase est une narration. Elle est suivie d'un début de dialogue ('*Hoorray*'). Ensuite le narrateur intervient à travers une indication scénique ('*running forward and seizing the door...*'). A la fin du dialogue, le narrateur introduit une autre narration : « *Ben, however, had now got the 'red-pot'...* »<sup>34</sup> renouvelant ainsi le schéma qui a été vu plus haut.

Dans *The Mill on the Floss*, à la page 56, le lecteur retrouve cette structure,

33- *Adam Bede*, p. 51

34- *Ibid.*, p. 51

même si le chapitre commence exceptionnellement par un dialogue (Quatre chapitres seulement sur les 58 chapitres du roman commencent par des dialogues : ch. 2 et 8 du livre I ; Ch. 2 et 5 du livre V). Le second paragraphe commence par un commentaire qui est suivi d'un dialogue, puis d'une intervention du narrateur et, enfin, de la suite du dialogue.

George Eliot fait énormément usage des dialogues et des narrations qui forment la majeure partie du corps des trois romans. Dans *Adam Bede*, tous les chapitres contiennent des dialogues. Dans *The Mill on the Floss*, excepté le chapitre 1 du livre I et les chapitres 1 et 2 du livre IV où l'auteur commente ou analyse, les autres chapitres montrent au lecteur des personnages en train de parler. Les dialogues servent avant tout à montrer les personnages en action. Ils tendent aussi à se substituer à l'analyse car ils permettent au lecteur de découvrir la psychologie des personnages. Par exemple, le dialogue qui s'instaure au chapitre 2 du livre I de *The Mill on the Floss* permet de déduire que Mr Tulliver est un personnage qui revient rarement sur ses décisions. Mr Tulliver veut que Tom son fils ait une bonne éducation. Pour cela, il est prêt à l'envoyer dans une école lointaine. Devant les paroles dissuasives de sa femme, Mr Tulliver répond :

*You may kill fowl i' the yard, if you like, Bessy but I shall ask neither aunt nor uncle what I'm to do wi' my own lad...*<sup>35</sup>

Les narrations, quant à elles, sont très courtes dans les trois romans et tendent à introduire des scènes dialoguées. Par exemple au chapitre 1 de *Adam Bede* le narrateur introduit une scène par une petite narration :

*The concert of the tools and Adam's voice was at last broken by Seth, who, lifting the door at which he had been working intently, placed it against the wall and said-*

---

35- *The Mill on the Floss*, p. 57

« There ! I've finished my door to-day, any how. »<sup>36</sup>

Les commentaires qui sont des jugements du narrateur sur les faits qu'il est en train de raconter, occupent aussi une place importante dans les trois romans. Ils sont présents dans vingt-quatre des cinquante cinq chapitres de *Adam Bede*. On les trouve dans vingt neuf chapitres sur les cinquante-huit chapitres de *The Mill on the Floss*. Dans *Silas Marner*, ils sont manifestes dans quatorze chapitres sur les vingt-un chapitres de ce roman. Au chapitre 3 de *Adam Bede* par exemple, après la scène entre Dinah et Seth et la déception de ce dernier qui comprend qu'il ne peut épouser Dinah, le narrateur ajoute :

*... and I think his blue linen handkerchief was wet with tears long before he had made up his mind that it was time for him to set face steadily homewards. He was but three and twenty, and had only just learned what it is to love.*<sup>37</sup>

Au chapitre 2 de *The Mill on the Floss*, au moment où le narrateur précise à qui Mr Tulliver parle, il ajoute :

*I am afraid to think how long it is since fan-shaped caps were worn - they must be so near coming in again. At that time, when Mrs Tulliver was nearly forty, they were new at St Ogg's and considered sweet things.*<sup>38</sup>

Le problème qui se pose dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* est celui de l'abondance des commentaires. La romancière en fait tellement usage qu'ils deviennent pesants pour le lecteur.

George Eliot procède par analyse dans treize chapitres de *Adam Bede* et dans trente quatre de *The Mill on the Floss*. Ce dernier roman possède environ trois fois

---

36- *Adam Bede*, p. 50

37- *Ibid.*, p. 81

38- *The Mill on the Floss*, p. 56

plus de chapitres comportant des analyses du narrateur que *Adam Bede*. La fonction des analyses est de permettre au lecteur de connaître les pensées et les aspirations des personnages. Au chapitre 9 de *Adam Bede* par exemple, le narrateur analyse l'attitude de Hetty à l'égard d'Adam :

*...Hetty had never given any steady encouragement. Even in the moment when she was most thoroughly conscious of his superiority to her other admirers. She had never brought herself to think of accepting him. She liked to feel his strong, skilful, keeneyed man in her power.*<sup>39</sup>

A travers les réflexions du narrateur sur Hetty, le lecteur est convaincu du manque d'amour de Hetty pour Adam.

Au chapitre 3 de *The Mill on the Floss* le narrateur nous donne quelques éléments sur la personnalité de Mr Tulliver :

*Mr Tulliver was on the whole a man of safe traditional opinions ; but on one or two points he had trusted to his unassisted intellect and had arrived at several questional conclusions, among the rest, that rats, weevils, and lawyers were created by Old Harry.*<sup>40</sup>

La romancière introduit cette analyse du narrateur après un petit commentaire de l'instance narratrice qui a profité d'une pause dans la conversation entre Mr Tulliver et Mr Riveley. La fonction de cette courte analyse est de permettre au lecteur d'approfondir sa connaissance du personnage de Mr. Tulliver. Les descriptions sont moins importantes que les analyses. Dans *Adam Bede*, on les trouve dans neuf chapitres (ch.1, 2, 4, 5, 6, 7, 15, 26, 43). Dans *The Mill on the Floss* sept chapitres contiennent des descriptions (ch. 1, 2, 12 du livre 1 ; ch. 1 du

---

39- *Adam Bede*, p. 143

40- *The Mill on the Floss*, p. 63

livre II : ch.1 du livre V, ch. 1 et 10 du livre IV). Dans *Silas Marner*, l'on dénombre deux descriptions. Dans *Adam Bede*, dans une grande mesure, et dans *The Mill on the Floss* et *Silas Marner*, dans une moindre mesure, ces descriptions sont concentrées dans les premiers chapitres et concernent des portraits de personnages ou des peintures de paysages.

C'est à l'aide des narrations, des dialogues, des analyses, des commentaires et des descriptions, que George Eliot développe ses histoires et leur donne une conclusion.

### c)- Les Clausules :

George Eliot conclut ses romans différemment. Ses conclusions sont fonction des idées qu'elle défend. Dans *Adam Bede* par exemple, elle conclut l'histoire par le mariage d'Adam et Dinah. A travers cette fin heureuse, George Eliot veut récompenser la bonté de Dinah et l'honnêteté d'Adam. De même, dans *Silas Marner*, le roman se termine par le mariage de Aaron et Eppie. Dans *The Mill on the Floss*, la romancière finit son roman tragiquement. C'est une façon de punir Tom et Maggie pour leurs mauvais comportements tout le long du roman. D'autre part, George Eliot voulait finir son roman à l'image de la tragédie grecque où le héros et l'héroïne meurent, créant ainsi chez le lecteur la catharsis et le 'pathos' (la pitié).

Si George Eliot conclut ses romans en fonction de ses convictions et de ses objectifs initiaux, il faut toutefois noter que les conclusions de ses romans posent parfois des problèmes. En effet, si dans *The Mill on the Floss* la conclusion du roman est logique et acceptable, celle de *Adam Bede* suscite quelques réserves. Dans *The Mill on the Floss*, la mort par noyade de Maggie est prévisible: le lecteur y était préparé par des allusions répétées tout au long du roman. Par contre le mariage d'Adam et Dinah à la fin du roman ne convainc pas vraiment. Dans *The English Novel*, Walter Allen dit à propos de ce mariage :

*The lack of feeling for sexual passion... makes Adam Bede's marriage to Dinah at the end of the book difficult to accept.*<sup>41</sup>

L'affirmation de Walter Allen n'étonne pas. En effet le lecteur ne s'attend pas au mariage d'Adam et Dinah, du moins jusqu'au chapitre 49. Car ce n'est qu'à six chapitres de la fin que l'on devine le futur mariage d'Adam et Dinah. Le lecteur est surpris de voir que George Eliot marie Dinah et Adam car celle-ci (Dinah) nous fait savoir en s'adressant à Seth qu'elle s'est vouée à servir Dieu et ne peut par conséquent se marier (ch.3). Tout ceci fait que le mariage de Dinah et Adam est difficile à admettre. George Eliot elle-même n'a pas trouvé étrange ce mariage ainsi qu'en témoigne une lettre qu'elle écrit le 23 février 1860 à John Blackwood son imprimeur, dans laquelle elle dit :

*Sir Edward Lytton called on yesterday. The conversation lapsed chiefly into monologue, from the difficulty I found in making him hear.... He thinks the two defects of 'Adam Bede' are the dialect and Adam's marriage with Dinah ; but of course, I would have my teeth drawn rather than give up either.*<sup>42</sup>

Dans la conclusion de *Adam Bede*, George Eliot a péché par sa subjectivité et l'amour pour son personnage. Ce mariage est pour l'auteur la récompense d'Adam pour tous les malheurs dont il a été la victime. La logique de l'histoire voudrait que Hetty soit pendue, que Adam soit rongé par le chagrin et soit déçu à tel point qu'il ne songe plus au mariage. Pour George Eliot, le mariage entre Adam et Dinah est la résultante d'une vision romanesque. Il faut ajouter que la décision de la romancière d'unir Adam à Dinah avait été encouragée par George Lewes. L'auteur dit dans l'appendix I du roman :

---

41- Walter Allen, *The English Novel : A short Critical History*, London: Penguin Books. 1954, p. 222

42- *George Eliot's Life*, op.cit. p.157

---

*Dinah's ultimate relation to Adam was suggested by George, when I had read to him the first part of the first volume : he was so delighted with the presentation of Dinah and so convinced that the reader's interest would centre on her, that he wanted her to be the principal figure at the last. (p.586)*

L'objet de ce chapitre était de découvrir la façon dont les romans étaient structurés et s'ils l'étaient de la même manière. Si Joan Bennett dit dans *George Eliot : her Mind and Art*, « *She (George Eliot) writes about characters, scenes, story and moral content, and not about the disposition of the parts* »<sup>43</sup>, cette structure existe et a une construction qui lui est propre. George Eliot suit un schéma précis dans l'enchaînement des éléments qui lui servent à développer son récit. Dans une grande mesure, la structure générale des romans est la même. L'étude a aussi fait voir à travers *Adam Bede* que dans les conclusions, la romancière ne suit pas toujours la logique à laquelle le lecteur s'attend.

## **B. LA FORME ET LE CONTENU DES ROMANS ET DES NOUVELLES :**

Le terme « forme » est à considérer dans deux de ses sens. La forme, c'est d'abord la structure, le plan de composition d'une oeuvre. Mais la forme c'est aussi la manière dont une pensée est exprimée.

*Adam Bede* et *The Mill on the Floss* sont des romans volumineux ; ils n'échappent pas à la coutume de l'époque. L'histoire qui est racontée dans le premier roman s'étend sur cinq cent trente cinq pages contenues dans cinquante cinq chapitres. Celle de *The Mill on the Floss* couvre six cent quatre pages réparties sur cinquante huit chapitres. Plusieurs raisons peuvent justifier cette impressionnante prolixité. Les trois romans ont plusieurs personnages principaux qui sont impliqués dans plusieurs histoires. L'épaisseur des romans est aussi due à

---

43- Joan Bennett. *George Eliot : her Mind and Art*. London: Cambridge University Press. 1974. p.102



la prédominance des discours rapportés sur les récits narrativisés.

Les trois romans de George Eliot diffèrent peu dans la forme. *Adam Bede* est divisé en six livres. Le nombre de chapitres dans chaque livre varie de cinq à seize. Les chapitres sont de longueur inégale. Le chapitre 1 a neuf pages, le second en compte dix-neuf tandis que le chapitre quarante-sept n'a qu'une page. *The Mill on the Floss* est scindé en sept livres. Les chapitres ne sont pas répartis de façon égale dans les différents livres. Par exemple le premier livre contient treize chapitres, le second en compte sept. La longueur des chapitres varie en fonction de l'importance des histoires qui y sont racontées. Le premier chapitre qui introduit le roman a trois pages tandis que le dernier dans lequel Tom et Maggie meurent en possède douze. Dans *Silas Marner*, nous avons vingt et un chapitres ainsi qu'une conclusion.

En lisant attentivement les trois romans et en cherchant à découvrir leur intensité dramatique, deux aspects ressortent : le tragique et le dramatique.

### 1. Le tragique et le dramatique :

Le tragique, c'est ce qui émeut fortement, bouleverse par l'horreur des malheurs provoqués. Dans le domaine théâtral, « dramatique » signifie ce qui possède les caractéristiques du drame. Le dramatique, c'est aussi ce qui est relatif à l'action. Dans cette étude, nous entendrons par « dramatique » ce qui est très émouvant.

Au début de sa carrière littéraire George Eliot s'intéresse à la tragédie et veut donner à ses premiers romans une forme tragique. Barbara Hardy dit à propos : « *She (George Eliot) speaks of writing tragedy in the strict sense...* »<sup>44</sup> Elle ajoute plus loin. « *She describes herself as urging the human sanctities through tragedy - through pity and terror...* »<sup>45</sup>

La romancière est aussi soucieuse d'une peinture du pathétique dans ses

---

44- Barbara Hardy, *The Novels of George Eliot : A Study in Form* London, University of London, The Athlone Press, 1959, p.1.

45- Ibid., p.1.

oeuvres. Dans l'un de ses premiers essais « *How I Came to Write Fiction* », elle fait part de ses inquiétudes concernant son aptitude à faire ressortir le pathétique dans son oeuvre : « *There still remained the question whether I could command any pathos.* »<sup>46</sup> En outre, l'artiste se préoccupe de ce qu'elle appelle « *dramatic presentation* » qui est pour elle « *the highest quality of fiction.* »<sup>47</sup> Elle fait part de ce souci dans son essai « *How I Came to Write Fiction* » : « *I always thought I was deficient in dramatic power, both of construction and dialogue...* »<sup>48</sup>

Les différents aspects que George Eliot s'efforce de dépeindre dans ses oeuvres sont contenus dans l'intervention du narrateur de *Scenes of Clerical Life* :

*You would gain unspeakably if you would learn with me to see some of the poetry and the pathos, the tragedy and the comedy, lying in the experience of a human soul that looks out through dull grey eyes...*<sup>49</sup>

Quoique *Adam Bede* ne soit pas un roman tragique, il contient néanmoins de nombreux événements tragiques. Le roman fait beaucoup penser à un drame<sup>50</sup> à travers les événements terribles qui arrivent aux personnages principaux. Adam, l'un des personnages centraux, est d'abord frappé par la mort de son père. Il est ensuite pris dans un cauchemar dans lequel Hetty est la principale actrice. Ce cauchemar est provoqué par la grossesse de celle-ci. L'enfant qu'elle porte n'est pas le sien : Arthur en est le père. Pire encore Arthur ne veut pas épouser Hetty et les recherches de celle-ci pour le retrouver s'avèrent vaines. Elle accouche d'un

---

46- George Eliot, *Scenes of Clerical Life*, Harmondsworth, Penguin English Library, 1973, p. 429. Toutes les citations seront tirées de cette édition.

47- Ibid, p. 429

48- Ibid., p. 428

49- Ibid., p. 81

50- Le mot 'drame' est à considérer dans le troisième sens suivant que lui donne Le Micro Robert : « Évènement ou suite d'évènements tragiques, terribles » (p. 328).

---

enfant qu'elle tue et finit par être jugée. Arthur quant à lui ne se pardonne pas le tort qu'il a causé à Hetty et à la famille Poyser.

*The Mill on the Floss* procède selon un cheminement tragique. Le héros s'achemine de catastrophe en catastrophe et meurt. Tel est le cas de Maggie Tulliver qui est victime de maintes déceptions. Ses relations avec Philip finissent mal. Ensuite elle entretient une relation amoureuse avec Stephen le fiancé de sa cousine Lucy. En voulant regagner la maison familiale, Tom qui après la mort de leur père est devenu le propriétaire du moulin, n'hésite pas à la chasser à cause de son aventure avec Stephen. Son malheur atteint son paroxysme quand d'une part les habitants de St Ogg's ne manquent pas de la fustiger, et d'autre part, comble de la fatalité, une inondation la tue.

*The Mill on the Floss* possède deux scènes tragiques dans lesquelles la vie des personnages est impliquée (ch. 7 du livre V p. 464 ; ch. 5 du livre VII p. 655). L'image tragique la plus poignante est celle de la mort de Tom et Maggie. Le lecteur assiste à la lutte désespérée de Tom pour sa vie et celle de sa soeur. Certains passages sont bouleversants atteignant au pathétique: « ... and Tom looking before him saw Death rushing on them... »<sup>51</sup> Tom dit aussitôt: « .....it is coming, Maggie ! » Tom said, in a deep hoarse voice, loosing the oars, and clasping her... »<sup>52</sup>

Le déroulement de l'action du roman se fait en deux phases différentes. Son début est lent du chapitre I du premier livre au chapitre 4 du septième livre. Ensuite l'action s'accélère. Le cinquième chapitre du septième livre de l'oeuvre est remarquable car c'est là que la rapidité de l'action est effective. Ainsi à la lenteur des livres I à VII (jusqu'au chapitre 4) s'oppose la rapidité du chapitre 5.

C'est dans les scènes dialoguées que George Eliot choisit de montrer le dramatique dans ses romans. Elle fait cependant peu usage de ce procédé dans *Adam Bede* mais le développe davantage dans *The Mill on the Floss*. Dans *Adam Bede*, au chapitre 27 par exemple, Adam qui se promenait dans les bois vient de

---

51- *The Mill on the Floss*, p. 655

52- Ibid. p. 655

surprendre Hetty et Arthur. Aussi interpelle-t-il ce dernier : "*Stop a bit*", *said Adam, in a hard peremptory voice, without turning round. « I've got a word to say to you. »*<sup>53</sup> Arthur est surpris par l'attitude d'Adam: « *What do you mean, Adam?* »<sup>54</sup>

La réponse d'Adam est immédiate :

*« I mean, sir », answered Adam, in the same harsh voice, still without turning round, « I mean, sir, that you don't deceive me by your light words. This is not the first time you've met Hetty Sorrel in this grove, and this is not the first time you've kissed her. »*<sup>55</sup>

Après quelques échanges de mots, Arthur croit la discussion terminée et s'apprête à partir lorsque Adam s'écrie :

*« No, by God ! » Adam burst out, with rage that could be controlled no longer, throwing down the basket of tools... » No, it'll not be soon forgot, as you've come in between her and me, when she might ha' loved me... »*<sup>56</sup>

C'est à cet instant qu'Arthur comprend pourquoi Adam l'a interpellé. La scène dialoguée devient beaucoup plus émouvante lorsque Adam ajoute :

*I throw back your favours, for you're not the man I took you for. I 'll never count you my friend any more. I'd rather you'd act as my enemy, and fight me where I stand – it's all th' amends you can make me.*<sup>57</sup>

L'aspect dramatique de cette scène dialoguée atteint son paroxysme lorsque Adam dit à Arthur :

---

53- *Adam Bede*, p. 343.

54- *Ibid.*, p.343.

55- *Ibid.*, p. 343

56- *Ibid.*, p. 345

57- *Ibid.*, pp. 345-346

*'No' said Adam with a convulsed voice. 'I swear I won't go away without fighting you. Do you want provoking any more? I tell you you're a coward and a scoundred and I despise you.'*<sup>58</sup>

Ces derniers mots irritent davantage Arthur et provoquent l'ultime solution à laquelle il a recours ; solution qu'Adam attendait tant :

*The colour had all rushed back to Arthur's face : in a moment his white right hand was clenched, and dealt a blow like lightning, which sent Adam staggering backward. His blood was as thoroughly up as Adam's now...*<sup>59</sup>

Cette dramatique scène se termine par l'image d'Arthur étendu par terre visiblement assommé par l'un des coups de poing d'Adam.

Dans *The Mill on the Floss*, la romancière fait davantage usage des scènes dialoguées à caractère dramatique. Le roman compte quinze scènes dramatiques (pp. 88; 104-105 ; 130-131 ; 281-282 ; 296 ; 425 ; 447 ; 460-461 ; 485 ; 541 ; 552 ; 599 ; 604-605 ; 612-613 ; 649).

Parmi les scènes dialoguées à tonalité dramatique, celle du chapitre 7 du livre I retient l'attention. Elle met en présence Mr Tulliver et Mrs Glegg. Mrs Glegg regrette que Mr Tulliver ne veule rien savoir de ce que disent les autres lors des discussions. A cela Mr Tulliver rétorque :

*« Why, I should think that's you if we're to trust your own tale » said Mr Tulliver beginning to boil again. « O, I say nothing » said Mrs Glegg, sarcastiscally. « My advice has never been asked, and I don't give it »*<sup>60</sup>

---

58- *Adam Bede*, p. 346.

59- *Ibid.*, pp. 346-347.

60- *The Mill on the Floss*, p. 130

---

Devant les interventions des personnages présents à la scène, la tension baisse un moment pour reprendre quelque temps après. Et c'est Mr Tulliver qui la relance :

*« Who wants to quarrel with you ? » he said. « It's you as can't let people alone, but must be gnawing at 'em for ever. I should never want to quarrel with any woman, if she kept her place »*<sup>61</sup>

L'atmosphère devient insupportable. Mrs Glegg s'emporte de plus belle. L'expression « getting rather more shrill » que le narrateur utilise pour caractériser le personnage montre le degré d'énervement de Mrs Glegg. Cette scène très mouvementée et riche en actions s'achève par les remontrances que Mrs Glegg fait à son époux, et le départ de celle-ci.

L'effet des dialogues est de réhausser la couleur dramatique de la scène. Une autre scène dialoguée à caractère dramatique suscite l'intérêt du lecteur. Elle se passe au chapitre 5 du livre V. La scène met en présence Tom, Maggie et Philip. Tom a découvert les relations secrètes entre Maggie et Philip, insulte ce dernier en présence de la jeune fille :

*« Do you call this acting the part of a man and a gentleman, sir ? » Tom said in a voice of harsh scorn...  
« What do you mean ? » answered Philip, haughtily.  
« Mean ? Stand farther from me, lest I should lay hands on you... »*<sup>62</sup>

C'est un moment dramatique pour Philip qui découvre avec stupeur que Tom est au courant de ses relations avec Maggie. L'instant est aussi dramatique pour Maggie. Philip essaie de nier l'existence de telles relations, mais Tom l'interrompt :

61- *The Mill on the Floss*, p. 131.

62- *Ibid.*, p. 447.

*Don't talk high-flown nonsense to me, sir ! Do you mean to pretend that you didn't know it would be injurious to her to meet you here week after week? Do you pretend you had any right to make professions of love to her, even if you had been a fit husband for her...?* <sup>63</sup>

Tom regrette que Philip contrevienne aux bienséances en flirtant avec une jeune fille qui n'a pas encore dix-huit ans. Il trouve son comportement indigne et ne manque pas de mettre ce dernier en garde :

*... if you dare to make the least attempt to come near her, or to write to her, or to keep the slightest hold on her mind, you puny, miserable body, that ought to have put some modesty into your mind, shall not protect you.* <sup>64</sup>

Maggie ne peut supporter cette terrible scène : « *Tom, I will not bear it - I will listen no longer* », Maggie burst out in a convulsed voice" <sup>65</sup> Le scène est rendue pathétique par les interventions désespérées de Maggie : elle veut montrer à Philip qu'elle n'est pas responsable, que c'est Tom qui veut mettre un terme à leurs relations : « *It was for my father's sake, Philip* », said Maggie imploringly, « *Tom threatens to tell my father - and he couldn't bear it...* » <sup>66</sup> Philip rassure Maggie en lui témoignant son amitié, et en lui rappelant qu'il sera toujours son bienfaiteur et son protecteur. Tom, l'on s'en doute, est encore plus agacé. Il se sent dépossédé du rôle de protecteur de sa soeur :

*« Yes », said Tom, exasperated by this attitude of Philip's, « you can talk of seeking good for her and what belongs to her now : did you seek her good before ? »* <sup>67</sup>

---

63- *The Mill on the Floss*, p. 447

64- *Ibid.*, p. 448

65- *Ibid.*, p. 448

66- *Ibid.*, p. 448

67- *Ibid.*, p. 449

Cet émouvant épisode se termine par des indications scéniques qui montrent la tension des acteurs en présence :

*He (Tom) seized Maggie's right wrist... and she put out her hand. Philip clasped it an instant with eager look and then hurried away. Tom and Maggie walked on in silence for some yards. He was still holding her wrist tightly as if he were compelling a culprit from the scene of action. 68*

Plusieurs scènes dialoguées à caractère dramatique sont construites sur ce modèle, où l'aspect dramatique est rendu manifeste par l'intonation grave du dialogue et parfois par des indications scéniques. Dans d'autres scènes l'aspect dramatique provient du caractère pathétique de la scène. Ainsi au chapitre 2 du livre III de *The Mill on the Floss*, lorsque Mrs Tulliver contemple pour la dernière fois ses biens, qui vont être saisis, le narrateur dit : « ... *and the poor woman was shaking her head and weeping with a bitter tension of the mouth...* »<sup>69</sup> Le narrateur ajoute plus loin :

*She dropped them and started up as Tom spoke. « O my boy, my boy », she said, clasping him round the neck... we're ruined... everything going to be sold up... to think as your father should ha' married me to bring me to this !<sup>70</sup>*

L'aspect dramatique est également manifeste à travers le nouveau mode de vie des personnages après certains événements. C'est ainsi qu'au chapitre 2 du livre IV, une fois que Mr Tulliver a perdu son moulin et qu'il est entré au service de Mr Wakem son ennemi, le narrateur raconte :

---

68- *The Mill on the Floss*, p. 449

69- Ibid., p. 28

70- Ibid., pp. 281-282



*Mr Tulliver lingered nowhere away from home : he hurried away from market, he refused all invitations to stay and chat, as in old times, in the houses where he called on business... he could not be reconciled with his lot ...*<sup>71</sup>

Ce sont des moments dramatiques que vit la famille Tulliver après la dépossession de leur moulin. La famille fait des économies, et Mr Tulliver aimerait voir les dépenses encore plus réduites :

*Mrs Tulliver could not economise enough to satisfy him, in their food and firing, and he would eat nothing himself but what was of the coarsest quality. Tom, though depressed and strongly repelled by his father's sullenness and the dreariness of home, entered thoroughly into his father's feelings about paying the creditors...*<sup>72</sup>

Les instants dramatiques que vivent les Tulliver sont symbolisés par l'état dépressif de Tom (p. 370) et les expressions telles que '*strongly repelled*' (p. 370) '*his father's sullenness*' (p. 370), '*the dreariness of home*' (p. 370).

Le nombre considérable de dialogues, de scènes et de situations émouvantes et parfois tragiques que le lecteur trouve dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* dans une moindre mesure, montre l'intérêt que la romancière attachait à la manifestation du dramatique et à la coloration tragique dans ses oeuvres.

Après l'étude dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* de la forme considérée comme manière dont une idée est exprimée, il serait intéressant de se pencher sur l'analyse de la forme définie comme plan de composition de l'oeuvre.

---

71- *The Mill on the Floss*, p. 369

72- *Ibid.*, p. 370

## 2. Les épigraphes :

Les épigraphes sont de courtes citations mises en tête d'un livre ou d'un chapitre. Elles font partie des éléments de la technique romanesque de George Eliot. Elles jouent un rôle dans la structure en ce sens qu'elles contiennent les grandes divisions des romans et mettent en relief les idées principales des romans.

Dans *Adam Bede* à la première page de l'édition originale de l'oeuvre (édition de 1859), se trouve une épigraphe qui est tirée de l'un des poèmes de William Wordsworth (1770-1850). George Eliot a été influencée par le poète, qu'elle admirait beaucoup. L'épigraphe est la suivante :

*So that ye may have  
Clear images before your gladden'd eyes  
Of nature's unambitious underwood  
And flowers that prosper in the shade. And when  
I speak of such among the flock as swerved.  
Or fell, those only shall be singled out  
Upon whose lapse, or error, something more  
Than brotherly forgiveness may attend.*<sup>73</sup>

Cette épigraphe est extraite de 'The churchyard among the mountains'. Le poème fait partie d'un ensemble de poèmes réunis sous le titre « The Excursion », composés en 1795 et publiés en 1814. Le poème est en quelque sorte le discours du poète à l'Etat et à l'Eglise d'Angleterre. L'un des personnages centraux du poème est un pasteur. Le poème traite de la société. Les mots importants que l'épigraphe contient sont '*clear images*', '*nature*', '*flowers*', '*error*', '*forgiveness*'. Lorsque le lecteur regarde le roman de plus près, il s'aperçoit qu'il y a une relation entre cet extrait de poème et le roman. Le poème de Wordsworth traite de la nature, de l'homme et de la société. Ce sont exactement les mêmes thèmes qui sont dévelop-

---

73- Cet extrait de poème qui se trouve à la première page de *Adam Bede*, apparaît dans le livre édité par John Morley : *The Complete Works of William Wordsworth*, London: Macmillan & Co. Limited, 1907, P. 491

pés dans *Adam Bede*. En 1857, avant le début de son roman, l'auteur disait justement dans une de ses lettres que *Adam Bede* serait une histoire pastorale pleine du souffle des vaches et de l'odeur du foin.<sup>74</sup>

Dans le roman, *'the flock as swerved'* fait implicitement allusion à Hetty Sorrel, personnage du récit, qui s'est 'égérée' et 'marginalisée' en bafouant les principes moraux de la communauté religieuse à laquelle elle appartient. Le mot 'nature' n'est autre que le monde provincial et rural que décrit le narrateur dans le récit. Du point de vue moral, l'épigraphe est pertinente car elle contient deux substantifs qui s'accordent avec la philosophie de George Eliot. Ces deux mots sont 'error' et 'forgiveness'. L'homme est souvent enclin à faire le mal ; il tombe facilement dans l'erreur. Tel est le cas de Hetty Sorrel. Mais George Eliot demande au lecteur, et partant, à l'humanité tout entière, de savoir pardonner. Ainsi l'erreur chez George Eliot doit être suivie du pardon. De plus, l'homme pardonné doit se repentir et se réformer : Hetty est graciée par la Reine tandis qu'Arthur s'amende et qu'Adam lui pardonne ce qu'il a fait.

Dans *The Mill on the Floss* (édition de 1979), George Eliot choisit l'épigraphe suivante tirée de *La Bible* : « *in their death they were not divided.* » (*II Samuel 1: 23*) Le lecteur pourrait se demander pourquoi George Eliot a choisi une telle épigraphe. Dans *La Bible*, cette partie de phrase est contenue dans les lamentations de David pour Saül et Jonathan. David était un berger qui fut désigné par Dieu pour gouverner le peuple d'Israël. Saül était l'ancien roi du peuple d'Israël. Quant à Jonathan, c'était le fils de Saül. David se lamente parce que Saül et Jonathan sont morts dans leur combat contre les Philistins. Dans ses lamentations, David fait l'éloge de Saül et Jonathan. Le début de la phrase d'où est tirée l'épigraphe, est le suivant :

---

74- Nous traduisons ici une citation de George Eliot tirée de Gordon Haight, *George Eliot : A Biography*. London : Blackwell, 1904. p. 249

*Saül and Jonathan were lovely and pleasant in their lives,  
And in their death they were not divided : they were  
swifter than eagles, they were stronger than lions.*<sup>75</sup>

Le début de la phrase extraite des lamentations de David, début de phrase que George Eliot ne cite pas, est lié au roman. Les adjectifs '*pleasant*' (agréable) et '*lovely*' (charmant, adorable) qui sont attribués à Saül et Jonathan (le père et le fils), s'appliquent aussi dans le roman à Tom et Maggie lorsqu'ils sont enfants. Le début de verset biblique correspond à l'enfance de Tom et Maggie ; enfance qui recouvre d'une manière globale la moitié du roman. L'enfance de Tom et Maggie s'étend plus précisément du début de l'oeuvre jusqu'à la fin du troisième livre. George Eliot a peut-être évité de reprendre le début de phrase dans laquelle l'épigraphe est tirée par crainte de trop dévoiler le contenu de son roman. L'épigraphe choisie par la romancière s'applique à la fin du roman. Elle contient le thème de l'union que le lecteur retrouve à la fin du roman avant la mort de Tom et Maggie. Avant de mourir le frère et la sœur s'étreignent :

*It is coming, Maggie ! » Tom said in a deep hoarse Voice,  
loosing the oars, and clasping her. The next instant the  
boat was no longer seen upon the water... The boat  
reappeared - but brother and sister had gone in an  
embrace never to be parted.*<sup>76</sup>

Pour mieux attirer l'attention du lecteur sur l'importance de l'épigraphe, la romancière a retranscrit cette partie de phrase à la fin de son roman. Le lecteur perçoit mieux la signification de cette épigraphe qui, somme toute, résume le roman.

L'importance des épigraphes dans la structure réside en ceci qu'elles contiennent les grandes parties des romans et déterminent leurs contours. D'un

---

75- John Stirling ed., *The Bible*, Authorized Version. London : The British and Foreign Bible Society. 1956. II Samuel I : 23, p. 241.

76- *The Mill on the Floss*, p. 655.

autre point de vue, les épigraphes dévoilent le phénomène intertextuel présent dans les trois romans.

### 3- Les descriptions :

Le but de cette sous partie est de montrer la manière dont George Eliot organise la description dans *Adam Bede*, les techniques qu'elle utilise, et le résultat escompté. Ainsi, cette étude essaie d'identifier et d'évaluer les techniques descriptives de la romancière dans ses trois premiers romans. Sur cette base, nous nous proposons de dégager des généralisations sur la technique descriptive de George Eliot.

Dans ce sous chapitre, nous voulons partir des trois romans, observer comment se font les descriptions, découvrir les types spécifiques de descriptions que la romancière crée, et énoncer une ou plusieurs règles générales du traitement de la description par George Eliot. Finalement, à travers cette étude, nous voulons découvrir les procédés propres à George Eliot du point de vue de la description. Car comme le dit L. Remacle :

*Chaque romancier fait son usage propre des techniques... il adopte celles qui existent ou en invente de nouvelles selon ses nécessités à lui...<sup>77</sup>*

#### a)- Définitions:

La description est la représentation d'objets ou de personnages. Elle se distingue du récit qui représente les actions et les événements, des dialogues ou monologues intérieurs, des réflexions morales. Philippe Hamon dit :

*La description c'est le fait de faire connaître une chose par quelques propriétés et circonstances particulières, suffisantes pour en donner une idée et la faire distinguer*

---

77- L. Remacle ed. *Cahiers d'analyse textuelle* n° 5. Liège: Les Lettres Belges. 1963 ; p15

*des autres, mais qui ne développe point sa nature et son essence.*<sup>78</sup>

Il ajoute à la page 206: « *Une description est l'énonciation des attributs d'une chose, dont plusieurs sont accidentels, comme lorsqu'on décrit une personne par ses actions, ses paroles, ses écrits, ses charges, etc.* »

On distingue plusieurs sortes de descriptions. Nous avons celle des choses, comme d'un combat, d'un incendie, d'un naufrage. Nous avons ensuite la description du temps qu'on nomme chronographie, celle des lieux qu'on appelle aussi topographie. Enfin, nous avons la description des personnages qu'on nomme portraits.

Pour Henri Benac:

*La description est la représentation d'objets ou de personnages. Elle se distingue du récit qui représente les actions et les événements, des dialogues ou monologues intérieurs, des réflexions morales.*<sup>79</sup>

Dans «Frontières du récit», Gérard Genette fait la distinction entre la description et la narration:

*La narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace.*<sup>80</sup>

---

78- Philippe Hamon, *La description littéraire*. Paris : Editions Macula, 1999. p. 206

79- Henri Benac. *Guide des idées littéraires*. Paris : Hachette. 1988. p. 134

80- Gérard Genette, « Frontières du récit » in *Communications* 8. Paris : Editions du Seuil. 1981. p.158

S'agissant toujours de la relation entre la description et la narration. Roland Bourneuf et Réal Ouellet disent dans *L'univers du roman*:

*Narrer et décrire sont deux opérations semblables en ce sens qu'elles se traduisent toutes deux par une séquence de mots (« succession temporelle du discours ») mais leur objet est différent : la narration restitue « la succession également temporelle des événements », la description représente « des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace. »<sup>81</sup>*

La description peut être neutre, dénotative ou objective, c'est-à-dire qu'elle peut décrire l'objet tel qu'il est, sans le juger, sans le commenter. La description peut être connotative ou subjective, c'est-à-dire qu'elle peut présenter l'objet tel qu'on le voit, en le jugeant, en projetant sur lui nos souvenirs, notre imaginaire. La description peut être systématique, c'est-à-dire qu'on reprend tout point par point. Mais elle peut être sélective, c'est-à-dire que le narrateur choisit de décrire telle ou telle partie de l'objet.

Dans le présent sous chapitre, nous verrons la façon dont George Eliot décrit les espaces ouverts, les espaces clos, les personnages et les objets. Enfin, nous discuterons de la fonction des descriptions.

## b)- La description des espaces :

### b1)- La description de la nature et des espaces ouverts :

Les descriptions permettent au lecteur d'imaginer l'espace. Dans *Adam Bede*, George Eliot manifeste le désir de mieux présenter au lecteur son espace romanesque. Pour cela elle va le décrire. Au chapitre 2 du roman, elle nous présente l'espace de « The Green » :

---

81- Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*. Paris : Presses Universitaires de France. 1972, p. 107

*The Green lay at the extremity of the village, and from it the road branched off in two directions, one leading further up the hill by the church, and the other winding gently towards the valley. On the side of the Green that led towards the church, the broken line of thatched cottages was continued nearly to the churchyard gate...*<sup>82</sup>

Dans *The Mill on the Floss*, la romancière nous présente l'espace central du roman. Elle n'oublie pas d'y inclure le fleuve Floss où se dérouleront les grandes actions de l'histoire :

*A wide plain where the broadening Floss hurries on between its green banks to the sea, and the loving tide, rushing to meet it, checks its passage with an impetuous embrace. On this mighty tide the black ships -laden with the fresh-scented fir-planks, with rounded sacks of oil-bearing seed, or with the dark glitter of coal- are borne along to the town of St Ogg's.*<sup>83</sup>

Il faut dire que dans *Adam Bede*, George Eliot commence par la description des espaces ouverts, avant d'arriver à celle des espaces clos. Ainsi, à la page 62, le narrateur nous décrit les environs de Hayslope :

*High up against the horizon were the huge conical masses of hill, like giant mounds intended to fortify this region of corn and grass against the keen and hungry winds of the north... Then came the valley, where the woods grew thicker from the patches left smooth on the slope, that they might take the better care of the tall mansion which lifted its parapets and sent its faint blue summer smoke among them.*

Aux pages 62-63, la description s'étend sur le Loamshire. Il faut souligner

---

82- George Eliot, *Adam Bede*, Harmondsworth: Penguin Books. 1980. p. 61

83- George Eliot, *The Mill on the Floss*. Harmondsworth: Penguin Books. 1979. p. 53



que la description est assez détaillée :

*That rich undulating district of Loamshire to which Hayslope belonged, lies close to a grim outskirts of Stonyshire, overlooked by its barren hills as a pretty blooming sister may sometimes be seen... and two or three hours' ride the traveller might exchange a bleak treeless region intersected by lines of cold grey stone, for one where his road wound under the shelter of woods, or up swelling hills, muffled with hedgerows and long meadow-grass and thick corn.*

Après la description de grands espaces, la romancière passe à celle des moins grands. C'est le cas du village de Hayslope qui est le lieu central du roman :

*And close at hand came the village: the small church, with its red-tiled roof, looking humble even among the faded half-timbered houses; the old green gravestone with nettles round them... What a much prettier village Hayslope was! And it should not be neglected like this place: vigorous repairs should go on everywhere among farm-buildings and cottages...<sup>84</sup>*

Dans *The Mill on the Floss*, George Eliot procède de la même façon que dans *Adam Bede*. Elle commence par nous décrire les grands espaces, avant de passer aux espaces moins grands. C'est le cas de la description de la ville de St Ogg's:

*... we must enter the town of St Ogg's – that venerable town with the red-fluted roofs and the broad warehouse gables, where the black ships unlade themselves of their burthens from the far north, and carry away, in exchange, the precious inland products...<sup>85</sup>*

---

84- *Adam Bede*, p. 486

85- *The Mill on the Floss*, p. 181

Dans *Silas Marner*, nous avons une description du village de Raveloe au chapitre 1<sup>er</sup> de l'œuvre. Elle se fait en deux temps. Le narrateur commence par dire : *...It lay in the rich central plain of what we are pleased to call Merry England, and held farms which... paid highly-desirable tithes.* » (p. 53) Sept lignes plus bas, l'instance narrative ajoute : *“It was an important-looking village, with a fine old church and large churchyard in the heart of it, and two or three large brick and stone homesteads, with well-walled orchards and ornamental weathercocks...”* (p. 53) Dans “Mr Gilfil’s Love Story”, une longue description de la nature intervient au chapitre 2. Cette description s’étend sur seize lignes. Elle prolonge la description du Cheverel Manor : « *...the broad gravel-walk winding on the right, by a row of tall pines, alongside the pool - on the left branching out among swelling grassy mounds, surmounted by clumps of trees, where the red trunk of the Scotch fir glows in the descending sunlight...* » (p. 134)

Une caractéristique de la technique descriptive de George Eliot consiste à se servir d’un personnage pour décrire l’espace. C’est alors le personnage qui le décrit en quelque sorte.

*He (the traveller) saw instead a foreground which was just as lovely- the level sunlight lying like transparent gold among the gently-curving stems of the feathered grass and the tall red sorrel, and the white umbels of the hemlocks lining the bushy hedgerows.*<sup>86</sup>

## b2)- La description des espaces clos:

George Eliot attache de l’importance à la description des espaces clos. D’une façon générale, elle s’attarde sur les descriptions parce qu’elle est convaincue qu’elles permettent au lecteur de mieux se représenter la diégèse et tout ce qui la peuple. Au premier chapitre de *Adam Bede*, elle nous décrit l’atelier d’Adam :

---

86- *Adam Bede*, p. 62

*A scent of pine-wood from a tent-like pile of planks outside the open door mingled itself with the scent of the elder-bushes which were spreading their summer snow close to the open window opposite; the slanting sunbeams shone through the transparent shavings that flew before the steady plane, and lit up the fine grain of the oak panelling which stood propped against the wall.*<sup>87</sup>

Parmi les espaces clos, la romancière décrit avec force détails les salles à manger, les salons et les salles de dessin. Au chapitre 5 de *Adam Bede*, elle nous présente la salle à manger de Mr Irwine :

*The room is large and lofty one, with an ample mullioned oriel window at one end; the walls, you see, are new, And not yet painted; but the furniture, though originally of an expensive sort, is old and scanty, and there is no drapery about the window. The crimson cloth over the large dining-table is very threadbare, though it contrasts pleasantly enough with the dead hue of the plaster on the walls; but on this cloth there is a massive silver waiter with a decanter of water on it...*<sup>88</sup>

Au chapitre 1<sup>er</sup> du Livre V de *The Mill on the Floss*, le narrateur nous fait la description du salon de la famille Tulliver : « *The family sittingroom was a long room with a window at each end – one looking towards the croft and along the Ripple to the banks of the Floss, the other into the mill-yard.* » (p. 391) Au chapitre 1er du Livre VI, le narrateur nous décrit la salle de dessin de Mr Deane :

*The well-furnished drawing-room, with the open grand piano and the pleasant outlook down a sloping garden to a boat-house by the side of the Floss, is Mr Deane's.*<sup>89</sup>

87- *Adam Bede*, p. 49

88- *Ibid.*, p. 98

89- *The Mill on the Floss*, p. 469

Dans "Mr Gilfil's Love Story", la description du salon de Mr Gilfil intervient au chapitre 1er. L'instance le décrit en ces termes : « ... *his sitting-room, where the bare tables, the large old-fashioned horse-hair chairs, and the threadbare Turkey carpet perpetually fumigated with tobacco, seemed to tell a story of wifeless existence...* " (p. 129) Au chapitre 2, le narrateur nous décrit le plafond du salon. Ce qui frappe dans cette description c'est la présence du style ghotique. L'instance affirme : ... *Sir Christopher, stepping in, found the group he sought, examining the progress of the unfinished ceiling. It was in the same style of florid pointed Gothic as the dining room...* " (p. 140) Nous remarquons que le terme "ghotic" est utilisé deux fois dans cette page. Cela dénote l'appartenance des personnages à une certaine classe sociale.

Après la description des espaces, passons à celle des personnages.

### b3)- La description des personnages :

Il arrive que George Eliot décrive ses personnages au fur et à mesure, et sur plusieurs pages. Dans *Adam Bede*, la romancière le fait en ce qui concerne Hetty, Lisbeth, Adam et Dinah. Au chapitre 7, le narrateur nous donne une première description de Hetty :

*It is a little use for me to tell you that Hetty's cheek was like a rose-petal, that her large dark eyes hid a soft roguishness under their long lashes, and that her curly hair, though all pushed back under her round cap while she was at work, stole back in dark delicate rings on her forehead, and about her white shell-like ears; it is of little use for me to say how lovely was the contour of her pink and white neckerchief, tucked into her low plum-coloured stuff bodice.*<sup>90</sup>

Au chapitre 15, le narrateur poursuit la description de Hetty en mettant l'accent sur sa beauté:

---

90- *Adam Bede*, p.128

*No arms could be prettier down to a little way below the elbow; they were white and plump, and dimpled to match her cheeks; but towards the wrist, she thought with vexation that they were coarsened by butter making, and other works that ladies never did.*<sup>91</sup>

Plus loin, le narrateur dit à propos de Hetty:

*... there is such a sweet baby-like roundness about her face and figure; the delicate dark rings of hair lie so charmingly about her ears and neck; her great dark eyes with their long eyelashes touch one so strangely...*<sup>92</sup>

A la page suivante, ce sont les cils et les sourcils de la jeune Hetty qui sont décrits et comparés à une fleur:

*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.*<sup>93</sup>

Cette description se poursuit une page plus loin, lorsque le narrateur dit :

*No eyelashes could be more beautiful than Hetty's, and now, while she walks with her pigeon-like stateliness along the room and looks down on her shoulders bordered by the old black lace... but of every picture she is the central figure, in fine clothes...*<sup>94</sup>

Le narrateur décrit Hetty pour la dernière fois à la page 204: « *...her cheeks flushed and her eyes glistening from her imaginary drama, her beautiful neck and*

---

91- *Adam Bede*, p.196

92- *Ibid.*, p.197

93- *Ibid.*, p.198

94- *Ibid.*, p.199

arms bare, her hair hanging in a curly tangle down her back, and the baubles in her ears”.

La description de Lisbeth Bede, la mère d’Adam, débute au 1<sup>er</sup> chapitre : « *On the doorstone stood a clean old woman, in a dark-striped linen gown, a red kerchief, and a linen cap.* »<sup>95</sup> Au chapitre 4, le narrateur poursuit la description de Lisbeth Bede. Il met l’accent sur ses traits physiques :

*She is an anxious, spare, yet vigorous old woman, clean as a snowdrop. Her grey hair is turned neatly back under a pure linen cap with a black band round it; her broad chest is covered with a buff neckerchief, and below this you see a sort of short bed-gown made of blue-checked linen, tied round the waist and descending to the hips, from whence there is a considerable length of linsey-wolsey petticoat. For Lisbeth is tall... Her dark eyes are somewhat dim now, but her broadly-marked eyebrows are still black, her teeth are sound.*<sup>96</sup>

Adam, quant à lui, est d’abord décrit au 1<sup>er</sup> chapitre. La description se fait en deux temps à la page 50. Le narrateur nous dit d’abord : “*Such a voice could only come from a broad chest, and the broad chest belonged to a large-boned muscular man nearly six feet high, with a back so flat and a head so well poised...*” (p. 50) Cinq lignes plus bas, il ajoute : « *Adam Bede was a Saxon... the jet-black hair, made the more noticeable by its contrast with the light paper cap, and the keen glance of the dark-eyes that shone from under strongly marked, prominent, and mobile eyebrows.*” (p. 50) La dernière description d’Adam est faite au chapitre 10 au lendemain de la mort de son père : « *His face, unwashed since yesterday, looked pallid and clammy; his hair was tossed shaggily about his forehead, and his closed eyes had the sunken look...* » (p. 151) Nous avons un premier portrait de Dinah au chapitre 2 : « *It was a small face, of a uniforme transparent whiteness, with an egg-*

---

95- *Adam Bede*, p. 56

96- *Ibid.*, p. 83

*like line of cheeks and chin, a full but firm mouth, a delicate nostril, and a low perpendicular brow... »* (p. 67) Au chapitre 6, Dinah est de nouveau dépeinte : *For some of the rays fell on Dinah's finely-moulded cheek, and lit up her pale red hair to auburn... »* (p. 117) Au chapitre 10, l'instance dit d'elle : « *...but a face – a pure, pale face, with loving grey eyes... »* (p. 154) Enfin, au chapitre 15, l'instance fait une description contrastée de Hetty et Dinah. S'agissant de Dinah, le narrateur déclare: « *Dinah, covered with her long white dress, her pale face full of subdued emotion...Dinah evidently a little the taller... »* (p. 204)

Dans son second roman, George Eliot décrit Bob Jakin en deux temps. D'abord au chapitre 6 du Livre I :

*Bob was really not so very villainous-looking; there was even something agreeable in his snub-nosed face with its close-curved border of red hair. But then his trousers were always rolled up at the knee...<sup>97</sup>*

Ensuite au chapitre 6 du Livre II, elle décrit le visage de ce dernier à travers les yeux de Tom :

*Tom had not even an indefinite sense of any acquaintance with the rather broad-set but active figure, perhaps two years older than himself, that looked at him with a pair of blue eyes set in a disc of freckles, and pulled some curly red locks with a strong intention of respect. A low-crowned oil skin-covered hat and a certain shiny deposit of dirt on the rest of the costume.<sup>98</sup>*

La description de Tom se fait elle aussi en deux phases. Au chapitre 5 du 1<sup>er</sup> Livre, le narrateur dit de Tom: « *...a lad with light brown hair, cheeks of cream and roses, full lips, indeterminate nose and eye-brows... »* (p. 84) Au chapitre 6, la

---

97- *The Mill on the Floss*, p.102

98- *Ibid.*, p. 322

seconde description intervient: *"Tom... was a Rhadamanthine personage, having more than the usual share of boys' justice in him..."* (p. 107) Dans *Silas Marner*, la description de Silas se fait aux pages 52 et 54. A la page 52, l'instance affirme: *"...those large brown protuberant eyes in Silas Marner's pale face really saw nothing very distinctly that was not close to them..."* (p. 52) Deux pages plus loin, la description de ce personnage continue: *« ...he was then simply a pallid young man, with prominent, short-sighted brown eyes, whose appearance would have nothing strange for people of average culture and experience. »* (p. 54) Dans "The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton", le personnage central et sa femme sont décrits deux fois. Le narrateur décrit d'abord le Révérend au chapitre 2 : *« Look at him... to see his slim black figure... He walks with a quick step... »* (p. 53) A la conclusion de la nouvelle, nous avons une autre image de lui : *« Amos himself was much changed. His thin circlet of hair was nearly white, and his walk was no longer firm and upright. But his glance was calm, and even cheerful... »* (p. 115) La description de Milly Barton est perçue au second chapitre : *« Mrs Barton ; a large, fair, gentle Madonna, with thick, close, chestnut curls beside her well-rounded cheeks, and with large tender, short-sighted eyes. »* (p. 54) Ensuite, l'instance nous la décrit avant sa mort au chapitre 8: *« Her long fair neck seemed to be struggling with a painful effort ; her features were pallid and pinched., and her eyes were closed. »* (p. 107) "Janet Repentance" est la dernière nouvelle dans laquelle les personnages sont décrits deux fois. C'est le cas de Janet, l'héroïne. Elle est d'abord décrite au chapitre 4 : *« ...and the figure of a tall woman... A heavy mass of straight jet-black hair... Her grandly-cut features, pale with the natural paleness of a brunette, had premature lines... »* (p. 284) Un autre gros plan d'elle est fait au dernier chapitre, où l'instance déclare : *« Her black hair is grey, and her step is no longer buoyant; but the sweetness of her smile remains, the love is not gone from her eyes. »* (p.412)

La description des autres personnages se fait une seule fois. C'est le cas de celle de Seth au chapitre 1<sup>er</sup>: *«He is nearly as tall; he has the same type of features,*



*the same hue of hair and complexion...* »<sup>99</sup> Dans ce roman, la romancière décrit une seule fois Mr Irwine (p. 99) et Mrs Poyser (p. 118).

Dans *The Mill on the Floss*, la description de Mr Riley se fait une seule fois dans l'ensemble de l'œuvre :

*The gentleman in the ample white cravat and shirt-frill, taking his brandy and water so pleasantly with his good friend Tulliver, is Mr Riley: a gentleman with a waxen complexion and fat hands, rather highly educated for an auctioneer and appraiser, but large-hearted enough to show a great deal of bonhomie.*<sup>100</sup>

De même, les descriptions de Mrs Tulliver (p. 56), Mrs Glegg (p.108), Mr Deane (p. 119), Rev. Stelling (p.202), Philip Wakem (p. 234), Maggie (p. 320) et Stephen Guest (p. 469) se font une seule fois dans l'œuvre. Dans « Mr Gilfil's Love Story », Mrs Gilfil est décrite à la page 131, tandis que celle de Sir Christopher se fait à la page 135. Dans «The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton », nous avons le portrait du Révérend Martin Cleves à la page 93. Dans « Brother Jacob », la description de Penelope se rencontre à la page 29. Dans « *The Lifted Veil* », Alfred, le frère du narrateur, est décrit à la page 773. Enfin, dans « Janet's Repentance », nous avons les portraits de Mr Dempster (p. 247), Mr Tryan (p. 276), et de la mère de Janet (p. 285).

Nous avons constaté que George Eliot s'arrête souvent sur la description faciale des personnages. Elle décrit rarement l'ensemble du personnage. Par exemple, à la page 99, elle nous décrit le visage de Mr Irwine :

---

99- *Adam Bede*, p. 50

100- *The Mill on the Floss*, p. 63

*...and you would not be surprised to find that Mr Irwine had a finely-cut nostril and upper lip; but at present we can only see that he has a broad flat back and an abundance of powdered hair, all thrown back and tied behind with a black ribbon.*

Dans *The Mill on the Floss*, nous constatons la même chose: George Eliot concentre ses descriptions sur le visage des personnages. S'agissant de Tom, le narrateur dit :

*He was one of those lads that grow everywhere in England, and, at twelve or thirteen years of age, look as much alike as goslings: - a lad with light brown hair, cheeks of cream and roses, full lips, indeterminate nose and eye-brows.*<sup>101</sup>

Le même constat est fait en ce qui concerne la description de Mrs Glegg: “...and Mrs Glegg was not the least handsome of the sisters... for a woman of fifty she had a very comely face and figure...”<sup>102</sup>

George Eliot décrit rarement le personnage dans sa totalité. L'exemple unique dans *Adam Bede* se trouve à la page 118 :

*Do not suppose that Mrs Poyser was elderly or shrewish in her appearance; she was a good-looking woman, not more than eight-and-thirty, of fair complexion, and sandy hair, well-shapen, light-footed.*

George Eliot se sert parfois de l'éclairage naturel dans ses descriptions. Le soleil joue alors le rôle d'éclairage à la scène. Le lecteur croit ainsi qu'il a devant lui une scène théâtrale. Au chapitre 2 de *Adam Bede*, la description de Dinah se fait sous l'éclairage du soleil :

---

101- *The Mill on the Floss*, p.84

102- *Ibid.*, p.108

*She stood with her left hand toward the descending sun; and leafy boughs screened her from its rays; but in this sober light the delicate colouring of her face seemed to gather a calm vividness, like flowers at evening. 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. The hair was drawn straight back behind the ears, and covered, except for an inch or two above the brow, by a net Quaker cap. The eyebrows of the same colour as the hair, were perfectly horizontal and firmly pencilled; the eyelashes, though no darker, were long and abundant...*<sup>103</sup>

Nous avons découvert que George Eliot décrit d'autres composantes de la diégèse. Par exemple, une description est souvent faite du soleil ou de ses rayons. Nous en avons une au chapitre 2 de « Mr Gilfil's Love Story »: « ...*the sun will still be more than an hour above the horizon, but his rays, broken by the leafy fretwork of the elms that border the park, no longer prevent two ladies from carrying out their cushions...* » (p. 132) Au chapitre 6 de *Adam Bede*, l'instance déclare : « ...*the sun is brilliant after rain ; and now he is pouring down his beams, and making sparkles among the wet straw, and lighting up every patch of vivid green moss...* » (p. 116) Dans « Janet's Repentance », le soleil est décrit à la fin du chapitre 21, où le lecteur lit : « *The red half-sunken sun shed a solemn splendour on the everyday houses, and crimsoned the windows of Dempster's projecting upper storey.* » (p.372) A la conclusion de *Silas Marner*, le narrateur parle des rayons de soleil: « *Happily the sunshine fell more warmly than usual on the lilac tufts the morning that Eppie was married, for her dress was a very light one.* » (p. 241)

Les objets sont aussi souvent décrits dans les oeuvres de la romancière. C'est le cas dans *Adam Bede*, où le narrateur nous fait la description du vieux miroir qui

---

103- *Adam Bede*, p.67

se trouve dans la chambre de Hetty : «*She could see a reflection of herself in the old-fashioned looking glass... A queer old-looking-glass*» (p. 193) La présence de ce vieux miroir laisse entrevoir l'aspect démodé de la chambre de Hetty. Le narrateur dit d'ailleurs : «*It had been considered a handsome glass in its day, and had probably been bought into the Poyser family a quarter of century before...*» (p.194) La description continue lorsque le narrateur affirme: "*It had a great deal of tarnished gilding about it; it had a firm mahogany base well supplied with drawers which opened with a decided jerk...*" (p. 194) Il faut ajouter à la description du miroir, celle de la coiffeuse que l'instance décrit en ces termes: «*And the dressing-table was no dressing-table at all, but a small old chest of drawers, the most awkward thing in the world to sit down before, for the big brass handles quite hurt her knees*”(p. 194) Dans “The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton”, il est question de la description des bonnets. C’est ainsi qu’au chapitre 2, l’instance dit des bonnets de Mrs Gilfil:

*...the caps she wore would have been pronounced, when off her head, utterly heavy and hideous for in those days even fashionable caps were large and floppy...and mingling their borders of cheap lace and ribbon with their chesnut curls, they seemed miracles of successful millinery. (p.54)*

### c)- Les fonctions de la description :

Dans *L'univers du roman*, Roland Bourneuf et Réal Ouellet disent :

*La description sert à communiquer de l'information, de l'auteur au lecteur par le biais, à l'intérieur du récit, d'un personnage informé à un autre qui ne l'est pas.* <sup>104</sup>

Pour Gérard Genette, la description a deux grandes fonctions. La première,

---

104- Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris : P.U.F. 1972. p. 119

*... est d'ordre narratif. La description étendue et détaillée apparaît comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique, comme celui de la sculpture dans un édifice classique.*<sup>105</sup>

Plus loin, le poéticien français ajoute:

*La seconde grande fonction de la description est d'ordre à la fois explicatif et symbolique. Les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublement tendent à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages.*<sup>106</sup>

La description a une fonction visualisatrice. En faisant usage de la description, l'auteur veut rendre un objet ou un aspect de celui-ci présent dans l'imagination du lecteur. Dans la fonction visualisatrice de la description, l'auteur accumule des éléments pour faire vrai, pour nourrir l'imagination du lecteur. La description a ensuite une fonction dilatoire. La description a parfois pour but de retarder le récit des événements. Généralement, la description produit un effet de suspens, d'attente. La description peut avoir une fonction explicative, en ce sens qu'elle apporte des informations sur le physique, et les vêtements du personnage. La description peut aussi avoir une fonction symbolique dans le sens où l'objet décrit évoque de façon métaphorique tel ou tel aspect du personnage ou de l'action. L'objet décrit catégorise le personnage ou le milieu. Par exemple, la description de l'habillement et des meubles révèle parfois la classe sociale à laquelle les personnages appartiennent. Nous nous attarderons sur les fonctions romanesque, amusante et symbolique de la description.

---

105- Gérard Genette, « Frontières du récit » in *La Description littéraire* par Philippe Hamon. Paris : Macula. 1991. p. 260

106- Ibid., p. 262

c1)- La fonction romanesque et décorative

Nous pensons que la description permet au lecteur de découvrir, de connaître l'univers romanesque, de s'imaginer ce monde fictif afin qu'il devienne réel dans son esprit. C'est dans cette optique qu'intervient la fonction romanesque et décorative de l'espace. Cette fonction est présente dans la description éliotienne. Tel est le cas au chapitre 12 de *The Mill on the Floss* où le narrateur décrit le village de St Ogg's : « ...*that venerable town with the red-fluted roofs and the broad warehouse gables...* »<sup>107</sup>

Cette fonction décorative est aussi perçue dans la description des bois et de la nature. Dans *Adam Bede*, la description des bois intervient à la page 175 :

*It was along the broadest of these paths that Arthur Donnithorne passed under an avenue of limes and breeches. It was a still afternoon – the golden light was lingering languidly...*

Celle de la nature se donne à lire quelques pages plus loin :

*... and the weather was perfect for that time of the year; there was less dust than usual on the dark green hedgerows, and on the wild camomile that starred the roadside, yet the grass was dry enough for the little children to roll on it, and there was no cloud but a long dash of light, downy ripple, high up in the far-off blue sky.*<sup>108</sup>

La romancière n'oublie pas la description des éléments de la nature. C'est le cas du soleil à la page 116 :

---

107- *The Mill on the Floss*, p. 181

108- *Adam Bede*, p. 293

---

*... the sun is brilliant after rain ; and now he is pouring down his beams, and making sparkles among the wet straw, and lighting 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.*

La description de la maison d'Adam, l'un des trois personnages principaux de la diégèse a ici une fonction purement esthétique et décorative :

*It was a low house, with smooth grey thatch and buff walls, looking pleasant and mellow in the evening light. The leaded windows were bright and speckless, and the door-stone was as clean as a white boulder at ebb tide.*<sup>109</sup>

c2)- La fonction amusante:

George Eliot fait aussi usage des descriptions imagées. Son but est de faire sourire son lecteur. Un exemple se trouve au chapitre 1<sup>er</sup> de *Adam Bede*. La description concerne Mr Casson :

*Mr Casson's person was by no means of that common type which can be allowed to pass without description. On a front view it appeared to consist principally of two spheres, bearing about the same relation to each other as the earth and the moon: that is to say, the lower sphere might be said, at a rough guess, to be thirteen times larger than the upper, which naturally performed the function of a mere satellite and tributary.*<sup>110</sup>

Enfin, George Eliot aime décrire de façon amusante. Le but est toujours de faire sourire le lecteur et de le détendre. Tel est le cas de la description de Mr Bartle Massey, le maître d'école :

109- *Adam Bede*. p. 56

110- *Ibid.*, p. 58

*The face wore its mildest expression: the grizzled bushy eyebrows had taken their acute angle of compassionate kindness with a pout of the lower lip, was relaxed so as to be ready to speak a helpful word or syllable in a moment. This gentle expression was the more interesting because the schoolmaster's nose, an irregular aquiline twisted a little on one side, had rather a formidable character...*<sup>111</sup>

Dans *Scenes of Clerical Life*, Amos Barton est décrit avec beaucoup d'humour et de façon un peu ironique. Le narrateur dit : «...*the walls...are smooth and innutrient as the summit of the Rev. Amos Barton's head, after ten years of baldness and supererogatory soap.*”(p.41)

### C3)- La fonction symbolique de la description :

La description des objets a aussi son importance dans le récit éliotien. Par exemple, le miroir qui est décrit au chapitre 15 a une valeur symbolique. C'est devant ce miroir que Hetty étale sa beauté. Il y a ainsi un contraste entre la vieillesse du miroir et la beauté de la jeune fille. Le narrateur décrit ainsi ce miroir :

*A queer old looking glass!...It had a great deal of tarnished gilding about it; it had a firm mahogany base well supplied with drawers.*<sup>112</sup>

Deux pages plus loin, le narrateur décrit le médaillon que Arthur a offert à Hetty :

*It was a handsome large locket, with enamelled flowers at the back and a beautiful gold border round the glass, which showed a light brown, slightly-waving lock, forming a background for two little dark rings.*<sup>113</sup>

---

111- *Adam Bede*, p. 279

112- *Ibid.*, p. 194

113- *Ibid.* p. 296



George Eliot ne décrit pas au hasard. Elle décrit pour orner l'univers de ses romans. Elle utilise les descriptions pour rendre ses romans vivants. Ses descriptions ont parfois des fonctions particulières, telles qu'amuser le lecteur. Le lecteur doit regarder attentivement à l'intérieur des descriptions pour découvrir ces fonctions particulières.

A notre avis, cette étude n'est pas vaine. Au moins aura-t-elle permis de répertorier quelques descriptions qui sont spécifiques à George Eliot. Nous pensons par exemple aux descriptions imagées des personnages, dans lesquelles George Eliot inclut des termes scientifiques. En outre, nous avons découvert que les descriptions de George Eliot avaient parfois des fonctions particulières telles que la fonction amusante.

#### **4- Les narrations :**

Ce qui frappe dans les œuvres que nous étudions, c'est la prédominance des narrations dans les nouvelles par rapport aux romans. Si nous considérons «The Lifted Veil» par exemple, nous nous rendons compte qu'il y a très peu de dialogues. Le narrateur fait usage du discours indirect libre ou discours raconté pour raconter sa propre histoire. Cette nouvelle s'étale sur trente-cinq pages. Elle possède en tout mille quatre cent deux lignes. Les dialogues s'étendent sur cent vingt-deux lignes. Par conséquent l'ensemble des dialogues équivaut à trois pages, tandis que le discours indirect libre couvre les trente deux pages restantes. « The Lifted Veil » est ainsi un récit fortement narrativisé. Il en est de même pour la nouvelle intitulée « Brother Jacob ». C'est une nouvelle qui s'étend sur cinquante-cinq pages. Nous y recensons neuf cent soixante lignes. Les dialogues totalisent soixante-cinq lignes, soit une page et demie de la nouvelle, tandis que les discours narrativisés englobent les cinquante-trois pages restantes. Silas Marner est le récit où le nombre de passages narrativisés équivaut plus ou moins à celui des passages dialogués. *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Scenes of Clerical Life* sont les trois œuvres dans lesquelles les dialogues sont plus importants que les passages narrativisés. Ce sont des romans où le lecteur rencontre de longues narrations.

Celles-ci s'étendent sur une ou plusieurs pages sans qu'elles soient interrompues par des dialogues. Dans « Gilfil's Love Story » par exemple, il y a une longue narration qui va de la page 148 à la page 149. Dans « The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton », une longue narration va de la page 41 à 46. Dans *The Mill on the Floss*, nous rencontrons une longue narration à la page 589. L'introduction de *Silas Marner* attire l'attention, car elle est narrée de la page 51 à 59. La conséquence des longues narrations est que le récit est moins vivant, moins dramatique. Cela lasse aussi un peu le lecteur qui s'attend plutôt à l'interaction entre les personnages.

### **5- Les commentaires et les digressions :**

L'intérêt de cette sous partie est de montrer que George Eliot fait beaucoup usage des commentaires et des digressions. Nous voulons savoir pourquoi George Eliot utilise les commentaires et les digressions. En d'autres termes, nous voulons découvrir leurs fonctions dans les trois romans.

Il faut dire qu'il n'y a pas assez d'études approfondies faites sur le commentaire en tant que partie intégrante ou non d'un récit. De même, très peu de critiques se sont intéressés aux digressions à l'intérieur des récits de fiction. Les théoriciens de la littérature qu'on appelle encore poéticiens, se sont très peu intéressés aux notions de commentaires ou de digressions dans les œuvres de fiction. Ce qui explique la difficulté que nous avons à définir de façon stricte ce qu'est un commentaire qui, d'après nous, est une pause de récit, dans laquelle le narrateur donne son point de vue sur la chose dont il vient de parler. Le commentaire peut être aussi une série d'informations permettant au lecteur de mieux comprendre ce dont parle le narrateur. Le *Micro Robert* définit le commentaire comme l'« ensemble des explications, des remarques que l'on fait à propos d'un texte. »<sup>114</sup>

La digression est en général un segment du discours, un passage qui n'est pas directement lié à ce que le narrateur nous raconte. La digression est un passage hors

---

114- Micro Robert: *Dictionnaire du français primordial*. Paris : Le Robert, 1971. p.199

récit. En d'autres termes, c'est un discours indépendant du discours premier qui est l'histoire du roman. Le *Micro Robert* dit à propos de la digression : « Développement oral ou écrit qui s'écarte du sujet. »<sup>115</sup>, alors que Martin Gray dit : « *A straying away from the main subject in any kind of writing.* »<sup>116</sup>

Dans le présent sous chapitre, nous traiterons des différents types de commentaires ou de digressions ainsi que de leurs fonctions.

#### a)- Les types de commentaires ou de digressions :

Une digression hors récit se trouve au chapitre 16 de *Adam Bede*. Le narrateur introduit brusquement un passage sur le roie au petit déjeuner et au dîner dans la civilisation actuelle, alors qu'il venait d'ouvrir le chapitre sur Arthur Donnithorne. Le premier paragraphe du chapitre 16 débute ainsi : '*Arthur Donnithorne, you remember, is under an engagement with himself to go and see Mr Irwine this Friday morning...*'<sup>117</sup>

Au second paragraphe, le narrateur change complètement de sujet pour parler de la fonction du petit déjeuner et du dîner dans notre civilisation :

*The progress of civilisation has made a breakfast or a dinner an easy and cheerful substitute for more troublesome and disagreeable ceremonies. We take a less gloomy view of our errors now our father confessor listens to us over his egg and coffee.*<sup>118</sup>

Evidemment, cette digression qui est aussi dans une certaine mesure, un commentaire, n'a rien à voir avec ce que le narrateur nous racontait quelques lignes plus haut. Nous ne trouvons pas ce genre de digression dans *The Mill on the Floss*.

---

115- *Micro Robert: Dictionnaire du français primordial*, p. 309

116- Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*. Beirut: York Press. 1992. p. 89

117- *Adam Bede* p. 207

118- *Ibid.*, p. 207

## 1. Commentaires ou points de vue sur un personnage :

Dans les trois romans, il y a des commentaires qui sont des points de vue du narrateur sur un personnage. Dans *Adam Bede* le premier commentaire apparaît à la page 81. Dinah vient de dire à Seth qu'ils ne peuvent pas se marier car elle s'est vouée à Dieu. Le narrateur commente alors ce que Seth ressent :

*... he chose to turn back along the fields... and I think his blue linen handkerchief was very wet with tears long before he had made up his mind that it was time for him to set his face steadily homewards.*

Quelques lignes plus loin, le narrateur continue sa focalisation sur Seth en commentant ce que ce dernier aurait appris au sujet de l'amour :

*He was but three-and twenty, and had only just learned what it is to love-to love with that adoration he feels to be greater and better than himself. Love of this sort is hardly distinguishable from religious feeling.*<sup>119</sup>

A la page 82, nous trouvons deux autres commentaires sur Seth. Il y a aussi des commentaires sur d'autres personnages. C'est ainsi que nous avons un commentaire sur Adam (p.258), trois commentaires sur Lisbeth, la mère d'Adam (p.85, p.87, p.159) un commentaire sur le Révérend Irwine (p.111), et deux commentaires sur Arthur (p.356 et p.483).

Dans *The Mill on the Floss* ; le premier commentaire sur Mr Tulliver intervient au premier chapitre du livre III lorsque le narrateur dit :

*And Mr Tulliver, you perceive, though nothing more than a superior miller and maltster, was as proud and*

---

119- *Adam Bede*, p. 81

*obstinate as if he had been a very lofty personage, in whom such dispositions might be a source of that conspicuous, far echoing tragedy...*<sup>120</sup>

Au chapitre 3 du livre V, le narrateur fait un commentaire sur Philip Wakem, l'amant de Maggie : « *Do not think too hardly of Philip. Ugly and deformed people have great need of unusual virtues, because they are likely to be extremely uncomfortable without them* »<sup>121</sup>

Le commentaire sur Philip continue à la page 431, où le narrateur parle du manque d'amour maternel dont Philip a souffert. Il y a aussi des commentaires sur Maggie (p. 512), sur Mrs Tulliver (pp. 61-62 et P 134) sur Tom (p.107, 201, pp. 207-208, p. 239, p. 257, p. 307 et p. 405).

#### a2)- Commentaires intégrés au récit :

Par commentaire intégré, nous entendons un commentaire qui n'est pas dissocié du récit. C'est un commentaire qui s'insère dans le récit. Un exemple de ce genre de commentaire se trouve au chapitre 47 de *Adam Bede* où le narrateur dit :

*It was a sight that people remembered better even than their sorrows, the sight in that grey clear morning, when the fatal court... all Stoniton had heard of Dinah Morris, the young Methodist woman who had brought the obstinate criminal to confess..*<sup>122</sup>

#### a3)- Commentaires introductifs ou explicatifs :

Ce sont des commentaires qui, en général introduisent de nouveaux chapi-

---

120- *The Mill on the Floss*, p. 275

121- Ibid., p. 430

122- *Adam Bede*, p. 507

tres ou donnent des explications au lecteur. Dans *Adam Bede* un commentaire introductif se trouve à la fin du chapitre 7. Le passage met en présence le Révérend Irwine et Dinah. Ce paragraphe est en même temps un rappel et une introduction. C'est un rappel parce qu'il nous dit implicitement que Dinah et le Recteur ont conversé. C'est une introduction car ce paragraphe annonce le prochain chapitre. Dans ce passage, le narrateur dit :

*“The rector had been so much interested in his conversation with Dinah, that he would not have chosen to close it earlier; and you shall hear now what they had been saying to each other.”*<sup>123</sup>

Au chapitre suivant (chapitre 8), le narrateur nous parle en effet de ce que Dinah et le Révérend Irwine se sont dit.

Un second commentaire introductif se situe au chapitre 27. Avant d'en venir à l'histoire, le narrateur commente la période de l'année au cours de laquelle se situe l'action, ainsi que la saison au cours de laquelle cet événement se déroule. Il nous présente un tableau de l'espace et du temps diégétiques :

*It was beyond the middle of August-nearly three weeks after the birthday feast. The reaping of the wheat had begun in our north midland county of Loamshire, but the harvest was likely still to be retarded by the heavy rains, which were causing inundations and much damage.*<sup>124</sup>

Dans *The Mill on the Floss*, nous rencontrons un passage qui est en fait une introduction à l'espace diégétique. Le narrateur se propose de nous présenter Mr and Mrs Glegg. Mais auparavant, il en profite pour nous introduire dans l'espace du roman :

---

123- *Adam Bede*, p. 132

124-Ibid., p. 337

*In order to see Mr and Miss Glegg at home, we must enter the town of St Ogg's – that venerable town with the red fluted roofs and the broad ware house gables, where the black ships unlade themselves of their burthens... It is one of those old, old towns which impress one as a continuation and out-growth of nature... the winding galleries of the white ants : a town which carries the traces of its long growth and history.*<sup>125</sup>

Ce commentaire s'étend sur quatre pages, pour se terminer à la page 185. La fonction de ce passage est de faire l'historique de St Ogg's.

C'est ce même type de commentaire que nous rencontrons au chapitre 7 du livre VI. Le narrateur insère ce commentaire pour nous faire le tableau de l'espace diégétique après la pluie :

*The next morning was wet-the sort of morning on which male neighbours who have no imperative occupation at home are likely to pay their fair friends an illimitable visit. The rain, which has been endurable enough for the walk or ride one way, is sure to become so heavy...*<sup>126</sup>

Enfin, au chapitre 10 du livre I, se trouve une pause narrative qui est un commentaire instructif. Cette pause nous enseigne que Lucy est entrée dans le salon de Mrs Pullet pleine de boue. C'est au cours de cette pause que le narrateur va effectuer un retour pour nous expliquer pourquoi Lucy est revenue dans cet état:

*The starting object which thus made an epoch or uncle Pullet was no other than little Lucy, with one side of her person, from her small foot to her bonnet crown, wet and discoloured with mud... To account for this unprecedented apparition in aunt Pullet's Parlour, we must return to the moment when the three children went to play out of*

---

125- *The Mill on the Floss* , p. 181

126- Ibid., p. 524

*doors...*<sup>127</sup>

Il en est de même pour le commentaire qui se trouve au chapitre 3 du Livre V qui instruit le lecteur, car il rappelle des faits antérieurs qui permettent d'informer et d'éclairer le lecteur :

*I said that Maggie went home that evening from the Red Deeps with a mental conflict already begun. You have seen clearly enough in her interview with Philip, what that conflict was. (P.424)*

a4)- Les digressions ou commentaires sur la fonction du roman :

Ce sont des passages dans lesquels l'écrivain dévoile ses conceptions sur la fonction du roman. Un paragraphe type se trouve au chapitre 17 de *Adam Bede* :

*Certainly I could, my critic, if I were a clever novelist, not obliged to creep servilely after nature and fact, but able to represent things as they never have been and never will be. Then, of course, my characters would be entirely of my own choosing, and I could select the most unexceptionable type of clergyman, and put my own admirable opinions into his mouth on all occasions. But you must have perceived long ago that I have no such lofty vocation, and that I aspire to give no more than a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind.*<sup>128</sup>

Dans cette longue digression de quatre pages, George Eliot développe sa conception artistique qui repose sur le réalisme: « *So I am content to tell my simple story, without trying to make things seem better than they were, dreading nothing, indeed but falsity...* »<sup>129</sup>

---

127- *The Mill on the Floss*, p.161

128- *Adam Bede*, p. 221

129- *Ibid.*, p. 222



Pour elle, le roman devait coller à la réalité. George Eliot prônait le réalisme dans les œuvres de fiction.

a5)- Les digressions poétiques :

Ce sont des passages dans lesquels le narrateur communique avec la nature et nous fait part de ses sensations. Ces passages poétiques se retrouvent exclusivement dans *The Mill on the Floss*. Le premier se trouve au chapitre 5 du livre I :

*The wood I walk in on this mild may day, with The young yellow-brown-foliage of the oaks between me and the blue sky, the white star-flowers and the blue eyed speedwell and the ground ivy at my feet. What grove of tropic palms, what strange ferns or splendid broad-petalled blossoms, could ever thrill such deep and delicate fibres within me as this home scene ?*<sup>130</sup>

La seconde digression poétique apparaît au premier chapitre du livre IV où le narrateur dit :

*Therefore it is that these Rhine castles thrill me with a senses of poetry... these dead-tinted, hollow-eyed, angular skeletons of villages on the Rhône, oppress me with the feeling that human life is a narrow, ugly, grovelling existence...*<sup>131</sup>

Enfin à la page 363 du roman, le narrateur affirme ‘*I share with you this sense of oppressive narrowness.*’

Il faut dire que la présence de digressions poétiques est le reflet de l’influence de la poésie sur George Eliot. Cette romancière avait un faible pour la poésie. Parmi ses poèmes, nous mentionnerons ‘’*Brother and Sister*’’.

---

130-*The Mill on the Floss*, p. 94

131-Ibid., p. 362

b)- La fonction des commentaires et des digressions :

b1)- La fonction conative des commentaires :

Dans la fonction conative, le narrateur influence le lecteur et le pousse à compatir avec les personnages. Nous trouvons ce genre de passage dans *Adam Bede*. Au chapitre 5, le narrateur nous fait compatir avec le recteur décédé lorsqu'il dit :

*On the other hand, I must plead, for I have an affectionate partiality towards the rector's memory, that he was not vindictive and some philanthropists have been so, that he was not intolerant...he was tender to other men's failings, and unwilling to impute evil. He was one of those men, and they are not the commonest, of whom we can know the best only by following them away from the market place...<sup>132</sup>*

Au chapitre 37 du roman, Hetty est désespérée car elle ne retrouve pas Arthur qui l'a engrossée. Le commentaire du narrateur attriste le lecteur :

*Poor wandering Hetty, with the rounded childish face, and the hard unloving despairing soul looking out of it with the narrow heart and narrow thoughts, no room in them for any sorrows but her own, and tasting that sorrow with the more intense bitterness ! My heart bleeds for her as I see her toiling along on her weary feet, or seated in a cart, with her eyes fixed vacantly on the road before her...<sup>133</sup>*

Dans *The Mill on the Floss*, le narrateur fait usage de l'adjectif "Poor" pour influencer le lecteur. Par exemple au chapitre 13 du livre I, il dit "It was poor Mrs Tulliver who had hastened this catastrophe"<sup>134</sup>. Au chapitre 2 du livre III, le

---

132-*Adam Bede*, p. 113

133- *Ibid.*, p. 435

134- *The Mill on the Floss*, p. 196

narrateur fait de nouveau usage de l'adjectif "poor" en parlant de la détresse de Mrs Tulliver: "...the poor woman was shaking her head and weeping with a bitter tension of the mouth..."<sup>135</sup> Enfin, au dernier chapitre du livre VI, l'adjectif "poor" apparaît de nouveau: "...and poor Tulliver's dimly lighted soul had for ever ceased to be vexed with the painful riddle of this world..."<sup>136</sup>

Dans "Mr Gilfil's Love Story", l'adjectif "poor" est utilisé par le narrateur au chapitre 5 lorsqu'il parle de Caterina: «Alas ! you see what jealousy was doing in this poor young soul » (p. 174) A la page 175, il ajoute toujours au sujet de Caterina: «...the poor thing burst out aloud, clasping her forehead, as if she wanted to break them" A la fin du chapitre 5, le narrateur dit à propos de Caterina: *While this poor little heart was being bruised with a weight too heavy for it...*" (p. 177) Au chapitre 10, il est encore question de Caterina au moment où le narrateur fait usage de l'adjectif "poor": «Poor little Tina ! What a little simpleton it was, to set her heart... » (p. 192) Enfin, au chapitre 16, Caterina est triste, elle veut se donner la mort. L'instance déclare : «The poor child never thought of suicide. » (p. 219)

#### b2)- La fonction communicative des commentaires :

Par «fonction communicative», nous entendons le désir du narrateur de parler au lecteur, de dialoguer avec lui. Ce désir est manifesté au chapitre 50 de *Adam Bede* où le narrateur dit :

*That is a simple scene, reader, but it is almost certain that you, too, have been in love – perhaps even, more than once, though you may not choose to say so to all your lady friends. If so, you will no more think the slight words, the timid looks, the tremulous touches, like two little quivering rain-streams...*<sup>137</sup>

135- *The Mill on the Floss*, p. 281

136- *Ibid.*, p. 464

137- *Adam Bede*, p.537

Au chapitre 54, Adam et Dinah décident de se marier. Le narrateur s'adresse alors au lecteur en disant :

*What greater thing is there for two human souls, Than to feel that they are joined for life to strengthen each other in all labour, to rest on each other in all sorrow, to minister to each other in all pain, to be one with each other in silent unspeakable memories at the moment of the last parting?*<sup>138</sup>

Dans *The Mill on the Floss*, la fonction communicative des commentaires est patente lorsque le narrateur dit : *'Before I dozed off, I was going to tell you what Mr and Mrs Tulliver were talking about as they sat by the bright fire.'*<sup>139</sup> Ce dialogue avec le lecteur est de nouveau visible au chapitre 5 du livre II :

*If you think a lad of thirteen would not have been so childish, you must be an exceptionally wise man, who although you are devoted to a civil calling, requiring you to look bland rather than formidable, yet never, since you had a beard, threw yourself into a marital attitude and frowned before the looking-glass*<sup>140</sup>

Enfin au chapitre 2 du dernier livre du roman, le narrateur s'adresse au lecteur en disant :

*We judge the others according to results ; how else ! not knowing the process by which results are arrived at. If Miss Tulliver, after a few months of well chosen travel, had returned as Mrs Stephen Guest – with a post-marital trousseau and all the advantages possessed even by the most unwelcome wife of an only son...*<sup>141</sup>

---

138- *Adam Bede*, p. 576

139- *The Mill on the Floss*, p. 55

140-. *Ibid.*, p. 250

141- *Ibid.*, p. 619

George Eliot fait usage des digressions parce qu'elle veut marquer sa présence dans le récit. Elle dirige l'histoire du début à la fin. Cette technique n'est que le reflet des techniques ou procédés des écrivains du 19<sup>ème</sup> siècle. Ce sont des narrations ou des récits à narrateurs omniscients. Ce mode de discours va progressivement disparaître dans les œuvres ultérieures de George Eliot.

Dans le sous chapitre suivant, nous essaierons de traiter de la thématique.

## **6- La thématique :**

Dans ce sous-chapitre nous essayons de démontrer que contrairement aux autres romanciers du dix-neuvième siècle en Angleterre, George Eliot ne considérait pas le roman comme source de divertissement. Elle s'en servait pour émettre ses idées philosophiques ou morales. Nous essayerons aussi de montrer pourquoi on l'appelle romancière des idées. Nous traiterons des principaux thèmes qu'elle développe dans ses romans, à savoir le manichéisme, le matérialisme, la religion, la tragédie et la compassion.

George Eliot fut une romancière des idées, parce qu'elle n'écrivait pas pour faire plaisir à ses lecteurs. Elle écrivait plutôt pour véhiculer un message, pour éduquer et moraliser. Ses thèmes préférés étaient le bien et le mal, le matérialisme, la religion, l'amour pour le prochain, la tragédie et la compassion.

Ce qui fascine dans les romans de George Eliot, c'est le côté moral de son œuvre. Elle était surtout une romancière des idées. David Cecil dit en parlant des personnages de la romancière :

*The ideas which are their germ are all moral ideas; the conflicts which are the mainspring of their action are always moral conflicts. They divide themselves into two classes. In some, «Janet Repentance», Adam Bede, Silas Marner, the moral course is clear. The characters are in a position to do what they think right, only they are tempted to do something wrong instead; and the conflict turns on the struggle between their principles and their*

*weakness.*<sup>142</sup>

George Eliot n'était pas comme les autres romanciers du dix-neuvième siècle qui écrivaient pour le divertissement, pour plaire à leurs lecteurs. Dans *Early Victorian Novelists*, David Cecil déclare :

*The English novel, in its first period, consisted of a number of characters and incidents knit together by an intrigue centering around a young attractive hero and heroine, and rounded off with their happy marriage.*<sup>143</sup>

George Eliot ne voulait pas suivre le modèle traditionnel de l'intrigue. Pour elle, il n'était pas nécessaire que l'intrigue se terminât par une fin heureuse ou par un mariage. De même, il n'était pas important que l'histoire ait un héros correspondant à la conception victorienne du héros. George Eliot utilisait ses personnages et ses scènes pour véhiculer ses idées. Les personnages et les scènes étaient subsidiaires à l'idée centrale autour de laquelle l'histoire était construite. Ses œuvres de fiction étaient centrées autour d'une idée. C'est pourquoi David Cecil affirme : «*George Eliot's serious characters are envisaged exclusively in their moral aspect. They are portraits of the inner man*»<sup>144</sup>

George Eliot s'intéressait spécialement aux idées. Dans *The Mill on the Floss*, la romancière pose le problème de conduite, c'est-à-dire comment l'on peut agir si l'on veut faire ce qui est juste, mais qu'on ne trouve pas une façon satisfaisante de le faire. Ainsi dans *The Mill on the Floss*, Maggie voudrait se conduire de façon exemplaire, mais elle ne trouve aucun moyen de satisfaire ce désir dans le monde provincial et matérialiste dans lequel elle vit. C'est plus ou moins le même problème dans *Middlemarch* (1872) où Dorothea Brooke, le person-

---

142- Cecil David, *Early Victorian Novelists*. London: Fontana Literature, 1935. pp. 230-231

143- Ibid., p. 219

144- Ibid. p. 232

nage principal. veut vivre une vie de sacrifice pour le bien des autres. Malheureusement, elle n'arrive pas à le faire dans la ville de Middlemarch. Dans « Brother Jacob », la romancière traite du thème de la malhonnêteté, et s'efforce de montrer que les malhonnêtes et les méchants finissent toujours par payer leurs méfaits.

L'imagination créatrice de George Eliot lui interdisait de se confiner simplement à décrire. Elle devait tirer des conclusions.

a)- Le bien et le mal :

a1)- Le bien :

Dinah Morris représente le bien. C'est un bon personnage. Elle n'est pas égoïste du tout. Elle compatit avec les autres. Elle veut partager les joies et les peines des autres. Le vœu de Dinah est de pleurer avec ceux qui pleurent, et de rire avec ceux qui rient. Dans la caractérisation de Dinah, nous découvrons un thème important et résolument biblique, celui de la compassion et de l'amour pour le prochain. Notons que ce thème est présent dans les dix commandements : *Thou shalt love thy neighbour as thyself.* » (Matthew chapter 22, p.33). Dinah est mentalement active. Elle est souvent en train de penser aux pauvres, aux opprimés. Au chapitre 15, le narrateur nous dit :

*She thought of all the dear people whom she had learned to care for among these peaceful fields, and who would now have a place in her loving remembrance for ever. She thought of all the struggles and the weariness that might lie before them in the rest of their life journey.*<sup>145</sup>

Quelques lignes plus bas, l'instance narrative ajoute:

*She closed her eyes, that she might feel more intensely the presence of a Love and Sympathy deeper and more tender*

---

145- Adam Bede, p. 202

*than was breathed from the earth and sky. That was often Dinah's mode of praying in solitude.*<sup>146</sup>

Dinah est aussi bonne parce qu'elle assiste physiquement ceux qui sont dans la dépression. Au chapitre 45, le lecteur la voit aux côtés de Hetty qui attend d'être pendue. Lorsque Hetty demande à Dinah si elle l'abandonnera, Dinah répond : « *No, Hetty, I won't leave you. I'll stay with you to the last.* »<sup>147</sup>

Dans *Scenes of Clerical Life*, la personne qui incarne le bien est le Pasteur Tryan. Dans la nouvelle intitulée 'Janet's Repentance', le pasteur Tryan aide et soutient moralement Janet l'héroïne. La bonté du pasteur Tryan apparaît lorsque Janet lui demande assistance. Janet lui dit : « *Can you give me any comfort, any hope ?* »<sup>148</sup> Le Pasteur répond: « *Yes, dear Mrs Dempster, there is comfort, there is hope for you.* »<sup>149</sup> Quelques pages plus bas, cette dernière vient d'être battue par son époux. La présence et les paroles de pasteur Tryan la réconfortent. Le narrateur dit :

*When Mr Tryan spoke words of consolation and encouragement, she could now believe the message of mercy; the water-floods that had threatened to overwhelm her rolled back again, and life once more spread its heaven-covered space before her.*<sup>150</sup>

Dans *Silas Marner*, le personnage de Silas incarne le bien. Sa bonté est d'abord perçue lorsqu'il aide les habitants de Lantern Yard à soigner leurs rhumatismes. Au chapitre 2, par exemple, le narrateur dit :

*One day... he saw the cobbler's wife seated by the fire, suffering from the terrible symptoms of heart-disease and dropsy. He felt a rush of pity at the mingled sight and*

---

146- *Adam Bede*, p. 202

147- *ibid.*, P. 494

148- George Eliot, *Scenes of Clerical Life*. Middlesex : Penguin Books, 1973. p. 357

149- *Ibid.*, p. 357

150- *Ibid.*, p. 397



*remembrance ... He promised Sally Oates to bring her something that would ease her, since the doctor did her no good.*<sup>151</sup>

Silas Marner a vraiment fait du bien à Sally Oates et à sa femme car le narrateur y fait allusion lorsqu'il déclare :

*Jem Rodney's story was no more than what might have been expected by anybody who had seen how Marner had cured Sally Oates, and made her sleep like a baby when her heart had been beating enough to burst her body, for two months or more, while she had been under the doctor's care.*<sup>152</sup>

La bonté de Silas réapparaît lorsqu'il décide d'adopter le bébé qu'il a trouvé au seuil de sa porte. Il déclare : « *No, no, I can't part with it, I can't let it go... It's come to me, I've a right to keep it.* »<sup>153</sup>

#### a2)- Le mal:

Dans *Adam Bede*, le thème du mal est symbolisé par Hetty Sorrel. Hetty est une jeune fille. Elle n'a pas reçu une bonne éducation. En plus, elle n'a pas été imprégnée par la religion. Hetty est l'un de ces personnages qui ont pourtant appris leur catéchisme et qui ont souvent fréquenté l'église. Malheureusement, ils n'ont jamais gardé la moindre idée de la conduite chrétienne.

Hetty incarne le mal à travers le meurtre de son propre bébé. Le thème du mal apparaît à ce niveau. Dans l'œuvre, il y a un passage intéressant au chapitre 45 où la romancière décrit l'acte ignoble de la jeune fille :

---

151- George Eliot, *Silas Marner*; Middlesex: Penguin Books, 1967. p.66 Toutes les citations seront tirées de cette édition.

152- Ibid., p. 55

153- Ibid., p. 172

*And all of a sudden, I saw a hole under the nut-tree, like a little grave. And it darted into me like lightning. I'd lay the baby there and cover it with the grass and the chips. I couldn't kill it any other way. And I'd done it in a minute; and, O, It cried so...*<sup>154</sup>

A la suite de son infanticide, Hetty sera jugée et emprisonnée. Elle finira par être déportée.

Dans « The Lifted Veil », Bertha, la femme de Latimer, représente le mal. A la page 790, le lecteur perçoit son désir de tuer son époux. Elle se dit intérieurement : « *Fool, idiot, why don't you kill yourself, then?* » Bertha est une femme qui veut du mal à son époux. Son époux qui lit dans ses pensées nous dit à la page 788 :

*I saw the light floating vanities of the girl defining themselves into the systematic coquetry, the scheming selfishness of the woman, I saw repulsion and antipathy harden into cruel hatred, giving pain only for the sake of wreaking itself.*

Enfin, à la page 796, le caractère démoniaque de Bertha est dévoilé par sa bonne agonisante:

*You mean to poison your husband... the poison is in the black cabinet...I got it for you... you laughed at me, and told lies about me behind my back, to make me disgusting...because you were jealous... are you sorry...now?"*

Dans *Silas Marner*, Dunstan Cass représente le mal, car tout ce qu'il fait est négatif. D'abord, il fait du chantage à son frère Godfrey en le menaçant d'aller trahir son mariage avec Molly Farren, s'il ne lui donnait pas les cent pounds qu'il veut. Au chapitre 3, il menace son frère :

---

154- *Adam Bede*, p. 499

*I might tell the Squire how his handsome son was married to that nice young woman, Molly Farren, and was very unhappy because he couldn't live with his drunken wife... You'll get the hundred pounds for me.*<sup>155</sup>

Au chapitre 4, on le voit en train de voler l'argent de Silas dans la cabane de ce dernier. Le narrateur d'écrit l'action :

*In an instant Dunstan darted to that spot, swept away the sand with his whip, and, inserting the thin end of the hook between the bricks, and saw what he had no doubt was the object of his search; for what could there be but money in those two leathern bags? And, from their weight, they must be filled with guineas. Dunstan felt round the hole, to be certain that it held no more; then hastily replaced the bricks, and spread the sand over them.*<sup>156</sup>

Un autre personnage qui incarne le thème du mal est William Dane, l'ami de Silas. Il fait accuser Silas du vol de l'argent du diacre, et ensuite il épouse la fiancée de Silas. Le narrateur dit : « *In little more than a month from that time, Sarah was married to William Dane.* »<sup>157</sup>

#### b)- Le matérialisme :

C'est le non-dévouement à Dieu qui est à la base du penchant de Hetty pour les choses qui concernent le corps, à savoir le plaisir et la richesse. Hetty aime les choses matérielles. Cette image est présente au chapitre 15 intitulé « The Two Bed Chambers ». Dans ce chapitre, le lecteur est en face d'une fille qui aime les bijoux et l'habillement. Cela est patent dans la description qui est faite aux pages 196 et

---

155- *Silas Marner*, P. 75

156- *Ibid.*, P. 89

157- *Ibid.*, P. 62

197, où Hetty s'habille et se contemple .

*And so she sat down again, with the large earrings in her ears and the black lace scarf adjusted round her shoulders. She looked down at her arms: no arms could be prettier down to a little way below the elbow.*<sup>158</sup>

Deux hommes rentrent dans la vie privée de Hetty : Arthur Donnithorne, le capitaine de la Loamshire Militia, et Adam Bede, le charpentier de Hayslope. L'élément qu'il faut souligner concernant Hetty, c'est son penchant pour les plaisirs terrestres. La quête des biens matériels est ce qui empêche Hetty d'épouser Adam. Hetty ne veut pas épouser Adam parce que ce dernier ne peut lui procurer les biens matériels dont elle a besoin. Adam étant incapable de les lui donner, Hetty se tourne vers Arthur. Elle est sûre qu'Arthur qui a de l'argent peut la rendre heureuse toute la vie. C'est à la suite de ce raisonnement que la jeune fille tombe dans les bras d'Arthur.

Au chapitre 15, le penchant de Hetty pour le matérialisme est perçu indirectement lorsque Hetty imagine comment Arthur aimerait la voir habillée :

*Captain Donnithorne would like to see her in nice clothes, and thin shoes and white stockings, perhaps with silk clocks to them; for he must love her very much.*<sup>159</sup>

Quelques lignes plus bas, les rêves de Hetty sont centrés autour du luxe. Le narrateur dit en entrant dans la conscience de la jeune fille :

*... perhaps some day she should be a grand lady, and ride in her coach, and dress for dinner in a brocaded silk, with feathers in her hair and her dress sweeping the ground like Miss Lady Dacey, when she saw them going*

---

158- *Adam Bede*, p.196

159- *Ibid.*, p.196

*into the dining-room.*<sup>160</sup>

L'amour de Hetty pour le matérialisme est encore plus patent au chapitre 22 où Arthur vient de lui offrir des bijoux :

*...now she unlocked the drawer that held her private treasures...and now it holds new treasures, so much more precious than the old ones that these are thrust into the corner...for see! She has got a beautiful pair of gold and pearls and garnet lying snugly in a pretty little box lined with white satin. O the delight of taking out that little box and looking at the earrings!*<sup>161</sup>

Enfin, au chapitre 22, le penchant de Hetty pour les biens matériels ressort lorsque le narrateur dit:

*Hetty was not quite as fond of the locket as of the earrings, though it was a handsome large locket, with enamelled flowers at the back and a beautiful gold border round the glass which showed a light brown, slightly-waving lock.*<sup>162</sup>

### c)- La tragédie:

Dans ses romans, George Eliot développe le thème de la tragédie. Ce thème est manifeste à travers la souffrance et la mort. Le thème de la tragédie qui est présent dans les romans de George Eliot est d'après la romancière le reflet de la tragédie que les êtres humains vivent sur terre. Pour George Eliot,

*Tragedy is to be found not merely in high life romance or in extreme situations, but in homely and monotonous existence in the great ordinary course of everyday human*

---

160- *Adam Bede*, pp.196-197

161- *Ibid.*, p. 294

162- *Ibid.*, p. 296

C'est un peu la conception de George Eliot que la vie doit être tragique. C'est ce qui explique en partie la présence de ce thème dans ses romans. Pour elle, la tragédie ne devrait pas être seulement présente dans la succession des événements, mais aussi dans la description des événements cruciaux.

d)- La religion :

George Eliot se souciait beaucoup de la place de la religion dans ses œuvres. Dans *Adam Bede*, par exemple, elle décrit l'impact de la religion sur les habitants de Hayslope. Dans ce roman, c'est l'influence ou l'impact de la religion qui oblige Hetty à fuir son village, car elle est enceinte sans être au préalable mariée. Ce sont encore la force et l'impact de la religion qui l'obligent à tuer son bébé.

Dans *Adam Bede*, le thème de la religion est incarné par Dinah Morris. C'est une méthodiste qui vient de Snowfield, district qu'elle a quitté lorsque sa mère est morte. Elle vit avec sa tante Mrs Poyser. Dinah est pasteur à l'église méthodiste de Hayslope. Ce qu'il faut souligner c'est l'impact de la religion dans la vie de Dinah. Elle a en effet été marquée par une bonne éducation religieuse, et elle a décidé de servir Dieu. C'est ce contact permanent avec Dieu qui l'aide à s'éloigner des plaisirs et du matérialisme. Dinah est entièrement vouée à Dieu. On la voit par exemple prêchant au chapitre 2 :

*Saviour of sinners! when a poor woman, laden with sins, went out to the well to draw water, she found Thee sitting at the well. She knew Thee not; she had not sought Thee; her mind was dark; her life was unholy. But Thou didst speak to her, Thou didst teach her... Jesus Thou art in the midst of us, and Thou knowest all men.*<sup>164</sup>

---

163- Barbara Hardy, *Critical Essays on George Eliot*. London : Routledge & Kegan Paul. 1971, p. 197

164- *Adam Bede*, p. 68

Dinah maîtrise la religion qu'elle enseigne. Elle raconte aux fidèles comment la bonne nouvelle a été apportée aux hommes. Dans ses sermons, Dinah parle des hommes, et de leur désobéissance à Dieu. Elle supplie les villageois de se tourner vers le Seigneur. Les paroles de Dinah se fondent sur la Bible. La Bible est le livre saint de la communauté de Hayslope.

La religion est aussi fortement présente dans *Scenes of Clerical Life*. La première nouvelle qui s'intitule « The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton » est profondément religieuse. Dans cette nouvelle, George Eliot décrit Amos Barton, le pasteur de Shepperton. La troisième histoire intitulée « Janet's Repentance » est aussi marquée par la religion qui est représentée par Mr Tryan, le pasteur de Shepperton.

Dans *Silas Marner*, la religion n'est pas absente. Le roman évoque par exemple le thème du baptême. Au chapitre 14, le narrateur y fait allusion :

*Baby was christened, the rector deciding that a double baptism was the lesser risk to incur; and on this occasion Silas, making himself as clean as tidy as he could, appeared for the first time within the church.*<sup>165</sup>

Plus loin, le narrateur ajoute : «*He (Silas) had no distinct idea about the baptism and the church-going ...* »<sup>166</sup> La romancière fait allusion à la Bible lorsque Dolly demande à Silas :

*And you're 's the same Bible, you're sure o' that, Master Marner, the Bible as you brought wi' you from that country, it's the same as what they've got at church, and*

---

165- *Silas Marner*, p. 183

166- *Ibid.*, p.183

*what Eppie's a learning to read in?*<sup>167</sup>

e)- La compassion:

George Eliot a beaucoup parlé du thème de la compassion (sympathy) dans ses romans et nouvelles. Dans *Scenes of Clerical Life*, par exemple, elle dit :

*The greatest benefit we owe to the artist, whether painter, poet or novelist, is the extension of our sympathies; because art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow men.*<sup>168</sup>

Dans *Adam Bede*, la romancière déclare :

*These fellow-mortals, every one, must be accepted as they are: you can neither straighten their noses, nor brighten their wit, nor rectify their dispositions; and it is these people - amongst whom your life is passed that it is needful you should tolerate, pity, and love: it is these more or less ugly, stupid, inconsistent people, whose movements of goodness you should be able to admire - for whom you should cherish all possible hopes, all possible patience.*<sup>169</sup>

La doctrine de la compassion développée par George Eliot réapparaît dans l'introduction de *Scenes of Clerical Life* :

*My artistic bent is directed not at all to the presentation of eminent respectable characters, but to the presentation of mixed human beings in such a way as to call forth tolerant judgement, pity and sympathy.*<sup>170</sup>

---

167- *Silas Marner*, p. 202

168- *Scenes of Clerical Life*. p. 15

169- *Adam Bede*, p. 22

170- *Scenes of Clerical Life*. p. 23



La romancière fait ressortir ce thème dans le passage suivant de “Janet’s Repentance”:

*Janet felt she was alone: no human soul had measured her anguish, had understood her self-despair, had entered into her sorrows and her sins with that deep-sighted sympathy which is wiser than all blame, more potent than all reproof – such sympathy as had swelled her own heart for many a sufferer. And if there was any divine pity, she could not feel it...<sup>171</sup>*

La romancière fait usage de ce terme à deux reprises à la page 358. Elle l’utilise d’abord lorsque le narrateur nous rapporte les pensées de Mr Tryan au moment où Janet vient le voir. Il dit : « *He saw that the first thing Janet needed was to be assured of sympathy.* » Neuf lignes plus bas, l’instance narrative nous dit à propos de Mr Tryan : « *...it is because sympathy is but a living again through our own past in a new form, that confession often prompts a response of confession.* » (p. 358) Au chapitre 25, le narrateur déclare au sujet de Janet:

*The act of confiding in human sympathy, the consciousness that a fellow-being was listening to her with patient pity, prepared her soul for that stronger leap by which faith grasps the idea of the Divine Sympathy.<sup>172</sup>*

Enfin, au chapitre 26, le narrateur utilise ce terme pour montrer la compassion des gens à l’égard de Janet après les dures épreuves qu’elle a endurées.

Dans “*The Lifted Veil*”, le thème de la compassion est incarné par Latimer. C’est un personnage qui a besoin qu’on compatisse avec lui. Dans cette nouvelle,

---

171- *Scenes of Clerical Life*, pp. 344-345

172- *Silas Marner*, p. 397

plusieurs passages le témoignent. A la page 764, ce thème apparaît lorsque le narrateur-personnage dit :

*I have never been encouraged to trust much in the sympathy of my fellow-men. But we have all a chance of meeting with some pity, tenderness, some charity when we are dead: it is the living only who cannot be forgiven...*

Un paragraphe plus loin, le héros ajoute : « *It is only the story of my life that will perhaps win a little more sympathy from strangers when I am dead.* »<sup>173</sup> Le besoin d'un peu de compassion est confessé par le personnage-héros à la page 793: « *Might there not at least lie some comprehension and sympathy ready for me...* »

Le but ici était de montrer que George Eliot écrivait d'abord pour émettre ses idées, ses convictions philosophiques. Elle ne pouvait écrire un roman si elle n'avait à l'esprit les idées ou les préceptes qu'elle voulait véhiculer. Enfin, nous pouvons dire que la concentration de la romancière sur le côté moral de la nature humaine est l'élément clé de sa gloire, et de sa précieuse contribution au patrimoine littéraire.

#### **f)- L'Amour :**

Dans ce sous chapitre, nous parlerons de la façon dont George Eliot traite de l'amour. L'amour est un élément important dans les intrigues de la romancière. C'est d'ailleurs l'un des thèmes centraux chez George Eliot. Ceci est visible dans les trois romans et les nouvelles que nous étudions. Dans son œuvre romanesque, nous distinguons plusieurs sortes d'amour. Nous nous pencherons surtout sur l'amour passionnel, à savoir l'amour d'Adam pour Hetty, l'amour de Hetty pour Arthur et enfin la sensibilité et l'amour de Maggie pour Philip.

---

173- *The Lifted Veil*, p. 764

f1)- L'amour d'Adam pour Hetty :

Adam est ébloui par la beauté de Hetty, la nièce de Mr Poyser. L'amour d'Adam pour Hetty commence à être vu au chapitre 26 qui s'intitule 'The Dance'. Faisant allusion à l'amour naissant d'Adam, le narrateur dit : «...for we are all very much alike when we are in our first love... »<sup>174</sup> Son admiration pour la jeune fille nous est rapportée quelques pages plus loin :

*His eyes had followed her eagerly tonight in spite of himself, and had taken in deeper draughts of love. He thought she behaved so prettily, so quietly; she did not seem to be flirting at all, she smiled less than usual.*<sup>175</sup>

Adam voudrait que Hetty devienne sa femme. Aussi se dit-il : « *I'd make her life a happy un, if a strong arm to work for her, and a heart to love her, could do it.* »<sup>176</sup>

Le penchant d'Adam pour Hetty apparaît aussi au chapitre 3, lorsque Seth affirme : « *...Adam's heart is so set on her, he'll never turn to anybody else...* »<sup>177</sup>

Le fort attachement de Adam pour Hetty donne naissance à la peur de ce dernier de voir celle qu'il aime prise par quelqu'un d'autre. L'instance narrative déclare à propos :

*Hitherto he had felt keenly the danger that some other man might step in and get possession of Hetty's heart and hand, while he himself was still in a position that made him shrink from asking her to accept him.*<sup>178</sup>

---

174- *Adam Bede*, p. 331

175- *Ibid.* P. 331

176- *Ibid.* P. 331

177- *Ibid.*, p. 78

178- *Ibid.* P. 254

Il semble que Adam ait raison d'être inquiet. Cette inquiétude est fondée car quelques pages plus loin, Hetty laisse involontairement tomber son médaillon. Adam qui a suivi l'action, est très inquiet Il se demande bien qui aurait offert à Hetty ce médaillon :

*A puzzled alarm had taken possession of him. Had Hetty a lover he didn't know of? for none of her relations, he was sure, would give her a locket like that; and none of her admirers, with whom he was acquainted, was in the position of an accepted lover, as the giver of that locket must be.*<sup>179</sup>

Notons que le chapitre 19 relate les espérances d'Adam à l'endroit de Hetty. Adam rêve quelque peu. Faisant usage d'une métaphore, le narrateur nous dit ce à quoi Adam pense :

*It was summer morning in his heart, and he saw Hetty in the sunshine : a sunshine without glare with slanting rays that tremble between the delicate shadows of the leaves. He thought, yesterday, when he put out his hand to her as they came out of church, that there was a touch of melancholy kindness in her face.*<sup>180</sup>

Quelques lignes plus bas, l'instance ajoute: « *It was impossible for Adam not to feel that what had happened in the last week had brought the prospect of marriage nearer to him.* »<sup>181</sup> Le lecteur pense que Hetty aime aussi Adam. Cette impression est renforcée à la page 265 par la réaction de Hetty lorsqu'elle sent subitement la présence d'Adam : « *She started...so violently that she dropped the basin with the currants in it, and then, when she saw it was Adam, she turned from pale to deep red.* » A la suite de la réaction de Hetty, Adam est très confiant: « *That*

179- *Adam Bede*, p.332

180- *Ibid.*, p. 254

181- *Ibid.*, P. 254

*blush made his heart beat with a new happiness. Hetty had never blushed at seeing him before.*<sup>182</sup> Le narrateur ajoute dans cette même page :

*Hetty did not turn away her eyes; her blush had subsided, and she met his glance with a quiet sadness, which contented Adam, because it was so unlike anything he had seen in her before.*<sup>183</sup>

Adam est vraiment optimiste et confiant au vu de ce que le narrateur dit à la page 265:

*She was not indifferent to his presence after all ; she had blushed when she saw him, and then there was that touch of sadness about her which must surely mean love, since it was the opposite of her usual manner, which had often impressed him as indifference.*

Pour épouser Hetty, Adam doit avoir l'assentiment de sa mère. Mais cette dernière semble possessive et ne voudrait pas se séparer de son fils. Le narrateur dit à ce propos :

*It would always be a hard struggle with his mother, he knew she would be jealous of any wife he might choose and she set her mind especially against Hetty – perhaps for no other reason than that she suspected Hetty to be the woman he had chosen.*<sup>184</sup>

Le personnage d'Adam vit d'illusions du point de vue sentimental. Après la confusion née de la découverte des relations entre Hetty et Arthur, et après le départ de ce dernier pour l'armée, Adam espère vivre avec Hetty. C'est une période propice pour demander la main de cette dernière. Le narrateur déclare :

---

182- *Adam Bede*, p. 265

183- *Ibid.* p. 265

184- *Ibid.* p. 255

*As the new promise of happiness rose for Adam, his indignation and jealousy began to die out : Hetty was not made unhappy ; he almost believed that she liked him best; and the thought sometimes crossed his mind that the friendship which had once seemed dead for ever might revive in the days to come...<sup>185</sup>*

Adam est si aveuglé par l'amour qu'il ne devine pas les pensées de Hetty. Le narrateur insiste sur le nouvel enthousiasme d'Adam et sa passion en utilisant une phrase imagée : « *Our love is inwrought in our enthusiasm as electricity is inwrought in the air, exalting its power by a subtle presence.* »<sup>186</sup>

Alors que Adam est avide d'être l'amant de Hetty, celle-ci reste presque indifférente à son égard. Ce fossé entre Adam et son objet de désir est illustré par le passage suivant de la page 266 :

*And Hetty? You know quite well that Adam was mistaken about her. Like many another man, he thought the signs of love for another were signs of love towards himself. When Adam was approaching unseen by her, she was absorbed as usual in thinking and wondering about Arthur's possible return.*

Cette indifférence de Hetty à l'égard d'Adam est aussi perçue au chapitre 34 au moment où l'instance dit :

*It was nothing to her – putting her arm through Adam's; but she knew he cared a great deal about having her arm through his, and she wished him to care. Her heart beat no faster...<sup>187</sup>*

Le narrateur rajoute une phrase déterminante qui montre clairement que Hetty n'a pas les mêmes sensations que Adam et qu'en fait, elle ne l'aime pas. Il

---

185- *Adam Bede*, pp.400-401

186- *Ibid.*, p.401

187- *Ibid.*, p.403

dit : « *Adam's attachment to her, Adam's caress, stirred no passion in her.* »<sup>188</sup>

D'ailleurs le narrateur nous l'avait dit au chapitre 9 que Adam n'était pas le genre de personnes que Hetty aimait. A la page 144, Le narrateur qui rapporte les paroles de Hetty, dit ceci :

*But as to marrying Adam, that was a very different affair ! There was nothing in the world to tempt her to do that. Her cheeks never grew a shade deeper when his name was mentioned; she felt no thrill when she saw him passing along the causeway by the window, or advancing towards her unexpectedly in the footpath...*

L'instance narrative ajoute plus loin: « *...she felt nothing when his eyes rested on her, but the cold triumph of knowing that he loved her...* »<sup>189</sup> Le désintéressement de la jeune fille est aussi visible au moment où le responsable du récit affirme:

*Hetty had never given Adam any steady encouragement. Even in the moment when she was most thoroughly conscious of his superiority to her other admirers, she had never brought herself to think of accepting him.* »<sup>190</sup>

Ainsi, la présence d'Adam à ses côtés ne change rien. Elle ne ressent aucune émotion, aucune sensation. Au contraire, elle se sent quelque peu triste. Hetty n'arrive pas à répondre à la question d'Adam qui lui demandait : « *Do you really love me, Hetty? Will you be my own wife, to love and take care of as long as I live?* »<sup>191</sup>

Le second amour passionnel que nous allons étudier est l'amour de Hetty pour Arthur.

---

188- *Adam Bede*, p. 406

189- *Ibid.*, p. 144

190- *Ibid.*, p. 143

191- *Ibid.*, p. 405

f2)- L'amour de Hetty pour Arthur :

Les relations entre Hetty et Arthur commencent symboliquement à la laiterie lorsque Arthur demande à Hetty :

*Will you promise me your hand for two dances, Miss Hetty? If I don't get your promise now, I know I shall hardly have a chance, for all the smart young farmers will take care to secure you.*<sup>192</sup>

Le narrateur nous montre la réaction de Hetty : « *Hetty smiled and blushed...* »<sup>193</sup> La jeune fille est honorée de cette suggestion. Le narrateur nous dit à cet effet : « *Hetty dropped the prettiest little curtsy, and stole a half-shy, half-coquettish glance at him as she said, 'Yes, thank you, sir.'* »<sup>194</sup> Arthur lui fait cette proposition en prévision de la fête qui sera organisée le 13 Juillet à l'occasion de l'anniversaire du jeune homme.

L'admiration de Hetty pour Adam est signifiée au chapitre 9 qui s'intitule « *Hetty's World* ». L'instance narrative nous dit:

*Hetty was thinking a great deal...of the looks Captain Donnithorne had cast at her...Bright admiring glances from a handsome young gentleman, with white hands, a gold chain, occasional regimentals, and wealth and grandeur immeasurable.*<sup>195</sup>

Faisant usage d'une image, le narrateur ajoute: « *Those were the warm rays that set poor Hetty's heart vibrating and playing its little foolish tunes over and over again.* »<sup>196</sup>

---

192- *Adam Bede*, P. 129

193- *Ibid.*, p. 129

194- *Ibid.*, p. 129

195- *Ibid.*, p. 141

196- *Ibid.*, p. 141

---



Les espoirs de Hetty de sortir avec Arthur sont transmis par le narrateur sous une forme imagée lorsqu'il déclare :

*...a new influence had come over Hetty vague, atmospheric, shaping itself into no self-confessed hopes or prospects, but producing a pleasant narcotic effect, making her tread the ground and go about her work in a sort of dream, unconscious of weight or effort, and showing her all things through a soft, liquid veil.*<sup>197</sup>

Hetty commence à croire que Arthur s'intéresse vraiment à elle. Dans un passage du chapitre 9, le narrateur dit :

*Hetty had become aware that Mr Arthur Donnithorne would take a good deal of trouble for the chance of seeing her; that he always placed himself at church so as to have fuller view of her both sitting and standing; that he was constantly finding reasons for calling at the Hall Farm, and always would contrive to say something for the sake of making her speak to him and look at him.*<sup>198</sup>

Hetty est éprise d'Arthur, ce qui fait que lorsqu'elle ne l'aperçoit pas dans les bois alors qu'ils ont rendez-vous, le narrateur dit :

*She is beginning to cry : her heart has swelled so, the tears stand in her eyes; she gives one great sob, while the corners of her mouth quiver, and the tears roll down.*<sup>199</sup>

Elle le voit enfin arriver. Elle est soulagée. Lorsque Arthur lui demande si quelque chose l'a apeurée, le narrateur commente en disant :

---

197- *Adam Bede*, p. 144

198- *Ibid.*, p. 144

199- *Ibid.*, p. 181

*Hetty was blushing so, she didn't know whether she was happy or miserable. To be crying again – what did gentlemen think of girls who cried in that way? She felt unable even to say 'no', but could only look away from him, and wipe the tears from her cheek.*<sup>200</sup>

C'est un passage dans lequel, nous voyons comment Arthur exprime ses sentiments face à la jeune fille:

*His arm is stealing round the waist again, it is tightening its clasp; he is bending his face nearer and nearer to the round cheek, his lips are meeting those pouting child-lips, and for a long moment time has vanished.*<sup>201</sup>

Au moment où Arthur veut s'en aller, Hetty a encore besoin de lui. Aussi lisons-nous: "*Hetty's eyes seemed to beseech him not to go away yet.* »<sup>202</sup> Hetty aime Arthur à en mourir; mais tel n'est pas le cas pour ce dernier.

Hetty pense beaucoup à Arthur. Elle espère le voir à l'église. Malheureusement, Arthur n'y ait pas ; La jeune fille est triste et malheureuse :

*The chill disappointment was too hard to bear; she felt herself turning pale, her lips trembling; she was ready to cry. Oh, what should she do? Everybody would know the reason; they would know she was crying because Arthur was not there.*<sup>203</sup>

Les sentiments que la jeune Hetty éprouve pour Arthur sont contenus dans le passage suivant où le lecteur s'aperçoit que Hetty aime réellement Arthur:

*How Hetty's heart beat as Arthur approached her! He had hardly looked at her today: now he must take her*

---

200- *Adam Bede*, p. 182

201- *Ibid.*, p. 182

202- *Ibid.*, p. 183

203- *Ibid.*, pp.243-244

*hand. Would he press it? Would he look at her? She thought she should cry if he gave her no sign of feeling. Now he was there – he had taken her hand – yes, he was pressing it. Hetty turned pale as she looked up at him for an instant and met his eyes.*<sup>204</sup>

Hetty tient à Arthur. Elle est convaincue que ce dernier l'aime et qu'il va l'épouser:

*She clung to the belief that he was so fond of her he would never be happy without her ; and she still hugged her secret – that a great gentleman loved her – with gratified pride as a superiority over all the girls she knew.*<sup>205</sup>

Arthur est conscient de l'amour que la jeune fille a pour lui, comme nous le confirme l'instance narrative :

*That look of Hetty's oppressed Arthur with a dread which yet had something of a terrible unconfessed delight in it, that she loved him too well.*<sup>206</sup>

Il faut aussi dire que Arthur aime la jeune Hetty. Le passage qui suit est suggestif à cet effet :

*There was a hard task before him, for at that moment he felt he would have given up three years of his youth for the happiness of abandoning himself without remorse to his passion for Hetty.*<sup>207</sup>

En fait, Arthur a des sentiments pour Hetty, mais il ne voudrait pas aller

---

204- *Adam Bede*, p. 330

205- *Ibid.*, p. 365

206- *Ibid.*, p. 330

207- *Ibid.*, p. 330

jusqu'à l'épouser. Hetty, quant à elle, souhaite vivement que Arthur l'épouse. Aussi, lorsque ce dernier lui dit qu'il doit s'en aller, le narrateur déclare : « ... *she had asked him tremblingly to let her go with him and be married.* »<sup>208</sup> Mais Arthur ne veut pas lui dire qu'il lui est impossible de l'épouser. Aussi est-il obligé de la calmer avec des mots tendres afin qu'elle ne s'affole pas. La seule façon de dire à Hetty qu'ils doivent arrêter leurs relations, c'est de lui écrire. C'est ce que Arthur va faire. La lettre est un élément très déterminant. A la lecture de cette missive, Hetty est effondrée :

*The tears came this time – great rushing tears, that blinded her and blotched the paper. She felt nothing but that Arthur was cruel – cruel to write so, cruel not to marry her. Reasons why he could not marry her had no existence for her mind...*<sup>209</sup>

Le scripteur consacre un long passage pour parler des pleurs de Hetty et décrire sa souffrance.

Finalement l'histoire d'amour entre Hetty et Arthur finit mal.

### f3) – La sensibilité de Maggie et son amour pour Philip :

L'amour, en général, est une source de bonheur. Beaucoup de liaisons amoureuses finissent bien. La plupart du temps elles finissent par des mariages. Mais il y a une autre facette, pour ainsi dire, de l'amour qui mène malheureusement à l'échec et participe à la tragédie des gens. Cet aspect négatif de l'amour est incarné par Maggie Tulliver, l'un des deux personnages principaux de *The Mill on the Floss*.

Maggie Tulliver est une jeune fille dont l'évolution est soigneusement décrite dans le roman. C'est la fille de M. et Mme Tulliver qui ont un moulin sur la Floss.

208- *Adam Bede*, p. 358

209- *Ibid.*, p. 379

Maggie passe une enfance heureuse avec Tom, son frère. C'est en fait la meilleure période de sa vie. La période qui retient notre attention est celle qui se situe entre sa maturité et sa mort tragique. C'est pendant cette période que le lecteur sera témoin du long processus qui la conduira à sa mort.

En fait, Maggie Tulliver a vécu une vie pleine d'échecs. Et la question qui vient à l'esprit du lecteur est de savoir quelles sont les causes de l'existence difficile de Maggie. En fait ces causes sont nombreuses. Cependant il est bon de remarquer qu'elles proviennent principalement de sa nature. En effet, en lisant le roman, le lecteur se rend compte que Maggie est très sensible. En plus, elle est encline à compatir et manque de force de caractère. Maggie Tulliver est incapable de prendre des décisions. Et quand elle arrive à le faire, elle est incapable de les respecter.

L'objet de la sensibilité et de la générosité de Maggie est Philip Wakem, le fils de M. Wakem, l'avocat. Maggie est attirée par ce jeune homme déformé qui était son ami d'école lorsqu'elle était enfant.

L'amitié entre Philip et Maggie tourne peu à peu à quelque chose de sérieux. C'est surtout Philip qui prend l'affaire très au sérieux. En effet, Philip aime Maggie et veut qu'elle devienne sa femme. Maggie considère Philip comme un ami malheureux à qui l'on doit apporter de l'affection. Son devoir, pense t-elle, est de compatir avec lui. Maggie considère Philip plus comme un bon ami qu'un amant. Cependant leur amitié va se transformer progressivement en une liaison amoureuse.

La relation intime entre Maggie et Philip commence vraiment le jour où ils se rencontrent dans un jardin. Depuis un certain temps, Philip languissait de voir Maggie. Mais cela ne lui avait pas été possible. Sachant que la jeune femme avait l'habitude de venir se promener dans ce jardin, il allait souvent là-bas, dans l'espoir de la rencontrer. Quelques temps après, il finit par la voir dans le jardin. Au cours de leur première rencontre, Maggie et Philip semblent être embarrassés. Mais cette rencontre est la bienvenue pour Maggie qui n'avait pas vu Philip depuis qu'ils étaient des enfants. Maggie se rappelle très bien les bises qu'elle avait faites à Philip en reconnaissance de leur amitié. Mais elle n'avait jamais pensé que c'était le

---

symbole d'un amour qui était caché. Le lecteur qui lit le passage traitant de la première rencontre entre Maggie et Philip, se rend compte qu'elle est très étonnée lorsque Philip lui dit qu'elle est belle. L'attitude de Maggie devant cette affirmation nous est montrée par George Eliot dans le passage suivant :

*Am I ? Said Maggie, the pleasure returning in a deeper flush. She turned her face away from him and took some steps looking straightly before her in silence, as if she were adjusting her consciousness to this new idea.*<sup>210</sup>

L'observation de Philip colore ce passage et fait entrer Maggie dans un monde imaginaire où elle se voit aussi belle que d'autres dames. Mais la déclaration de Philip est contrastée par ce que Maggie va lui dire concernant l'avenir de leurs relations. A ce niveau l'histoire devient quelque peu triste. Maggie dit à Philip qu'ils doivent se séparer et ne plus se rencontrer à cause du contentieux qui oppose son père à M. Wakem, le père de Philip.

A première vue, il semble au lecteur que Maggie est capable de prendre de courageuses décisions et de s'y tenir. Mais par la suite, le lecteur décèle ses faiblesses. Dans le passage qui suit, sa faiblesse apparaît progressivement. La faiblesse de Maggie provient de sa pitié pour Philip. Maggie est choquée quand elle se rend compte qu'elle a blessé Philip, suite à sa décision de se séparer de lui. De plus, la déformation physique de Philip la rend encore plus triste. Pour le lecteur, George Eliot décrit l'expression de Maggie :

*Maggie spoke with more and more sorrowful gentleness as she went on, and her eyes began to fill with tears. The deepening expression of pain on Philip's face gave him a stronger resemblance to his boyish self, and made the deformity appeal more strongly to her pity.*<sup>211</sup>

210- *The Mill on the Floss*, p. 395

211- *Ibid.*, p. 396

Suite à la décision de Maggie de se séparer de Philip, un entretien a lieu entre les deux personnages. C'est une conversation au cours de laquelle Philip essaie de dissuader Maggie. À la page 396, Philip répond :

*"I know -I see all that you mean", he said in a voice that had become feebler from discouragement, » I know what there is to keep us apart on both sides. But it is not right to sacrifice everything to other people's unreasonable feelings. I would give up a great deal for my father; but I would not give up a friendship or — or an attachment of any sort, in obedience to any wish of his that I didn't recognize right."*

Pendant leur conversation, Maggie réfléchit. Elle pense que voir Philip de temps en temps c'est quelque chose non seulement innocent, mais bon. Elle se dit que peut-être elle peut l'aider à être heureux. Pour elle, c'est une bonne chose qu'il y ait une amitié entre Philip et elle. Pour Maggie, le conflit entre son père et M. Waken n'est pas un motif suffisant pour interrompre sa relation avec Philip. Quand elle retourne à la maison après cette rencontre avec Philip, notre protagoniste fait face à un conflit intérieur. Ce conflit est dévoilé au lecteur par l'artiste qui est derrière son personnage. Il y a deux forces antagonistes dans l'esprit de Maggie. La première force lui dit de continuer à voir Philip, tandis que le deuxième l'avertit des conséquences de la découverte de leurs relations. Ce conflit intérieur est très déterminant parce que l'avenir de Maggie dépendra de la décision finale qu'elle prendra. Il semble que Maggie évite le sentier dangereux; à savoir, celui de maintenir son amitié avec Philip. En effet la deuxième force qui lui dit de renoncer à Philip, est plus manifeste dans sa conscience.

Le fait que Maggie puisse réfléchir sans aucune influence extérieure, surtout sans la présence de Philip, l'aide à prendre librement une décision. On donne au lecteur le dénouement du conflit intérieur de Maggie au chapitre III. Cela se passe au cours de leur second rendez-vous dans les bois. À la page 425, le lecteur prend conscience de la décision qu'elle a prise :

---

*Philip. I have made up my mind - it is right that we should give each other up, in everything but memory. I could not see you without concealment - stay, I know what you are going to say - it the other people's wrong feelings that make concealment necessary - but concealment is bad, however it may be caused: I feel that it would be bad for me, for us both. And then, if our secret were discovered, there would be nothing but misery - dreadful anger - and then we must part after all, and it would be harder, when we were used to seeing each other.*

Le lecteur est un peu soulagé parce qu'il sait que son personnage a évité une possible mésaventure. Mais le lecteur se fait des illusions. La lutte de Maggie pour se séparer de Philip ne s'est pas encore terminée.

Après la décision de Maggie de l'abandonner, Philip sera très triste. Elle sera frappée par la tristesse de Philip et renoncera finalement à sa décision de ne plus le voir. Voici un exemple qui montre l'incapacité de Maggie de s'en tenir à ses décisions.

Tout compte fait, Maggie Tulliver continuera à voir Philip Wakem. Cette attitude est une désobéissance à son père. Sa faiblesse et sa sensibilité mêlées à sa gentillesse, lui apporteront beaucoup d'ennuis et vont concourir à son drame.

Une Autre rencontre importante a lieu une année après. Cette rencontre pourrait s'appeler « une scène d'amour ». En effet c'est à ce rendez-vous que le lecteur apprend beaucoup de choses. Pour la première fois, Philip déclare son amour à Maggie. Ce qui est intéressant à souligner c'est que Maggie n'est pas très étonnée par l'aveu de Philip. En fait, elle avait déjà quelques doutes sur ses sentiments et intentions depuis le jour où il lui a dit combien elle était belle. Ce qu'on peut dire c'est que Maggie ne s'imaginait pas Philip en tant qu'amant. Elle le considérait jusque-là comme un bon ami. Malgré cela, elle reconnaissait intérieurement que s'il y avait quelqu'un à aimer, ce serait Philip.

La position de Maggie, en ce qui concerne ses relations avec Philip, est ambiguë. Dans une grande mesure, elle se ment, car elle ne veut pas reconnaître que ce n'est

---



pas seulement sa compassion à l'égard de Philip qui l'empêche de se séparer de lui. Le lecteur de son côté a déjà perçu la vérité. Maggie ne veut pas renoncer à voir Philip, simplement parce qu'elle l'aime. Cependant elle refuse de reconnaître ce fait. Elle préfère le cacher.

Un événement très important va arriver dans l'histoire. Il s'agit de la découverte par Tom, le frère de Maggie, de ses relations secrètes avec Philip. C'est un coup dur pour Maggie. Ce nouvel élément est un pas vers sa tragédie qui se profile à l'horizon. Au chapitre IV, le lecteur assiste aux aveux de Maggie. Devant Tom, son frère, Maggie avoue ses relations secrètes avec Philip Wakem. Et comme si cet aveu ne suffisait pas, Tom emmène Maggie dans les bois afin de rencontrer Philip et le provoquer. Voici le passage :

*What I wish is that you should understand me- that I shall take care of my sister, and that if you dare to make the least attempt to come near her, or to write to her, or to keep the slightest hold on her mind, your puny, miserable body, that ought to have put some modesty into your mind, shall not protect you. I'll thrash you -- I'll hold you up to public scorn. Who wouldn't laugh at the idea of your turning lover to a fine girl.*<sup>212</sup>

Maggie est dépassée par les insultes de Tom à l'endroit de Philip. Elle souffre intensément. Le lecteur de son côté est frappé par ces affirmations et ne peut qu'avoir de la compassion pour Maggie et Philip.

George Eliot met un terme à la première phase du drame de Maggie, en faisant état des pensées de la jeune fille le lendemain de la découverte de ses relations avec Philip. Aussi étrange que cela puisse paraître, cette mésaventure semble avoir soulagé Maggie. Elle se sent quelque peu libérée. Cependant son cœur saigne pour Philip. Elle ne peut pas s'empêcher de penser aux insultes de Tom. Elle souffre, non pas parce qu'elle s'est séparée de Philip, mais à cause de la manière avec laquelle

---

212- *The Mill on the Floss*, p. 448

Tom a mis fin à cette relation. Elle souffre particulièrement parce que Philip a été profondément humilié.

Maggie Tulliver n'est pas à la fin de ses souffrances. Sa sensibilité la mène à une autre aventure amoureuse, une aventure qui constitue la deuxième phase de son drame. L'homme qui est au centre de cette aventure d'amour est Stéphane Guest, un jeune homme intelligent qui est l'amant de Lucie.

L'histoire a lieu à St Ogg's, une ville où Maggie est allée passer quelque temps chez sa cousine Lucie Deane. Dans cette histoire d'amour, nous pouvons dire que Maggie est involontairement impliquée dans cette aventure. Maggie est pour ainsi dire passive. Elle ne fait jamais les premiers pas, mais elle prend rapidement intérêt aux choses une fois qu'elles se présentent. Tel est le cas de ses relations avec Stéphane. Maggie sait très bien que Stéphane est déjà engagé avec sa cousine Lucie. Mais elle est incapable de résister à sa séduction. Et comme l'on pouvait s'y attendre, cela la mènera à un autre échec. En fait, c'est Stéphane qui essaie d'attirer l'attention de la jeune femme. Ses efforts ne seront pas vains car il réussira finalement à la séduire.

L'on est étonné de voir l'allure avec laquelle les choses se sont précipitées, quand nous savons comment s'est passée leur première rencontre chez Lucie. Stéphane Guest est l'agent négatif qui est, dans une grande mesure, responsable de la tragédie de Maggie.

Maggie Tulliver semble être victime de ses sentiments. Cette jeune femme est entraînée par son désir d'être aimée comme d'autres dames. Elle veut ce bonheur qu'elle a à peine obtenu pendant ses rencontres avec Philip. L'état d'âme de Maggie est influencé par son nouvel environnement. Elle est prise dans le flot de St Ogg's et les manières de ses dames. On présente Maggie Tulliver pour la première fois à la vie des jeunes dames. Elle vit maintenant dans un monde où elle peut dormir toute la journée sans être sommée de se lever. Maggie vit presque dans un pays de rêves. À St Ogg's, elle trouve de nouveaux plaisirs : il y a un piano sur lequel elle peut jouer de la musique. Il y a des jardins pleins de fleurs. Elle peut s'attarder avec

Lucie sous les arbres, elle peut prendre des bains de soleil et se promener en bateau sur le fleuve. C'est ce monde des plaisirs qui la poussera à tomber dans la tentation et répondre positivement aux avances de Stéphane. Sa promenade accidentelle en barque précipitera sa chute dans les bras de Stéphane. Tout cela sera complété par la réponse de Maggie à la déclaration d'amour de Stéphane. Et pourtant, Maggie est consciente de ce qu'elle fait, et elle sait très bien ce qui pourrait être le résultat d'une telle histoire d'amour. À la page 571, elle se rend compte des conséquences de cette aventure :

*But I see one thing quite clearly- that I must not, cannot seek my own happiness by sacrificing others. Love is natural- but surely pity and faithfulness and memory are natural too. And they would live in me still, and punish me if I didn't obey them. I should be haunted by the suffering I had caused. Our love would be poised.*

Maggie fait face à un conflit intérieur. Elle lutte contre cette tentation. Ceci est dévoilé par la phrase de la page 571 : *“don't urge me; help me.”* Finalement le lecteur est témoin de sa déclaration : *“Because I love you.”*<sup>213</sup>

Une fois de plus, Maggie Tulliver ne réussit pas à surmonter ses sentiments. Elle est défaite. Le passage se termine par un long baiser qui symbolise leur amour.

Après cette aventure d'amour, Maggie se reproche. Elle mesure tout le mal qu'elle a fait à Philip et à Lucie. Il faut souligner que Maggie reconnaît ses faiblesses. Elle le dit à Stéphane. Quand Stéphane dit : *“It is the first time we have either of us loved with our whole heart and soul”*<sup>214</sup>, Maggie répond en disant :

*No - not with my whole heart and soul, Stephen', she*

---

213- *The Mill on the Floss*, p. 571

214- *Ibid.*, p. 603

*said, with timid resolution, 'I have never consented to it with my whole mind. There are memories, and longing after perfect goodness, that have such a strong hold on me.'*<sup>215</sup>

Nous nous rendons compte que Maggie semble être portée par une force externe contre laquelle elle est impuissante. En fait c'est son esprit qui est incapable de surmonter son corps et ses exigences. De la faiblesse de l'esprit devant le corps, découle sa tragédie.

La troisième phase de la tragédie de Maggie arrive quand elle retourne au moulin après son aventure malheureuse avec Stéphane Guest. Elle est critiquée par les gens de St Ogg's et les nouvelles sont arrivées aux oreilles de Tom.

Ainsi, après le séjour négatif à St Ogg's, Maggie Tulliver retourne à la maison. Le lecteur suppose que quelque chose va arriver. Et cela arrive en effet. Maggie est mise à la porte par Tom qui ne peut pas supporter toute la honte qu'elle a faite aux Tullivers. Dès lors, tout est presque fait. Maggie ne peut réparer ce qu'elle a gâché. Elle prend refuge dans le voisinage. Sa tragédie atteint son apogée et prend fin à la conclusion du roman. Il y a une inondation au cours de laquelle elle est emportée par le flot dans lequel son frère et elle se noient.

De l'étude que nous venons de faire sur Maggie, nous pouvons dire qu'il y a beaucoup d'éléments qui concourent à son drame. Tout d'abord, elle manque de force de caractère. Elle s'intéresse à la vie des autres. Par exemple, elle est peinée par la tristesse de Philip. Ensuite, elle est trop sensible, et est incapable de surmonter ses sentiments et ses désirs. Toutes ces caractéristiques sont à la base même de son drame.

Après l'étude des thèmes, nous essayerons de montrer comment la romancière construit et développe ses intrigues. Le but de l'étude est de découvrir les procédés inventés par l'artiste en ce qui concerne par exemple l'enchaînement des récits, les incidents qui font progresser l'intrigue ou encore la création du

---

215- *The Mill on the Floss*, p. 603

suspens.

### **C. L'intrigue :**

Une intrigue est une succession d'événements dans un roman, une pièce de théâtre ou un film. Laurence Perrine affirme dans *Literature : Structure, Sound and Sense* : « *Plot is the sequence of incidents of which a story is composed.* »<sup>216</sup> Edwin Muir écrit dans *The Structure of the Novel* à propos de l'intrigue : « *It designates... the chain of events in the story and the Principle which knits it together.* »<sup>217</sup> Dans *Aspects of the Novel*, E.M. Forster donne une définition de l'intrigue :

*A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. 'The king died and then the queen' is a story. 'The king died, and then the queen died of grief' is a plot.*<sup>218</sup>

Dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*, George Eliot crée une intrigue centrée autour de trois personnages. Dans *Adam Bede*, l'intrigue est formée par Hetty, Adam et Arthur. Dans *The Mill on the Floss*, l'intrigue centrale tourne autour de trois personnages: Maggie, Philip et Stephen. Dans les deux romans, cette intrigue triangulaire s'étend et prend la forme d'un carré avec l'intrusion de Dinah dans le premier roman et de Lucy dans le second.

### **- L'organisation des intrigues :**

S'il fallait résumer les trois romans, nous dirions que *Adam Bede*, le premier

---

216- Laurence Perrine *Literature, Structure, Sound and Sense*. 2d edition, New York, Chicago, San Francisco, Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich inc. 1974. p. 43

217- Edwin Muir, *The Structure of the Novel*. London : The Hogarth Press. 1957. p. 16

218- E.M. Forster, *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books. Oliver Stallybrass editor. 1974. p. 87

roman écrit par l'auteur, est l'histoire d'une jeune fille nommée Hetty Sorrel. Issue de famille paysanne, Hetty préfère le riche capitaine Arthur Donnithorne à Adam Bede le charpentier du village d'Hayslope où elle habite. La tragédie de Hetty débute lorsqu'elle est enceinte d'Arthur qui l'abandonne. Dès cet instant, Hetty est en passe de se voir expulsée du village. Aussi s'enfuit-elle pour tuer son nouveau-né quelque temps après. Cet infanticide la conduira en prison. Elle frôlera la condamnation à mort et sera finalement déportée.

*The Mill on the Floss* est l'histoire d'un frère et d'une soeur : Tom et Maggie Tulliver. Maggie passe une enfance merveilleuse avec Tom son frère. Les ennuis commencent lorsqu'elle tombe amoureuse du jeune Philip Wakem, fils de l'ennemi juré de Mr Tulliver, le père de Tom et Maggie. Après Philip, Maggie tombe amoureuse de Stephen Guest le fiancé de sa cousine Lucy. Victime de son affection pour les autres et sa sensibilité, elle perd l'amour fraternel de Tom qui ne la reconnaît plus en tant que soeur. La réconciliation avec son frère se fera grâce à l'inondation provoquée par la Floss qui les tuera après que le frère et la soeur eurent le temps de s'étreindre en signe de réconciliation.

*Silas Marner* est l'histoire d'un tisserand du nom de Silas Marner qui quitte son village, à la suite d'une accusation de vol. La découverte d'un bébé au seuil de sa porte lui permet de réintégrer la communauté villageoise.

Les trois romans ont une intrigue faite de nombreuses intrigues secondaires. Si le lecteur considère le premier roman, il voit qu'il y a au moins trois histoires. La première est celle de Hetty et Arthur. La seconde concerne les relations entre Hetty et Adam, tandis que la troisième est celle d'Adam et Dinah. Cette troisième histoire est d'autant plus remarquable que c'est sur elle que se termine le roman.

Pour mieux rendre compte de la manière dont *Adam Bede* est structuré, nous représentons à la page suivante le schéma de sa structure ainsi que celui de son intrigue générale.

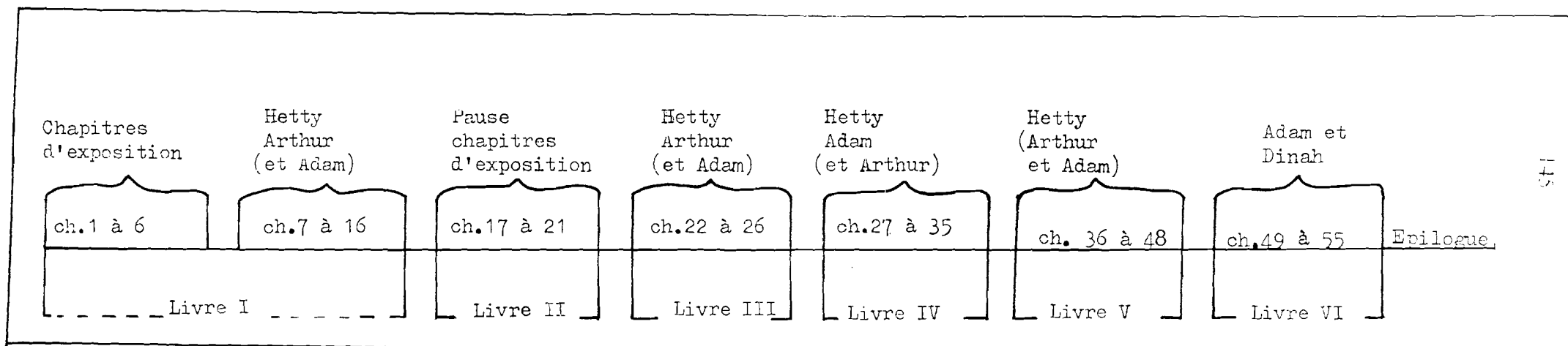


Fig. 1: (Schéma de la structure générale de Adam Bede)

(Dans ce schéma de la structure de Adam Bede, il faut noter que les personnages mis entre parenthèses apparaissent au second plan dans les livres concernés).

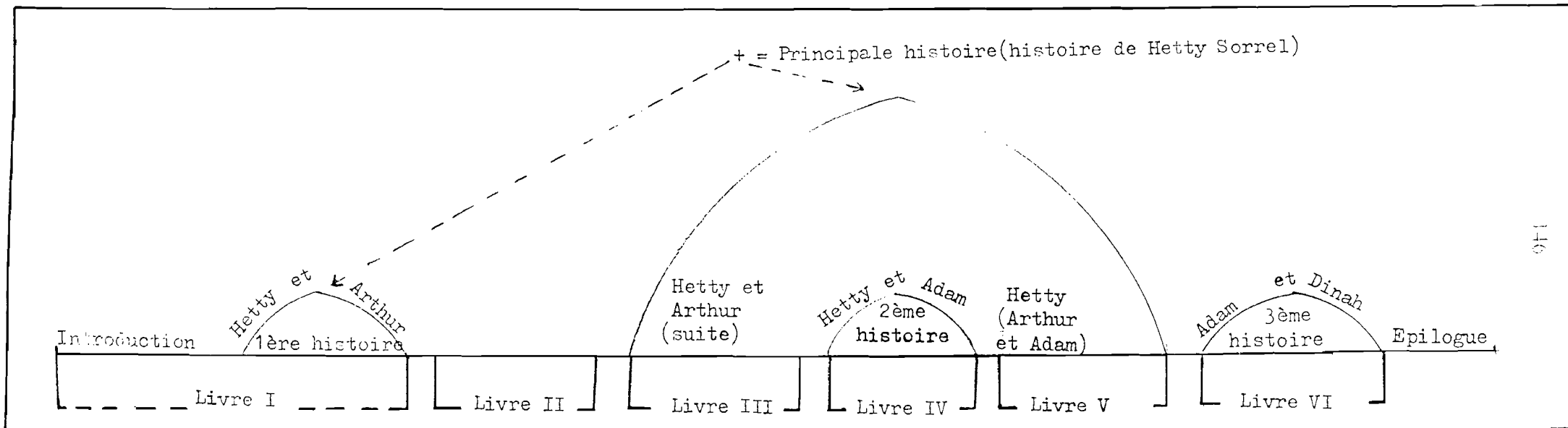


Fig. 2: (Schéma de l'intrigue générale de Adam Bede)



La principale histoire de *Adam Bede* est celle de Hetty et plus précisément des relations amoureuses qu'elle entretient avec Adam Bede et Arthur Donnithorne. Cette histoire centrale n'est pas indépendante : elle est étroitement liée à d'autres histoires. Elle comprend les relations séparées entre Hetty et Arthur d'une part, Hetty et Adam d'autre part. Il y a ensuite les relations qu'Arthur et Adam ont entre eux ; les rapports entre Hetty et les autres personnages ; et enfin les contacts d'Arthur et d'Adam avec les autres personnages de la diègèse. Toutes ces histoires entrent dans la composition de l'histoire centrale.

L'intrigue centrale de *Adam Bede* commence par l'une des deux histoires qui la constituent, histoire qui n'est autre que celle de Hetty et Arthur. L'histoire de Hetty et Arthur commence d'une façon symbolique car Arthur demande à Hetty si elle voudra danser avec lui lors de la soirée qu'il organise pour son anniversaire. Ainsi à la page 129, Arthur demande à Hetty : « *Will you promise me your hand for two dances, Miss Hetty ?* » Avant le chapitre VII, l'histoire centrale du roman n'a pas commencé. Elle est précédée par l'histoire de Seth Bede qui est le frère d'Adam, et Dinah Morris. Cette petite histoire qui n'est incluse dans aucune autre, s'achève avant le début de l'histoire principale. Le lecteur n'est conscient de l'histoire principale du roman qu'à partir de la page 141 (chapitre IX). Hetty est partagée entre deux amoureux : Adam Bede et Arthur Donnithorne. Et c'est le narrateur qui fait part du choix de Hetty entre les deux : « *I am afraid Hetty was thinking a great deal more of the looks Captain Donnithorne had cast at her than of Adam and his troubles...* »<sup>219</sup> Trois pages plus bas, le narrateur rapporte le sentiment de Hetty par rapport à un mariage avec Adam: « *But as to marrying*

---

219- *Adam Bede*, p. 141

*Adam, that was a different affair ' There was nothing in the world to tempt her to do that. "* <sup>220</sup>

La deuxième histoire (celle d'Adam et Hetty) débute de façon très claire au chapitre 33. Ce chapitre sera suivi de celui des fiançailles d'Adam et Hetty.

La troisième histoire est l'aventure amoureuse d'Adam et Dinah. Elle commence au chapitre 50, et c'est elle qui conclut le roman. Le point culminant de cette troisième histoire se situe au chapitre 52, page 551. Dans ce chapitre, Adam déclare son amour à Dinah.

Dans *The Mill on the Floss*, il y a trois histoires. Nous avons d'abord l'histoire de Tom et Maggie, ensuite la tragédie de Mr Tulliver, et enfin l'histoire de Maggie qui se place au centre du roman. Dans l'histoire de Maggie, nous retrouvons ses aventures avec Philip Wakem et Stephen Guest.

D'une façon générale, le premier livre de *The Mill on the Floss* est centré sur l'enfance de Maggie. Le livre second concerne dans une grande mesure Tom. Dans le troisième livre, c'est de Mr Tulliver qu'il est question ainsi que de Tom dans une moindre mesure. Le livre IV est construit sur une pause du récit ; pause dans laquelle le narrateur commente l'existence de la famille Tulliver après l'échec de Mr Tulliver face à Mr Pivart. Dans les livres V, VI et VII, c'est surtout de l'histoire de Maggie qu'il est question. Nous avons premièrement l'histoire amoureuse de Maggie et Philip, puis celle de Maggie et Stephen, et enfin la suite de l'histoire de Tom et Maggie. L'intrigue générale de *The Mill on the Floss* ainsi que la structure de ce roman peuvent se résumer dans les deux schémas suivants :

---

220- *Adam Bede*, p. 144

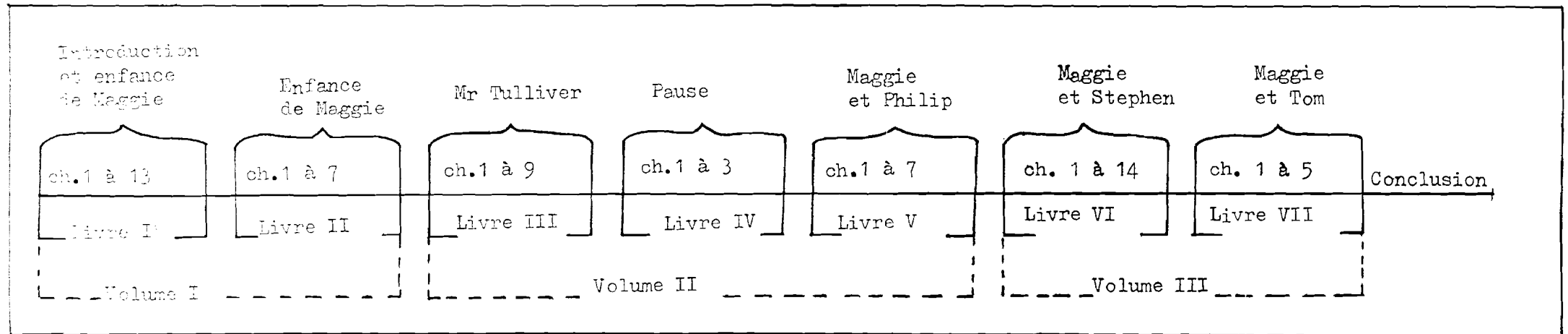


Fig. 3: (Schéma de la structure générale de The Mill on the Floss)

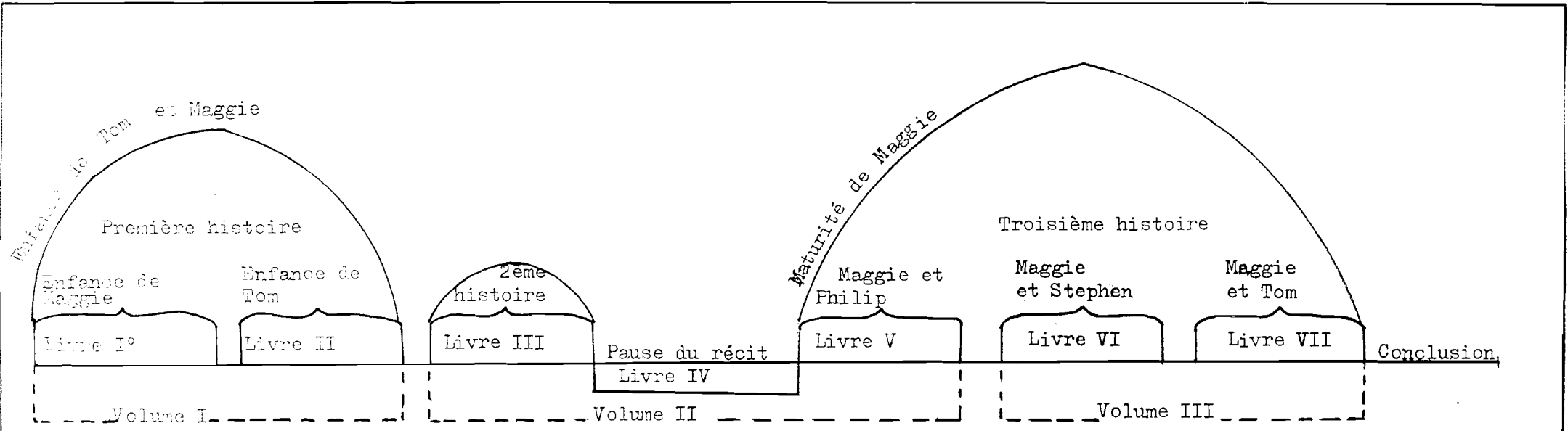


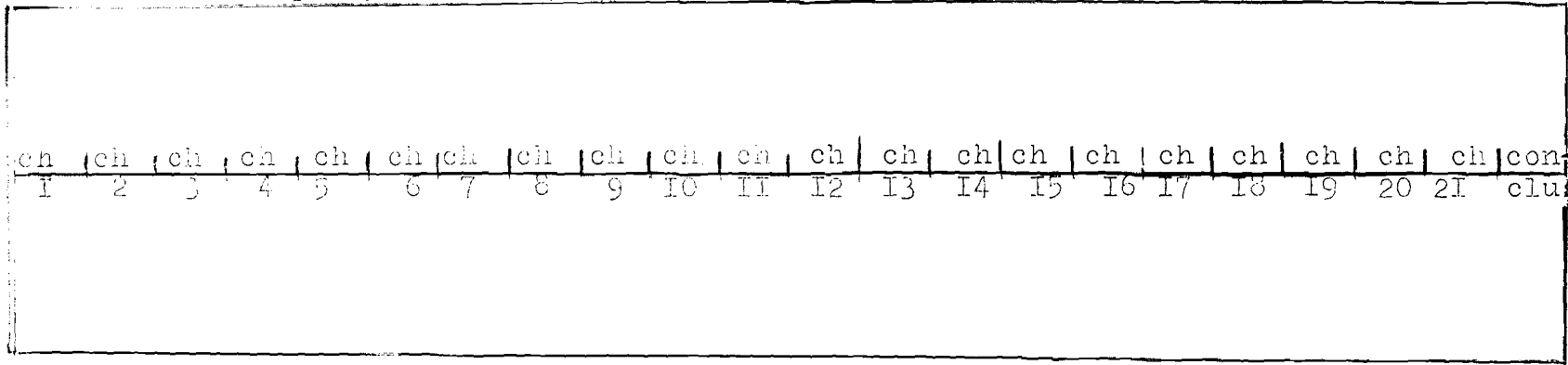
Fig. 4: (Schéma de l'intrigue générale de The Mill on the Floss)

Dans ces deux graphiques, nous voyons très bien les trois histoires qui constituent l'intrigue de *The Mill on the Floss*. Nous constatons que c'est l'intrigue formée par l'histoire de la période de maturité de Maggie qui est la plus importante. La disposition des intrigues est différente d'un roman à l'autre. Dans *Adam Bede*, il y a deux intrigues enchâssées. La première intrigue de ce roman, à savoir l'histoire de Hetty et Arthur, et la deuxième intrigue qui est l'histoire de Hetty et Adam, sont incluses dans l'intrigue de Hetty Sorrel c'est-à-dire l'histoire entière de Hetty.

Dans *The Mill on the Floss*, les intrigues sont distinctes. La première intrigue de ce roman est l'enfance de Tom et Maggie. La deuxième est la tragédie de Mr Tulliver, tandis que la troisième concerne la vie de Maggie durant sa maturité.

Dans *Silas Marner*, l'intrigue tourne autour du personnage de Silas. Le roman se divise en deux parties. La première va du chapitre 1<sup>er</sup> au chapitre 15. La deuxième débute au chapitre 16 et se termine au chapitre 21. L'intrigue est centrée sur Silas Marner. La preuve est que Silas apparaît dans onze chapitres sur les vingt et un chapitres de l'œuvre. Le roman relate la vie de ce personnage et les problèmes auxquels il est confronté. Son histoire s'articule autour de quatre moments clés. Le premier moment c'est lorsqu'il est accusé de vol et qu'il quitte Lantern Yard, sa ville natale. Le second moment intervient lorsqu'il est victime du vol de son argent à Raveloe son village adoptif. Le troisième instant c'est quand il découvre un bébé sur le seuil de sa porte. Le dernier moment c'est lorsqu'il retrouve son argent et qu'il réintègre la communauté villageoise de Raveloe qui l'avait rejeté. L'intrigue du roman se résume dans le schéma qui suit.

Intrigue de Silas Marner



en | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | ch | con-  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 clusion

Accusation de vol d'argent (1er événement clé)	Vol de son argent (2è événement clé)	Découverte du bébé (3è événe- ment clé)	Silas retrouve son argent et la réintégration (4è événement clé)
---	--	---	---

L'intrigue de George Eliot s'articule autour d'incidents précis qui permettent à celle-ci d'avancer ou de prendre une autre dimension. C'est ainsi que dans *Adam Bede*, la romancière introduit un élément, à savoir le médaillon (the locket). Ce médaillon fait son apparition dans la diégèse au cours d'une soirée commémorant l'anniversaire d'Arthur. Dans le récit, alors que la soirée vient de débiter, Hetty fait un mouvement brusque et laisse tomber le médaillon. Ce médaillon est un cadeau que lui a offert Arthur. A la vue de ce médaillon, Adam se pose des questions sur celui qui aurait bien pu le donner à celle qu'il aime. A la page 332, Adam s'inquiète :

*Adam assented silently. A puzzled alarm had taken possession of him. Had Hetty a lover he didn't know of? - for none of her relations, he was sure, would give her a locket like that; and none of her admirers, with whom he was acquainted, was in the position of an accepted lover...*

La séquence du médaillon est le signe avant-coureur de la découverte par Adam des relations entre Hetty et Arthur ; découverte qui se réalisera au chapitre suivant (ch. 27), trois semaines après.

Dans *The Mill on the Floss*, George Eliot introduit au chapitre 13 du livre VI la séquence de la promenade de Maggie et Stephen sur la Floss. Stephen et Maggie se retrouvent à deux sur l'embarcation car Philip a eu un empêchement et que Lucy est allée à Lindum. L'artiste introduit cette séquence à un moment crucial des relations entre Stephen et Maggie. Les deux personnages se sont déclarés leur amour au chapitre 11 (livre VI) et ont peur que les autres ne le découvrent. La promenade sur la Floss fait progresser l'intrigue car elle permet à l'histoire de Maggie de s'acheminer vers son dénouement. En effet au retour de sa malheureuse promenade, Maggie se voit expulsée par Tom qu'elle viendra chercher en barque pour se noyer dans la Floss.

Dans *Silas Marner*, la romancière introduit le couteau et le sac dans l'intrigue. L'argent du diacre a été volé. L'on ignore le voleur, mais le couteau de Silas Marner a été retrouvé sur les lieux du vol. Le couteau est un élément déterminant dans la culpabilité du personnage principal. Le narrateur dit à la page 59: « *The knife had been found in the bureau by the departed deacon's bedside-found in the place where the little bag of church money had lain...* » Ce couteau appartient à Silas. Ce qui est plus grave c'est que le sac qui contenait l'argent du diacre a été retrouvé dans la chambre de ce dernier. Le narrateur dit en effet : « *The search was made, and it ended in William Dane's finding the well-known bag empty, tucked behind the chest of drawers in Silas's chamber!* » (p.60) C'est à la suite de cette accusation de vol et les fausses preuves qui sont l'oeuvre de son ami William Dane, que Silas Marner décide de quitter le village de Lantern Yard et d'aller s'installer à Raveloe. A notre avis, le couteau et le sac sont des éléments déterminants qui permettent à l'intrigue de prendre une autre direction et d'avancer.

George Eliot se sert aussi de la lettre pour faire avancer son intrigue ou pour lui donner une autre dimension. Au chapitre 31 de *Adam Bede* Hetty est dans sa chambre en train de lire la lettre d'Arthur. Deux passages importants marquent cette lettre ; vers la fin de la missive, Arthur écrit : « *And since I cannot marry you, we must part – we must try not to feel like lovers any more* »<sup>221</sup> Le second passage est la dernière phrase de la lettre d'Arthur : « *Forgive me and try to forget everything about me...* »<sup>222</sup> Cette lettre permet à l'intrigue de progresser car à la suite de la lecture de celle-ci, Hetty décide de s'enfuir ; ce qui permettra au roman de s'étendre et de prendre une tournure tragique à travers l'infanticide de Hetty, le malaise des familles Bede et Poyser et le jugement de Hetty. Au chapitre 1 du livre III de *The Mill on the Floss*, Mr Tulliver lit une lettre qui lui apprend que son hypothèque est transférée à Mr Wakem son ennemi. Le contenu de la lettre fait prendre à l'histoire une tournure dramatique. En effet elle affecte si terriblement Mr

---

221- *Adam Bede*, p. 378

222- *Ibid.*, p. 378



Tulliver qu'il tombe de cheval et reste longtemps dans un coma qui constituera le nouveau 'centre d'intérêt' du roman.

### a) Le suspens, les effets de surprise et les coups de théâtre :

Le suspens est un moment dans lequel l'action tient le lecteur dans l'attente angoissée de ce qui va arriver. Les effets de surprise sont des scènes créées par la romancière pour rendre l'action plus dramatique, plus poignante. Les coups de théâtre sont des scènes qui changent totalement le cours des événements. Ils ont aussi pour but de redynamiser le récit.

Ce qui est remarquable chez George Eliot c'est la façon dont elle crée le suspens. Dans *Adam Bede*, à partir du chapitre 39, livre V, page 450, le roman redevient plus riche et plus captivant. Dans ce chapitre, Adam vient voir Mr Irwine. Adam ignore le lieu où se trouve Hetty alors que Mr Irwine le sait et a des nouvelles de celle-ci. L'auteur va pendant un moment tenir Adam et le lecteur dans l'attente de ce que Mr Irwine va dire à propos de Hetty. Mr Irwine commence par dire à Adam : « *And there is a heavier sorrow coming upon you than any you have yet known.* » <sup>223</sup> Ces paroles inquiètent Adam. Il veut savoir quel est ce grand chagrin qu'il va porter. Le suspens commence à ce moment : « *... in Adam's (face) there was trembling suspense...* » <sup>224</sup>

Le suspens se poursuit lorsque Mr Irwine ajoute qu'il a reçu des nouvelles de Hetty. Le lecteur, lui aussi, est tenu dans l'attente car il ne sait pas exactement ce qui est arrivé à Hetty lorsqu'il l'a perdu de vue à la fin du chapitre 37.

Lorsque Mr Irwine dit à Adam que Hetty n'est pas allée chez Arthur, mais qu'elle est à Stoniton, sa réaction est surprenante : « *Adam started up from his chair as if he thought he could have leaped to her that moment* » <sup>225</sup> La romancière fait durer le suspens en livrant petit à petit les informations que Mr

---

223- *Adam Bede*, p. 453

224- Ibid., p. 453

225- Ibid., p. 453

Irwine possède sur Hetty. A la page 454 Mr Irwine ajoute : *“She is in a very unhappy position -one which will make it worse for you to find her »*<sup>226</sup> Le désir d’Adam de connaître la vérité est plus fort : *«Adam’s lips moved tremulously but no sound came. »*<sup>227</sup> Le suspens prend fin lorsque Mr Irwine lui annonce que Hetty a été arrêtée pour le meurtre de son bébé.

La romancière crée aussi le suspens lors du jugement de Hetty. Ce jugement émeut le lecteur et les personnages de la diégèse. Personne ne sait vraiment si Hetty est coupable. Le lecteur ainsi que Adam et les autres personnages sont tenus dans l’angoisse de ce que vont dire les témoins. Adam est beaucoup plus tendu que les autres personnages car il ne veut pas admettre que Hetty est coupable. Après le témoignage de Sarah Stone, Adam est mal à l’aise : *« The effect of this evidence on Adam was electrical... »*<sup>228</sup> Les personnages présents au jugement de Hetty sont atterrés lorsque John Olding, le second témoin, affirme qu’il a sorti le bébé du trou dans lequel Hetty l’avait abandonné. La foule est horrifiée par ses déclarations. Hetty tremble : *« At these words a thrill ran through the court. Hetty was visibly trembling. »*<sup>229</sup> Tout le long du passage le lecteur est tenu en haleine. Il veut savoir ce qui arrivera à Hetty. La fin du suspens intervient lorsque le verdict est enfin donné : *« The judge spoke : ‘ Hester Sorrel... and to be hanged by the neck till you be dead... ’ »*<sup>230</sup>

Le second moment où il y a suspens est l’arrivée d’Arthur à cheval, une lettre à la main. La foule qui va assister à la pendaison de Hetty, s’interroge, ne sachant pas très bien qui arrive à cheval. En outre, elle ignore ce que le cavalier tient dans sa main. Progressivement, alors que le jeune homme s’avance, la foule constate qu’il tient une lettre. Le cavalier en question est Arthur Donnithorne et la lettre dont

---

226- *Adam Bede*, p. 454

227- *Ibid.*, p. 454

228- *Ibid.*, p. 479.

229- *Ibid.*, p. 480.

230- *Ibid.*, p. 482

il s'agit est le mot de grâce de la Reine. Le suspens de cette scène est ressenti avec force non seulement par le spectateur présent dans la diégèse, mais aussi par le lecteur.

Dans *Adam Bede*, le suspens va du chapitre 39 au chapitre 47. C'est la raison pour laquelle il est surprenant de lire dans *The novels of George Eliot* de Robert Liddell : « *It will be seen that ... « Adam Bede » is uninterestingly drawn out after the prison scene.* »<sup>231</sup> Ceci pourrait être vrai des chapitres qui viennent après le chapitre 47, mais non les chapitres 46 et 47 qui suivent le chapitre de la scène qui se déroule dans la prison (chapitre 45 auquel Robert Liddell se réfère). Il serait intéressant de revenir sur la scène de la prison pour mieux voir comment le suspens se manifeste. Cette scène réunit deux personnages : Dinah et Hetty. Dinah entre dans la cellule où se trouve Hetty afin de la consoler, de la reconforter, de l'amener à avouer son crime et à se repentir. Finalement Dinah arrive à faire en sorte que Hetty avoue son acte. La scène de la cellule se termine par la prière que font Dinah et Hetty. C'est justement aux chapitres 46 et 47 que le lecteur est tenu en haleine, contrairement aux dires de Robert Liddell. Le chapitre qui suit celui de la prison s'intitule d'ailleurs '*The hours of suspense*'. D'autre part, le chapitre 47 intitulé '*The last moment*' est le plus riche en actions et en suspens. Ce chapitre qui n'a qu'une page, contient le dénouement de l'histoire de Hetty Sorrel. Le passage le plus important à notre avis est le dernier paragraphe, lorsque Arthur arrive avec la lettre de grâce de la Reine.

Dans *The Mill on the Floss*, le lecteur est tenu dans l'attente au chapitre 10 du livre 1 lorsque Tom et Lucy entrent chez Mrs Pullet sans Maggie. Mrs Tulliver s'inquiète : « *Tom you naughty boy, where's your sister ? said Mrs Tulliver, in a distressed voice.* »<sup>232</sup> Tom répond négativement : « *I don't know...* »<sup>233</sup>, et ajoute

---

231- Robert Liddell, *The Novels of George Eliot*. Surrey : The Grasham Press.1977. p. 51

232- *The Mill on the Floss*, p. 166.

233- Ibid., p. 166

---

plus loin qu'il l'a laissée assise sous un arbre près de l'étang. Devant cette réponse, Mrs Tulliver prend peur. Elle pense que Maggie s'est noyée. Aussi dit-elle à Tom : « *Then go and fetch her in this minute, you naughty boy...* »<sup>234</sup> Le lecteur s'inquiète lui aussi et est avide de savoir la suite, d'autant plus que Tom revient seul au terme de sa recherche. Le lecteur comprend aussi la terreur de Mrs Tulliver :

*But when she not only failed to discern Maggie, but presently saw Tom returning from the pool alone, this hovering fear entered and took complete possession of her, and she hurried to meet him.*<sup>235</sup>

Les personnages de la diégèse sont eux aussi inquiets :

*Mrs Pullet observed, that the child might come to a worse end if she lived – there was no knowing; and Mr Pullet, confused and overwhelmed... took up his spud as an instrument of search, and reached down a key to unlock the goose-pen, as a likely place for Maggie to lie perdue in.*<sup>236</sup>

Le suspens est maintenu jusqu'à la fin du chapitre et la question qui vient à l'esprit des personnages concerne le père de Maggie : « *What the father would say if Maggie was lost ? Was a question that predominated over every other.* »<sup>237</sup> Pour savoir quelque chose sur ce qui est arrivé à Maggie, le lecteur doit tourner la page et lire le prochain chapitre.

Il y a un effet de surprise dans « Brother Jacob » à la page 6. David Faux, le personnage principal, est sur le point de cacher dans le trou d'un arbre, les écus qu'il vient de dérober à sa mère. Au moment où il commence à cacher l'argent, le

---

234- *The Mill on the Floss*, p. 166

235- *Ibid.*, pp. 166 - 167

236- *Ibid.*, p. 167

237- *Ibid.*, p. 167

narrateur dit : « ...*the sound of a large body rustling towards him with something like a hellow was such a surprise to David.* » C'est son frère Jacob qui se présente devant lui, l'empêchant de commettre son forfait. Il y a par contre un coup de théâtre à la page 45 de cette nouvelle lorsque Jacob entre dans le salon où se trouvent son frère David Faux et sa future belle-famille. Le narrateur décrit la scène : « *At this moment an extraordinary disturbance was heard in the shop, as of a heavy animal stamping about and making angry noises, and then of a glass vessel falling in shivers.* » La future belle-famille de David Faux est très étonnée. David lui-même qui se fait appeler Edward Freely est très inquiet. Le narrateur dit à cet effet : « *Mr Freely rose in anxious astonishment, and hastened into the shop, followed by the four Palfreys... seeing a large man in a smock-frock, with a pitchfork.* » (p.45) Le narrateur ajoute que Jacob a couru vers son frère David et l'a embrassé, « *crying out 'Zavy, zavy, b'other Zavy.* » (p. 45) C'est un coup de théâtre car David n'avait jamais dit à ses futurs beaux parents qu'il avait un frère anormal, et que son nom réel était David Faux et non Mr Edward Freely. C'est un véritable scandale pour David qui a peur que sa future belle-famille ne découvre sa véritable identité. D'ailleurs, celui-ci refuse de reconnaître son frère Jacob : « *I don't know who he is ; he must be drunk* », dit-il à la page 45.

Le second coup de théâtre intervient à la page 51 lorsque le frère aîné de David Faux vient chercher Jacob et révéler l'identité réelle de David Faux. L'entrée de Jonathan Faux est narrée par l'instance qui dit : « *A tall figure darkened the door-sill.* » (p.51) A la vue de son frère aîné, Jacob dit : « *I'll stay wi' Zavy* » (p.51) David Faux est très gêné. Il sait que son mensonge est dévoilé au grand jour. Le narrateur dit : « *David saw there was no escape, he smiled a ghastly smile.* » (p.51) C'est un scandale dans le camp de la future belle-famille de David Faux, qui refuse de lui donner la main de leur fille.

Il y a un coup de théâtre dans « *The Lifted Veil* » à la page 796. La bonne de Latimer le narrateur va bientôt mourir, mais elle veut révéler un secret au narrateur. Grâce à une expérience qui réussit, le docteur parvient à la faire revenir à la vie pendant quelques instants. Cette dernière surprend à la fois le narrateur, sa femme

et le docteur lorsqu'elle s'adresse à Bertha, la femme de Latimer, et dévoile ainsi le plan machiavélique de cette dernière à l'encontre de Latimer son époux. Elle affirme : « *You mean to poison your husband... the poison is in the black cabinet... I go it for you... you laughed at me, and told lies about me behind my back, to make me disgusting... because you were jealous... are you sorry... now.* » (p. 796)

George Eliot a une seconde façon de créer le suspens. Parfois pour mieux amener le lecteur à se poser des questions sur ce qui va suivre, l'écrivain marque une pause dans son récit. Le lecteur doit alors attendre pour connaître la suite de l'histoire. Cette technique est manifeste dans *Adam Bede* au chapitre 17 intitulé '*In which the story pauses a little*'. En effet ce chapitre 17 interrompt l'histoire d'amour de Hetty et Arthur que le narrateur racontait. Au chapitre 16, Arthur est décidé à dire à Mr Irwine, le pasteur, les relations qu'il aimerait établir avec Hetty. Mais il n'a pas le courage de le faire. Le lecteur est avide de savoir si au prochain chapitre Arthur va se confier à Mr Irwine. Malheureusement au chapitre suivant l'écrivain marque une pause dans l'histoire, maintenant le lecteur dans un certain suspens. A propos du chapitre 17, Joan Bennett affirme dans *George Eliot*:

*She (George Eliot) makes a wholly unnecessary apology for painting the rector of Broxton Mr Irwine... and discourses at length about her own artistic aims.*<sup>238</sup>

L'assertion de Joan Bennett est assez discutable car non seulement ce chapitre sert à créer le suspens, mais il sert aussi de transition entre l'histoire de Hetty et Arthur d'une part, et celle de Hetty et Adam d'autre part. De plus ce chapitre est destiné à donner de plus amples informations au lecteur. L'artiste arrête aussi son récit momentanément pour préciser ses convictions artistiques et sa philosophie. Par exemple dans l'un des passages du chapitre, elle dit :

---

238- Joan Bennett, *George Eliot : her Mind and Art*. London : Cambridge University Press. 1974. p. 106

*The fellow-mortals, every one must be accepted as they are: you can neither straighten their noses, nor brighten their wit... and it is these people - amongst whom your life is passed- that it is needful you should tolerate, pity and love.* <sup>239</sup>

Dans *The Mill on the Floss*, George Eliot ne marque pas vraiment une pause du récit comme elle le fait dans *Adam Bede*, mais raconte plutôt une autre histoire au lieu de poursuivre celle qu'elle était en train de narrer. C'est ainsi que le chapitre 2 du livre V marque une pause dans l'histoire de Maggie et Philip qui reprend au chapitre 3. Le narrateur reprend cette histoire au début du chapitre 3 : « *I said that Maggie went home that evening from the Red Deeps with a mental conflict already begun.* » <sup>240</sup>

D'une façon générale, après la lecture d'un chapitre, le lecteur est impatient de lire le suivant car les romans de George Eliot retiennent l'attention par la tension des histoires qui y sont racontées. Le déroulement des principales histoires est assez régulier malgré la présence de petites histoires indépendantes et de quelques pauses de récit.

#### b) Les récits enchaînés :

Dans *Adam Bede*, la narration procède dans une grande mesure par récits enchaînés c'est-à-dire des récits qui se suivent les uns les autres. Ainsi l'histoire de Seth Bede est suivie de celle de Hetty Sorrel et d'Arthur Donnithorne. Toutefois l'auteur ne passe pas de façon brusque d'une histoire à une autre. Ces histoires sont reliées entre elles par des anecdotes qui servent de transitions. Par exemple entre la première histoire du roman et la seconde, on trouve deux histoires indépendantes. La première relate la visite de Dinah chez Lisbeth, la mère d'Adam ; la seconde est

239- *Adam Bede*, p. 222

240 - *The Mill on the Floss*, p. 424

une peinture de la vie quotidienne de la famille Bede. C'est souvent le titre du chapitre qui prévient le lecteur du changement de récit. Le premier chapitre qui sépare l'histoire de Seth et Dinah d'une part, Arthur et Hetty d'autre part, s'intitule 'home and its sorrows'. Le second chapitre s'intitule '*The rector*'.

L'utilisation par George Eliot des récits enchaînés est très favorable à la compréhension du lecteur car ce procédé concourt à la clarté de l'histoire racontée dans le roman.

Dans *The Mill on the Floss* comme dans *Adam Bede*, les histoires sont indépendantes et se suivent les unes les autres à la seule différence que l'histoire de Maggie et Tom s'arrête un moment pour reprendre vers la fin du roman. Dans *The Mill on the Floss*, l'histoire de l'enfance de Maggie (du chapitre 1 au chapitre 13 du livre I) est suivie de celle de Tom qui va du chapitre 1 au chapitre 7 du livre II. Nous avons ensuite l'histoire de la tragédie de Mr Tulliver (du chapitre 1 au chapitre 9 du livre III). L'enchaînement entre l'histoire de Mr Tulliver et celle de la période de maturité de Maggie ne se fait pas aussitôt, car ces deux histoires sont séparées par une pause du récit et l'amorce de la troisième intrigue. Celle-ci est dans une grande mesure la suite de la première en ce sens que l'on y trouve le développement et le dénouement de l'histoire de Tom et Maggie. C'est vraiment dans *The Mill on the Floss* que nous rencontrons de véritables récits enchaînés.

Il arrive que George Eliot fasse explicitement voir comment elle fait le lien non seulement entre une histoire et une autre, mais aussi entre la fin d'un chapitre et le début d'un autre. On trouve un exemple dans *Adam Bede* entre la fin du chapitre 7 et le début du chapitre 8. Vers la fin du chapitre 7, Arthur dit au revoir à Hetty et s'empresse de partir, car il se dit que Mr Irwine l'attend. C'est à ce niveau que le narrateur intervient pour nous dire que Mr Irwine ne devait certainement pas être impatient de voir Arthur arriver car il se plaisait à converser avec Dinah. Le narrateur introduit de cette façon l'objet du prochain chapitre et ajoute : « ... and



*you shall hear now what they had been saying to each other.* »<sup>241</sup> Ainsi se termine le chapitre 7. Au chapitre 8 le narrateur raconte la conversation qu'il avait signalée à la fin du chapitre 7.

Dans *The Mill on the Floss*, ce procédé est d'abord manifeste au début du chapitre 3 du Livre V. En effet, au premier chapitre de ce Livre, Maggie et Philip se séparaient aux Red Deeps. Au chapitre 2, la romancière a inclus l'épisode mettant en scène Tom, Mr Glegg et Bob Jakin. C'est ainsi qu'au chapitre 3, la romancière, par l'entremise du narrateur, revient à l'histoire amoureuse de Maggie et Philip. Il commence par nous rappeler ce que Maggie ressentait lorsqu'elle s'est séparée de Philip aux Red Deeps. Il dit : « *I said that Maggie went home that evening from the Red Deeps with a mental conflict already begun* » (p.424). Ce procédé est aussi présent entre le chapitre 7 et le chapitre 8 du livre VI. Au chapitre 7 le narrateur nous parle de la conversation entre Lucy et son père. L'instance assure le lien entre ce chapitre 7 et le suivant en s'adressant au lecteur pour lui dire à l'ouverture du chapitre 8 : « *Before three days had passed after the conversation you have just overheard between Lucy and her father...* »<sup>242</sup> Il faut dire que *The Mill on the Floss* est bien construit. Les récits s'enchaînent. On les suit bien grâce aux titres des chapitres et des Livres que George. Eliot a mis, et grâce au narrateur qui nous rappelle parfois ce qu'il nous avait déjà dit aux chapitres précédents.

### c) Les récits enchâssés :

Roland Bourneuf et Réal Ouellet définissent le récit enchâssé comme « *l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre.* »<sup>243</sup>

Nous trouvons quelquefois dans les romans de George Eliot des récits qui sont inclus dans d'autres récits. Dans *Adam Bede* par exemple, après que le récit du

---

241- *Adam Bede*, p. 132.

242- *The Mill on the Floss*, p. 539. (C'est nous qui soulignons)

243- Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*. Paris : Presses Universitaires de France. 1972. p. 73

narrateur se soit arrêté un moment au chapitre 17 (*In Which the story pauses a little*), le narrateur reprend le récit de l'histoire d'amour triangulaire de Hetty, d'Arthur et d'Adam. Cette histoire est racontée de nouveau par l'instance narrative du chapitre 18 au chapitre 35. Cependant, au chapitre 21, on nous raconte l'histoire d'une école du soir qui n'a rien à voir avec l'histoire d'amour de Hetty et Arthur.

Dans *The Mill on the Floss* nous ne trouvons pas vraiment de récits enchâssés. Toutefois dans le livre IV qui marque une pause de l'histoire, le premier chapitre a l'aspect d'un récit enchâssé. En effet, bien que l'histoire de la défaite de Mr Tulliver en justice se termine dans une certaine mesure au chapitre 9 du livre III, les retombées de cette défaite se ressentent jusqu'au chapitre 2 du livre IV. Cependant dans le chapitre 1 du livre IV, George Eliot parle de la famille Dodson, laissant de côté l'histoire de Mr Tulliver qu'elle reprendra au chapitre 2. Les commentaires sur la vie de la famille Dodson pourraient constituer une histoire enchâssée, incluse dans celle de Mr Tulliver.

Dans *Scenes of Clerical Life*, la nouvelle intitulée « Mr Gilfil's Love Story » contient une histoire enchâssée. L'histoire de Caterina Sarti est en effet incluse dans celle de Mr Gilfil. La situation narrative de cette nouvelle a même une particularité. « Mr Gilfil's Love Story » est une nouvelle qui se compose de vingt-un chapitres et d'un épilogue. L'histoire concerne Mr Gilfil, et plus précisément son mariage éphémère avec Caterina Sarti. À côté de l'histoire principale, il y a celle de Caterina. Ce qui est paradoxal est que bien que l'histoire de Caterina soit incluse dans l'histoire principale qui est celle de Mr Gilfil, elle est plus importante en termes de chapitres. Le narrateur ne parle de Mr Gilfil que dans six chapitres et dans l'épilogue. Caterina est personnage principal dans les quinze autres chapitres. Ainsi, l'on parle de Caterina deux fois plus qu'on ne parle de Mr Gilfil qui est le héros de la nouvelle. Il faut noter que de temps en temps, les deux histoires se fondent en une seule. Ceci intervient surtout lorsque Mr Gilfil et Caterina se retrouvent. Tel est le cas aux chapitres 9, 14, et 21. Mentionnons qu'au chapitre 21, les deux histoires deviennent un seul et même récit car les deux personnages se marient.

Dans « *The Lifted Veil* », l'histoire de Bertha Grant est incluse dans celle de Latimer, son futur époux. Cette nouvelle se compose de trente-cinq pages réparties dans deux chapitres. L'histoire centrale est celle de Latimer. Il est question de lui dans dix pages, l'histoire de Bertha s'étend sur vingt-cinq pages. L'attention du narrateur-héros est focalisée sur Bertha à partir de la onzième page de la nouvelle. Cette focalisation se poursuit sur le reste de la nouvelle, soit vingt-cinq pages. Il faut d'ailleurs dire dans cette nouvelle, Latimer parle essentiellement de Bertha et de sa maladie. Ainsi, nous nous rendons compte que comme dans « Gilfil's Love Story », l'histoire incluse dans « *The Lifted Veil* » est la plus importante en termes de pages. A l'instar de « Mr Gilfil's Love Story », l'histoire enchâssée dans « *The Lifted Veil* » se fond un moment dans l'histoire centrale. La différence entre les deux nouvelles est que dans « *The Lifted Veil* », les deux époux vont se séparer. Chacun va vivre indépendamment le reste de son histoire.

Les récits enchâssés servent de transition entre les différentes histoires de chaque roman. Ils servent aussi à ménager une pause pour le lecteur. Au chapitre 53 de *Adam Bede* par exemple, l'auteur inclut le récit d'un repas célébrant la moisson. Cette digression repose le lecteur qui était tenu en haleine par l'histoire amoureuse d'Adam et Dinah. Les récits enchâssés de George Eliot ont parfois aussi une fonction didactique. Dans ce cas, ils servent à véhiculer les convictions de l'écrivain. Tel est le cas du récit enchâssé qui se trouve au chapitre 17 de *Adam Bede*.

Nous retiendrons que les intrigues de *Adam Bede* et *The Mill on the Floss* s'articulent autour de trois personnages. Elles sont enrichies de plusieurs histoires secondaires. Des incidents précis leur permettent d'avancer ou de prendre une autre tournure.

La romancière utilise des procédés particuliers: elle livre progressivement l'information et ménage des pauses dans le récit, pour créer le suspense. Nous retiendrons aussi que l'artiste fait beaucoup plus usage des récits enchaînés que des récits enchâssés. Il n'y a pratiquement pas de récits alternés dans les trois romans.

---

En étudiant l'agencement des récits, l'attention du lecteur a été retenue par la récurrence de certaines images qu'il conviendrait d'étudier.

#### D- L'imagerie:

L'imagerie est l'ensemble des images représentant des faits de même origine. Martin Gray dit:

*Imagery refers to the figurative language in a piece of literature (metaphors and similes); or all the words which refer to objects and qualities which appeal to the senses and feelings* <sup>244</sup>

##### a)- L'imagerie dans la structure :

La question qui se pose est de savoir si les images qui se trouvent dans les trois romans n'ont pas une fonction autre que thématique.

En classant les images de *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*, par exemple, le lecteur s'aperçoit que quatre d'entre elles jouent un rôle dans la structure. Ce sont les images de la ferme des Poyser et de la chaumière d'Adam dans *Adam Bede*, ainsi que celles de l'eau et du moulin dans *The Mill on the Floss*.

Dans *Adam Bede*, les images de la ferme et de la chaumière sont vues dans les six livres. Les images de la ferme apparaissent aux chapitres 6, 7, 18, 20, 22, 31, 40 et 49. Celles de la chaumière d'Adam sont présentes dans les chapitres 4, 10, 11, 14, 20, 50, 51, et 52. L'image de la ferme est vue pour la première fois au chapitre 6 où le narrateur la décrit : « *It is a very fine old place, of red brick, softened by a pale powdery lichen, which has dispersed itself with happy irregularity...* » <sup>245</sup>

La chaumière d'Adam n'est pas vraiment décrite. Le narrateur ne donne que quelques petites indications telles que : « *The thatched house with a stack of timber*

244- Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*. Beirut: York Press. 1992. p.144

245- *Adam Bede*, p. 115

by the side of it »<sup>246</sup>, « the door of the house is open. »<sup>247</sup>

C'est surtout dans le premier et le dernier livres du roman que les images de la ferme et de la chaumière sont les plus présentes. Ces images se complètent en ce sens que lorsque la chaumière n'apparaît pas dans un livre, c'est l'image de la ferme que le lecteur voit. Tel est le cas pour les livres III, IV et V où la chaumière n'apparaît pas mais dans lesquels l'image de la ferme est présente. En tant qu'images, la ferme des Poyser et la chaumière d'Adam jouent un grand rôle dans la composition du roman car, c'est autour de ces deux éléments que se déroule la majeure partie de l'action. L'intrigue de l'histoire de Hetty et Arthur par exemple se noue dans la ferme (ch.7). De même c'est dans la chaumière des Bede qu'Adam apprend que Dinah est amoureuse de lui (ch.51).

Si dans *Adam Bede* George Eliot s'essaie à utiliser l'imagerie pour une finalité structurale, elle semble arriver à la parfaite maîtrise de ce procédé dans *The Mill on the Floss*. Dans ce roman les images de l'eau et du moulin jouent un rôle non négligeable dans la structure du roman. Ces deux images sont présentes dans tous les livres et se complètent. Elles participent à la construction de l'œuvre. Elles concourent aussi à son unité. L'absence d'allusions au moulin dans les livres 4 et 6 est compensée par la présence d'éléments liquides. Le fleuve a un rôle important vis à vis du moulin. Le lecteur constate l'intimité qui existe entre le fleuve et le moulin. Le fleuve et le moulin sont en quelque sorte liés. Le passage du moulin de Mr Tulliver à Mr Wakem symbolise la rupture entre ces éléments de l'espace diégétique de l'oeuvre. Ce passage du moulin d'un propriétaire à un autre suscite la colère de la Floss. Cette colère est présentée de façon anticipée à la page 352 lorsque Tom déclare : « *There's a story as when the mill changes hands, the river's angry - I've heard my father say it many a time.* » C'est à la suite de cette rupture que le fleuve déborde et emporte dans sa fureur le moulin. Dans le texte, chaque fois que le fleuve est mentionné, le moulin l'est aussi. Le moulin est présenté soit

---

246- *Adam Bede*, p. 83

247- *Ibid.*, p. 83

explicitement, soit sous forme d'allusion. La Floss sert de miroir au moulin, mais elle sert aussi d'élément destructeur de celui-ci. Les images du moulin et de l'eau structurent réellement le roman car non seulement elles sont présentes dans tous les livres, mais elles se trouvent aussi au début et à la fin de l'oeuvre. S'il nous était possible de représenter le roman et son histoire dans une toile, le moulin et le fleuve occuperaient la majeure partie du tableau. C'est d'ailleurs un tableau à proportion semblable que nous trouvons sur la couverture du roman (édition de 1979, introduction et éditorial de S. Byatt).

Mais parmi ces deux principales images de *The Mill on the Floss*, celle de l'eau est la plus remarquable. L'eau apparaît dès la première page du roman. Sa présence entre dans la présentation générale de l'espace diégétique. Grâce à l'eau le lecteur apprend que l'histoire se déroule autour d'un espace fluvial. Cet environnement est caractérisé par sa végétation et sa proximité à la mer: « *A wide plain, where the broadening Floss hurries on between its green banks to the sea.* »<sup>248</sup> Dans ce chapitre 1er, le rôle de l'eau dans le transport des biens et le passage d'un espace à un autre est significatif : « *... the black ships - laden with the fresh-scented fir-planks, with rounded sacks of oil - are borne along to the town of St Ogg's.* »<sup>249</sup> L'eau est personnifiée au début du chapitre ; le narrateur la compare à un ami, « *a living companion* » (p. 53), et lui prête des caractéristiques humaines « *it's low placid voice.* » (p. 53)

Mais l'eau n'a pas seulement un rôle thématique dans *The Mill on the Floss*. Elle concourt aussi à la structure de celui-ci. L'eau joue un rôle important dans l'intrigue car c'est autour d'elle que l'histoire de la famille Tulliver se développe. En effet l'histoire de la tragédie de Mr Tulliver commence au chapitre 2 du livre II lorsque le lecteur apprend que Mr Tulliver veut traduire Mr Pivart en justice parce qu'il désire irriguer ses terres, ce qui détournerait une partie des eaux. C'est autour du problème de l'eau que se centre la dispute entre Mr Tulliver et Mr Pivart. Mr

---

248- *The Mill on the Floss*, p. 53

249- *Ibid.*, p. 53

Tulliver sortira vaincu de cette querelle et c'est à partir de ce moment qu'il connaîtra des difficultés.

A l'avant dernier livre de *The Mill on the Floss*, l'eau a une fonction bien précise: elle permet de faire progresser l'intrigue. L'intrigue centrale étant lente et centrée sur l'enfance de Tom et Maggie, l'eau a pour fonction de la hâter et de l'élargir. En d'autres termes l'eau permet au roman de progresser. Elle commence à assurer ce rôle actif au chapitre 2 du livre VI lorsqu'elle donne un nouveau souffle à la relation entre Maggie et Stephen. C'est Lucy qui donne l'idée d'une promenade en barque :

*I want her (Maggie) to have delicious do-nothing days, filled with boating and chatting and riding and driving : that is the holiday she needs.*<sup>250</sup>

Stephen saisit l'occasion :

*'A propos !' said Stephen, looking at his watch, ' shall we go out for a row on the river now ? The tide will suit for us to go to the Tofton way, and we can walk back.'*<sup>251</sup>

C'est surtout au chapitre 13 du livre VI que l'intrigue doit sa progression à l'eau. Maggie et Stephen décident de faire à deux la promenade en barque que le narrateur décrit :

*They glided rapidly along, to Stephen's rowing, helped by the backward-flowing tide, past the Tofton trees and houses -- between the silent, sunny fields and pastures which seemed filled with a natural joy that had no reproach for theirs.*<sup>252</sup>

---

250- *The Mill on the Floss*, p. 490.

251- *Ibid.*, p. 490

252- *Ibid.*, p. 589

L'eau permet à Stephen et Maggie de se retrouver en tête-à-tête. Elle favorise une certaine intimité entre les deux personnages et leur donne l'occasion de se dire ce qu'ils pensent. L'eau permet non seulement de consolider la relation amoureuse de Stephen et Maggie, mais concourt aussi au changement de l'environnement diégétique. Stephen et Maggie ne se sont pas rendu compte qu'ils ont dépassé maints villages. C'est pourquoi Maggie s'écrie avec surprise : « *O, have we passed Luckreth - where we were to stop ?* »<sup>253</sup> et le narrateur commente : « *No village was to be seen. She turned round again with a look of distressed questioning at Stephen* »<sup>254</sup> Stephen profite du fait que Maggie et lui soient très loin de chez eux, portés à la dérive par les eaux, pour manifester son désir le plus profond : « *Maggie... Let us never go home again - till no one can part us - till we are married.* »<sup>255</sup> Stephen considère leur dérive comme une situation indépendante de leur volonté. Aussi ajoute t-il :

*See, Maggie, how everything has come without our seeking –in spite of all our efforts. We never thought of being alone together again - it has all be done by others. See how the tide is carrying us out... Everything has concurred to point to us. We have contrived nothing, we have thought of nothing ourselves.*<sup>256</sup>

Mais Maggie reste sourde aux propos de Stephen :

*'Let me go !' she said, in an agitated tone, flashing an indignant look at him, and trying to get her hand free. 'You have wanted to deprive me of any choice. You knew we were come too far – you have dared to take advantage of my thoughtlessness. It is unmanly to bring me in such a position.'*<sup>257</sup>

---

253- *The Mill on the Floss*, p. 589

254- *Ibid.*, p. 589

255- *Ibid.*, p. 590

256- *Ibid.*, p. 590

257- *Ibid.*, p. 591



Au chapitre 14 du livre VI, l'eau transporte Maggie et Stephen à Mudport. La Floss déplace en quelque sorte l'histoire dans un espace différent de St Ogg's :

*... the boat was let down, and they were taken to the landing place. Here there was a cluster of gazers and passengers awaiting the departure of the steamboat to St O'ggs.*<sup>258</sup>

Quelques lignes plus bas, le cadre où se poursuit l'aventure de Maggie et Stephen est défini :

*A porter guided them to the nearest inn and posting-house, and Stephen gave the order for the chaise as they passed through the yard. Maggie took no notice of this, and only said, 'Ask them to show us into a room where we can sit down'.*<sup>259</sup>

Maggie sortira de ce nouvel espace tout effondrée après le long entretien qu'elle aura eu avec Stephen. Son aventure avec Stephen n'aura abouti à rien. Néanmoins elle en sortira libérée car elle a rejeté la demande en mariage de celui-ci. La malheureuse promenade de Maggie sur la Floss marque une nouvelle étape dans ses relations avec son entourage qui la condamne et la critique. Cette aventure sur l'eau est l'un des signes avant-coureurs de sa tragédie. Finalement la Floss participe à la tragédie de l'héroïne. Elle accélère le dénouement de l'histoire de Maggie.

Ainsi, sans rejeter les autres fonctions de l'eau et du moulin, soulignons que c'est surtout en relation avec la structure de l'oeuvre que se trouve la première signification de ces images.

---

258- *The Mill on the Floss*, p. 599

259- *The Mill on the Floss*, p. 600

## b)- L'imagerie pathético-dramatique et sa signification :

Lorsque nous lisons les romans de George Eliot, nous constatons que la romancière fait usage de thèmes récurrents. Par exemple, nous trouvons dans sa fiction les thèmes de la tristesse, la pitié, la souffrance et la pauvreté. Dans le présent sous chapitre, nous allons d'abord découvrir et traiter de ces thèmes. Ensuite, nous nous demanderons pourquoi la romancière les utilise tant. La réponse à cette question sera en quelque sorte l'interprétation que nous ferons des romans et nouvelles de George Eliot que nous aurons étudiés.

Ainsi, nous étudierons les thèmes de la tristesse, la souffrance et la pauvreté, et nous nous pencherons sur les procédés techniques qui permettent à George Eliot de maintenir ces trois thèmes présents.

### b1)- La tristesse et la pitié :

La tristesse et la pitié apparaissent beaucoup plus dans *Scenes of Clerical Life*. Dans la première histoire qui s'intitule « The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton », le lecteur est attristé par la maladie de Milly, la femme du Révérend Amos Barton. Cette tristesse intervient pour la première fois lorsque le narrateur dit: « *It was a sad thing too... Milly had an illness which made her lips look pale.* »<sup>260</sup> Le lecteur est aussi attristé et ressent de la pitié lorsqu'il apprend à la page 106 que le bébé des Bartons est mort:

« *Is the baby alive?* »  
« *No, it died last night* »

Le décès du bébé du Rev. Amos Barton met ce dernier dans un état qui attriste le lecteur et l'emmène à partager ses émotions. Le passage qui émeut se trouve à la page 106 où nous lisons:

---

260- George Eliot, *Scenes of Clerical Life*. Harmondsworth: Penguin Books. 1980. p.82

*Amos Barton entered with dry despairing eyes, haggard  
And unshaven... the pent-up fountain of tears was  
opened: he threw himself on the sofa, hid his face, and  
sobbed aloud.*

Ce passage montre combien de fois Amos Barton est triste.

Le narrateur continue à faire usage des scènes pathétiques dans cette nouvelle. A la page 107, nous en avons une:

*... and the red light fell full upon the bed, where Milly lay  
with the hand of death visibly upon her. The feather-bed  
had been removed, and she lay low on a mattress, with  
her head slightly raised by pillows. Her long fair neck  
seemed to be struggling with a painful effort.*

A la page 109, une autre scène attristante est présente: « *They laid her in the  
grave- the sweet mother with her baby in her arms.* »

Enfin, l'image du Rev. Amos Barton debout devant la tombe est choquante:

*Gradually, as his eyes dwelt on the words, 'Amelia, the  
beloved wife', the waves of feeling swelled within his  
soul, and he threw himself on the grave, clasping it with  
his arms, and kissing the cold turf.*<sup>261</sup>

Il y a même du dramatique dans les dialogues. Le premier dialogue qui frappe est celui du Rev. Amos lorsqu'il dit à ses enfants :

*My children, God is going to take away your dear  
Mamma from us . She wants to see you to say good-bye.  
You must try to be very good and not cry.*<sup>262</sup>

Le second dialogue est celui de sa femme:

---

261- *Scenes of Clerical Life*, p.144

262- *Ibid.*, p.107

*I'm going away from you. Love your Papa. Comfort him, and take care of your little brothers and sisters. God will help you.*<sup>263</sup>

Dans la seconde nouvelle intitulée « Janet's Repentance », la romancière fait usage de scènes dramatiques pour susciter la pitié chez le lecteur. A la page 285, la brutalité de l'époux de Janet attriste le lecteur :

*He laid his hand with a firm grip on her shoulder, turned her round, and pushed her before him along the passage.. the heavy arm is lifted to strike her. The blow falls- another and another. Surely the mother hears that cry - 'O Robert! Pity ! pity'.*

Ce qui est dit à la page 335 suscite de la pitié chez le lecteur. En effet le narrateur dit : « *He (Mr Dempster) had no pity on her tender flesh; he could strike the soft neck he had once asked to kiss.* »

Une scène dramatique et attristante intervient à la page 342 : « *He (Mr Dempster) seized her with his heavy grasp by the shoulder, and pushed her before him.* » Quelques lignes plus bas, le narrateur nous décrit comment Mr Dempster met sa femme dehors :

*He pushed her on the entrance, and held her firmly in his grasp while he lifted the latch of the door. Then he opened the door a little way, thrust her out and slammed it behind her.*<sup>264</sup>

La scène qui intervient à la page 338 entre Janet et sa mère attriste le lecteur : « *Mother! why don't you speak to me,* » Janet burst out at last; « *you don't care about my suffering; you are blaming me because I am miserable.* »

---

263- *Scenes of Clerical Life*, p.108

264- *Ibid.*, p.342

Nous avons pitié de Janet lorsque l'instance narrative dit: « *The very wind was cruel: it tried to push her back from the door where she wanted to go and knock and ask for pity.* »<sup>265</sup> Plus loin, nous sommes tristes lorsque Janet crie: « *Take me in for pity sake.* »<sup>266</sup>

Dans *Silas Marner*, le lecteur a pitié de Silas après l'accusation de vol dont il a été victime :

*Poor Marner went out with that despair in his soul that shaken trust in God and man, which is little short of madness to a loving nature. In the bitterness of his wounded spirit, he said to himself, 'she will cast me off too'.*<sup>267</sup>

Quelques lignes plus bas, le narrateur ajoute:

*Marner went home, and for a whole day sat alone, stunned by despair, without any impulse to go to Sarah and attempt to win her belief in his innocence. The second day he took refuge from benumbing unbelief, by getting into his loom and working...*<sup>268</sup>

Ces passages montrent aussi que la tristesse habite le personnage de Silas. Nous avons encore pitié de lui lorsque nous apprenons que sa fiancée Sarah a décidé d'interrompre ses relations avec lui:

*... the minister and one of the deacons came to him with the message from Sarah, that she held her engagement to him at an end. Silas received the message mutely, and then turned away from the messengers to work at his loom again.*<sup>269</sup>

---

265- *Scenes of Clerical Life*, p.346

266- *Ibid.*, p.346

267- George Eliot, *Silas Marner*, Harmondsworth: Penguin Books.1967. p.61

268- *Scenes of Clerical Life*, p.62

269- *Ibid.*, p. 62

---

Le lecteur a une fois de plus pitié de Silas lorsque ce dernier est abattu par le vol de son argent:

*Again he put his trembling hands to his head, and gave a wild ringing scream, the cry of desolation. For a few moments after, he stood motionless; but the cry had relieved him from the first maddening pressure of the truth*<sup>270</sup>

A la page 224, George Eliot fait usage des scènes pathétiques pour susciter la pitié. La scène met en relief Godfrey Cass et sa femme Nancy Lammeter. Elle traite du mensonge de Godfrey. En effet, Godfrey avait menti à Nancy lorsqu'il lui avait dit qu'il n'avait pas d'enfants du tout. Au moment où la vérité éclate, Nancy est bouleversée. Elle dit à ce dernier:

*'Godfrey, if you had but told me this six years ago, we could have done some of our duty by the child. Do you think I'd have refused to take her in, if I'd known she was yours ?'... the tears fell, and Nancy ceased to speak.*

Enfin à la page 235, après le refus de Eppie de suivre son père géniteur, le narrateur dit:

*Nancy and Godfrey walked home under the starlight in silence. When they entered the oaken parlour, Godfrey threw himself into his chair, while Nancy laid down her bonnet and shawl, and stood on the hearth near her husband...*

Ces deux personnages sont tristes. Le lecteur l'est aussi.

Dans *The Mill on the Floss*, nous remarquons que Mr Tulliver est triste au moment où Maggie entre dans la chambre:

---

270- *Scenes of Clerical Life*, p. 93

*Her father's eyes were still turned uneasily towards the door when she entered and met the strange, yearning, helpless look that had been seeking her in vain. With a sudden flash and movement, he raised himself in the bed she rushed towards him, and clasped him with agonised kisses.* <sup>271</sup>

La tristesse et le mauvais état d'esprit de Mrs Tulliver sont manifestes trois pages plus loin lorsque nous lisons: « ... *the poor woman was shaking her head and weeping with a bitter tension of the mouth.* » <sup>272</sup>

En fait, Mrs Tulliver est dans cet état parce que son mari a perdu le procès qui l'opposait à Mr Wakem, et que tout va être vendu. A cet effet, elle affirme :

*We're ruined... everything's going to be sold up... to think as your father should ha' married me to bring me to this! We've got nothing... we shall be beggars... we must go to the workhouse.* <sup>273</sup>

Le narrateur-focalisateur montre le désespoir et l'amertume de Mrs Tulliver à travers le passage suivant:

*Mrs Tulliver burst out crying afresh, and she sobbed with her handkerchief at her eyes a few moments, but then removing it, she said in a deprecating way, still half sobbing as if she were called upon to speak before she could command her voice, 'And I did say to him times and times, "Whatever you do, don't go to the law"'* <sup>274</sup>

Quant à Mr Tulliver, sa condition attriste le lecteur. Le narrateur dit:

---

271- *The Mill on the Floss*, 1979. p. 278

272- Ibid., p.281

273- Ibid., pp.281-282

274- Ibid., p.283

*Mr Tulliver, even between the fits of spasmodic rigidity which occurred at intervals, was usually in so apathetic a condition that the exits and entrances into his room were not felt to be of great importance.*<sup>275</sup>

La situation dramatique que Mr Tulliver est en train de vivre après sa défaite en justice est manifeste dans le passage suivant:

*Mr Tulliver lingered nowhere away from house; he hurried away from market, he refused all invitations to stay and chat, as in old times, in the houses where he called on business. He could not be reconciled with his lot.*<sup>276</sup>

Le passage montre que Mr Tulliver est dans un état de désolation et de profonde tristesse.

George Eliot fait usage de scènes pathétiques et dramatiques ainsi que de monologues pour susciter la pitié. Nous découvrons une scène dramatique à la page 612:

*Maggie: 'Tom' -she began faintly, 'I am come back to you...'  
Tom: 'You will find no home with me'  
Mrs Tulliver: 'My child! I'll go with you. You've got a mother'*

A la page 624, il y a une scène pathétique au moment où Maggie dit au docteur Kenn : *'I want to tell you everything'*. The narrateur ajoute à la même page: *"But her eyes filled fast with tears as she said it, and all the pent-up excitement of her humiliating walk would have its vent before she could say more."*

---

275- *The Mill on the Floss*, p.303

276- *The Mill on the Floss*, pp.369-370



Le monologue suivant de Maggie est frappant : « *O God, am I to struggle and fall and repent again? has life other trials as hard for me still?* »<sup>277</sup> Le narrateur ajoute :

*With that cry of self-despair, Maggie fell on her knees against the table and buried her sorrow-stricken face. Her soul went out to the Unseen Pity that would be with her to the end. Surely there was something being taught her by this experience ...*<sup>278</sup>

A la même page, nous surprenons Maggie en train d'implorer Dieu : « *O God, if my life is to be long, let me live to bless and comfort.* »<sup>279</sup>

Enfin, la scène qui précède la noyade de Tom et Maggie dans le fleuve est tragique et attriste beaucoup le lecteur : « *'It is coming, Maggie!* » Tom said, in a deep hoarse voice, loosing the oars, and clasping her. ' »<sup>280</sup>

Toutes ces scènes pathétiques et dramatiques, tous ces dialogues et monologues, ont une fonction. Leur rôle est d'attrister le lecteur et l'emmenner à compatir.

Dans *Adam Bede*, la tristesse d'Adam et Seth est perçue dans le passage suivant dans lequel ils découvrent le corps inanimé de leur père : « *... forgetting everything but that their father lay dead before them.* »<sup>281</sup>

Une autre image attristante est visible au moment où le narrateur nous dit :

*Lisbeth came downstairs with a large key in her hand; it was the key of the chamber where her husband lay dead. Throughout the day, except in her occasional outbursts of*

---

277- *The Mill on the Floss*, p. 649

278- *Ibid.*, p. 649

279- *Ibid.*, p. 649

280- *Ibid.*, p. 655

281- *Adam Bede*. p.96

*wailing grief, she had been in incessant movement performing the initial duties to her dead with the awe and exactitude that belong to religious rites.*<sup>282</sup>

Une scène pathétique intervient à la page 241. La mère d'Adam est devant la tombe de son mari:

*Lisbeth had turned round to look again towards the grave. Ah! There was nothing now but the brown earth under the white thorn. Yet she cried less to-day than she had done any day since her husband's death: along with all her grief there was mixed an unusual sense of her own importance in having a 'burial'...*

Une autre scène pathétique est patente à la page 379. Arthur Donnithorne vient d'écrire à Hetty pour lui dire qu'il ne peut pas l'épouser. Le narrateur dit à propos de Hetty:

*The tears came this time - great rushing tears, that blinded her and blotched the paper. She felt nothing now but that Arthur was cruel - cruel to write so, cruel not to marry her... the tears came thicker and thicker, the mouth became convulsed with sobs... She sat sobbing till the candle went out...*

La tristesse et le désespoir de Hetty sont visibles dans le gros plan suivant qui est fait sur la jeune fille: « *She sat down on the step of a stile and began to sob hysterically.* »<sup>283</sup>

Après l'analyse de la tristesse et de la pitié, nous allons traiter de la souffrance dans les romans et les nouvelles que nous avons choisis.

---

282- *Adam Bede*, p. 148

283- *Ibid.*, p. 419

b2)- La Souffrance :

Le thème de la souffrance apparaît beaucoup dans *Scenes of Clerical Life*. Dans la première histoire intitulée « The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton », la souffrance est visible juste avant la mort de la femme du Rev. Amos Barton: « *They watched her breathing become more and more difficult.* »<sup>284</sup>

Il y a beaucoup de souffrance dans « Janet's Repentance ». L'allusion à cette souffrance est visible à travers la courte description du visage de Janet: « *Her grandly-cut features, pale... had premature lines about them, telling that the years had been lengthened by sorrow.* »<sup>285</sup> Le terme est prononcé par Janet à la page 331 lorsqu'elle dit: « *Pray for me, Sally, that I may have strength too when the hour of great suffering comes.* »

La souffrance de Janet est rendue manifeste grâce à l'usage du mot « misery ». Ce nom est d'abord utilisé à la page 338 lorsque Janet déclare: « *God is cruel to have sent me into the world to bear all this misery* ». Ensuite, le terme est employé à la page 342: « *This then was what she had been travelling towards through her long years of misery.* »

Toute la page 345 décrit la souffrance de Janet. Par exemple le narrateur dit:

*Pity, she could not feel it; it kept aloof from her, it poured no balm into her wounds... Now, in her utmost loneliness, she shed no tear: she sat staring fixedly into the darkness, while inwardly she gazed at her own past, almost losing the sense that it was her own, or that she was anything more than a spectator at a strange and dreadful play.*

Quelques lignes plus bas, le narrateur dit concernant Janet:

*She was getting benumbed with cold. With that strong instinctive dread of pain and death which had made her*

---

284- *Scenes of Clerical Life*, p. 108

285- *Ibid.*, p. 284

*recoil from suicide, she started up, and the disagreeable sensation of resting on her benumbed feet...*<sup>286</sup>

La souffrance morale de Janet est perçue par des mots tels que « *wretchedness* », « *humiliation* ». C'est parce qu'elle souffre que : « ... *she must seek some shelter, somewhere to hide herself.* »<sup>287</sup>

Le thème de la souffrance réapparaît deux pages plus loin au moment où le narrateur ajoute: « ... *her suffering lay like a heavy weight on her power of speech.* »<sup>288</sup> A la page suivante, nous lisons: « *The future took shape after shape of misery before her.* »<sup>289</sup> A la page 352, faisant allusion à Janet, le narrateur parle de « *this motionless, vacant misery* », et à la page 357, celui qui raconte l'histoire parle de « *her misery... one of misery.* »

Nous voyons la souffrance de Janet à travers le mauvais traitement dont elle est victime de la part de son mari. Son époux la fait vraiment souffrir. A la page 356, parlant de son époux, elle dit: « ... *he drank and got more and more unkind to me, and then very cruel, and he beat me.* ». Et à la page 381, au moment où son mari la bat, elle crie: « '*No, Robert!*', *she cried, in tones of yearning pity.* »

En fait, l'existence de Janet peut être caractérisée par le mot souffrance. Elle reconnaît cela indirectement lorsqu'elle dit: « *My lot has been a very hard one.* »<sup>290</sup> En se confessant devant le prêtre, elle avoue: « *I want to tell you how unhappy I am.* »<sup>291</sup>

La condition de Janet est résumée par le narrateur qui affirme à la page 408:

---

286- *Scenes of Clerical Life*, p.345

287- *Ibid.*, p.345

288- *Ibid.*, p.347

289-*Ibid.*, p.348

290- *Ibid.*, p.356

291- *Ibid.*, p.356

*Janet had lived through the great tragedy of woman's life. Her keenest personal emotions had been poured forth in her early love – her wounded affection with its years of anguish – her agony of unavailing pity over that deathbed seven months ago.*

« *The Lifted Veil* » est l'histoire d'une personne qui a des visions. Le héros de la nouvelle connaît le moment où il va mourir et tout ce qui va précéder sa mort brutale et dramatique. Dans cette nouvelle de George Eliot, la souffrance du héros est perçue à travers ce qu'il dit: « *I shall not much longer groan under the wearisome burden of this earthly existence.* »<sup>292</sup>

La souffrance qui caractérise le narrateur est vue en filigrane à la page 768 lorsque ce dernier dit: « *Partly a time of dimly remembered suffering.* » Cette souffrance se manifeste de plusieurs façons. En effet, le héros souffre parce qu'il s'aperçoit qu'il peut lire dans la conscience des gens : « *My diseased participation in other people's consciousness continued to torment me.* »<sup>293</sup> La souffrance accompagne le narrateur: « *I felt a sort of pitying anguish over the pathos of my own lot of a being finely organized for pain.* »<sup>294</sup> Plus loin, le héros dit: « *Continual suffering had annihilated religious faith within me.* »<sup>295</sup>

Dans *The Mill on the Floss*, le thème de la souffrance accompagne le parcours narratif de Mr Tulliver. Au moment où ce dernier agonise, le narrateur ajoute:

*For an hour or more the chest heaved, the loud hard breathing continued, getting gradually slower, as the cold dews gathered on the brow. At last there was total stillness, and poor Tulliver's dimly lighted soul had for*

---

292- George Eliot, "The Lifted Veil" in *The Norton Anthology of Literature by Women*. Ed. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. New York: Norton & Company. 1997. p. 763

293- Ibid., p. 776

294- Ibid., p. 781

295- Ibid., p. 792

*ever ceased to be vexed with the painful riddle of this world.*<sup>296</sup>

Ce n'est pas par hasard que George Eliot fait ressortir la souffrance dans *Scenes of Clerical Life*. Dans ce recueil de nouvelles qui est sa première œuvre de fiction, la romancière montre déjà l'une des raisons pour lesquelles elle veut devenir romancière. Elle veut écrire pour parler des maux qui minent le bas peuple, notamment la souffrance. Ce thème est présent dans la plupart de ses romans. L'autre mal qui rongait les classes démunies de son temps était la pauvreté. Ce phénomène ressort aussi dans ses œuvres de fiction.

### b3)-La Pauvreté:

Ce thème apparaît surtout dans *Scenes of Clerical Life*, et plus précisément dans « The Sad Fortunes of Amos Barton ». A la page 49, la pauvreté qui singularise la famille du Rev. Amos Barton est perçue lorsque Mrs Hackit, l'un des personnages de l'histoire dit: « *But I sent 'em a cheese and a sack o' potatoes last week; that's something towards filling the little mouths.* »

La mauvaise condition de vie des Bartons est visible à travers l'accoutrement de Mrs Barton: « *The caps she wore would have been pronounced, when off her head, utterly heavy and hideous.* »<sup>297</sup>

Les difficiles conditions de vie de la famille Barton sont clairement vues dans le passage suivant qui parle de l'un de leurs enfants :

*Poor Fred must have some new shoes; I couldn't let him go to Mrs Bond's yesterday because his toes were peeping out, dear child! I can't let him walk anywhere except in the garden. He must have a pair...*<sup>298</sup>

---

296- *The Mill on the Floss*, p. 464

297- *Scenes of Clerical Life*, p. 54

298- *Ibid.*, p. 57

Dans *The Mill on the Floss*, le spectre de la pauvreté s'installe lorsque Maggie dit à son père: « *Everything is sold, father.* »<sup>299</sup> D'ailleurs, Mr Tulliver confirme le nouveau statut de sa famille lorsqu'il dit: « *I'm nought but a bankrupt.* »<sup>300</sup> Il reconnaît devant sa femme qu'il est à l'origine de leur pauvreté: « *I'n been the bringing of you to poverty.* »<sup>301</sup>

#### b4)- La signification de l'imagerie dramatique et pathétique :

Nous pouvons nous demander pourquoi nous trouvons tant d'images dramatiques et pathétiques dans les romans et les nouvelles de George Eliot. Nous devons ajouter que quand nous lisons ses histoires, nous sommes frappés par le nombre impressionnant de termes et d'expressions en relation avec la pitié. Parfois dans les récits, il y a un appel direct ou indirect à la compassion. Nous avons l'impression que George Eliot pousse le lecteur à compatir avec ses personnages. Nous avons cette impression dans plusieurs de ses romans. Dans « *The Lifted Veil* », nous trouvons des phrases qui apitoient. A la page 763, Nous avons une phrase telle que « *Agony of pain and suffocation... will darkness close over them for ever?* » La seconde phrase est: « *I long for life and there is no help.* »

Nous sommes même surpris que le héros plaide pour la compassion lorsqu'il dit: « *It is only the story of my life that will perhaps win a little more sympathy from stranger when I am dead.* »<sup>302</sup>

Dans cette nouvelle, il y a des phrases qui touchent le lecteur telles que: « *...horror was my familiar* »<sup>303</sup>, et: « *I have no near relatives who will make up,*

---

299- *The Mill on the Floss*, P. 347

300- Ibid., P.350

301- Ibid., P.350

302- "*The Lifted Veil*", p.764

303- Ibid., p.797

*by weeping over my grave, for the wounds they inflicted on me when I was among them. »*<sup>304</sup>

Dans cette nouvelle, il y a un appel indirect à la compassion. A la page 787 par exemple, le héros affirme: « *I had still the human interest of wondering whether what I did and said pleased her, of longing to hear a word of affection.* » Et à la page 793, il déclare: « *Might there not lie some comprehension and sympathy ready for me...* » L'appel du héros à la compassion est même plus patent à la page 764 lorsqu'il dit:

*I have never been encouraged to trust much in the sympathy of my fellow-men. But we have all a chance of meeting with some pity, some tenderness, some charity... it is the living only who cannot be forgiven, - the living only from whom men's indulgence and reverence are held off...*

Dans « *The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton* », l'auteur intervient clairement pour demander au lecteur de compatir avec son personnage :

*I am doing a bold thing to bespeak your sympathy on behalf of a man who was so very far from remarkable, - a man whose virtues were not heroic, and who had no undetected crime within his breast; who had not the slightest mystery hanging about him... »*<sup>305</sup>

Et à la page 97, George Eliot dit explicitement:

*I wish to stir your sympathy with commonplace troubles to win your tears for real sorrow: sorrow such as may live next door to you - such as walks neither in rags nor in velvet, but in very ordinary decent apparel.*

---

304- "*The Lifted Veil*", P. 764

305- *Scenes of Clerical Life*, P. 80



Nous devons souligner que le narrateur ou l'auteur implicite fait usage de la fonction conative pour influencer le lecteur et pour l'emmener à compatir. C'est dans les commentaires du narrateur que le lecteur découvre cette fonction. La fonction conative est la relation d'influence que le narrateur établit directement ou indirectement avec le lecteur. Dans ce que Jakobson appelle fonction conative, le narrateur essaie d'influencer le lecteur. Le narrateur peut faire usage d'adjectifs tels que « poor ». Ainsi le lecteur pourrait épouser le point de vue du narrateur, et avoir finalement pitié du personnage. La fonction de cette technique ou de ce procédé est de pousser le lecteur à aimer les personnages et à compatir.

Dans « Janet's Repentance », le narrateur ou la romancière utilise l'adjectif 'poor' pour emmener le lecteur à compatir avec Janet. L'adjectif 'poor' se trouve à la page 273 ('*poor thing... poor thing*'); p. 281 ('*poor grey-haired woman*'); p. 333 ('*poor Janet*'); p. 334 ('*poor Janet*'); p. 346 ('*come in, my poor dear*'); p. 381 ('*poor Janet was kneeling by the bed*'); p. 385 ('*poor Janet did not know...*'). Le terme « sympathy » est prononcé lorsque le narrateur dit: « *He saw that the first thing Janet needed was to be assured of sympathy.* »<sup>306</sup>

Dans *Adam Bede*, le narrateur emploie le terme 'poor' en relation avec Hetty à la page 433: « *...the poor soul, driven to and fro between two equal terrors.* » A la même page, il ajoute: « *Poor wandering Hetty with the rounded childish face.* » (p.433) En ce qui concerne Lisbeth Bede, le narrateur dit: « *Poor Lisbeth... sat down and began to cry.* »<sup>307</sup> En faisant usage de l'adjectif 'poor', le but de la romancière est de pousser le lecteur à compatir.

Dans *The Mill on the Floss*, nous trouvons l'adjectif 'poor' relatif à Maggie à la page 284 où le narrateur dit: « *Poor Maggie was by no means made up of unalloyed devotedness...* » Le même adjectif se trouve à la page 351. Il a trait à Mr Tulliver: « *There were times when poor Tulliver thought the fulfilment.* »

Lorsque nous essayons de réfléchir sur la signification de la présence de la

---

306- *Scenes of Clerical Life*, p. 358

307- *Adam Bede*, p. 85

pitié, la tristesse, la souffrance et la pauvreté dans les romans de George Eliot, nous nous rendons compte que cela a un lien avec sa philosophie, la façon dont elle conçoit la vie. Sa philosophie était basée sur la compassion. Il est dit à la page 15 de *Scenes of Clerical Life*: “We come here upon an idea that persists through George Eliot’s letters and novels, which has been called her ‘doctrine of sympathy.’” George Eliot dévoile sa philosophie, notamment la doctrine de la compassion, dans le passage suivant:

*My artistic bent is directed not at all to the presentation of eminently respectable characters, but to the presentation of mixed human beings in such a way as to call forth tolerant judgement, pity and sympathy.*<sup>308</sup>

C’est en cela que nous trouvons le sens de l’écrasante présence de scènes pathétiques et dramatiques, d’événements poignants et de personnages pitoyables dans ses romans. George Eliot fait usage de ces scènes émouvantes pour mettre en évidence sa philosophie de la compassion.

George Eliot développe sa doctrine dans *Adam Bede*. Elle dit par exemple: « *The greatest benefit we owe to the artist, whether painter, poet, or novelist, is the extension of our sympathies.* »<sup>309</sup> Toujours dans l’introduction au roman, nous lisons:

*During the 1850’s George Eliot formulated her belief that art ought to embody the life of everyday, that it ought to please and instruct through extending our sympathies.*<sup>310</sup>

Et à la page 22, elle affirme: « *Our moral progress may be measured by the degree in which we sympathise with individual suffering.* » Dans le roman, elle

---

308- *Scenes of Clerical Life*, p. 23

309- *Adam Bede*, p. 19

310- *Ibid.*, p. 21

intervient en disant:

*And it is these people - amongst whom your life is passed that it is needful you should tolerate, pity, and love: it is these more or less ugly, stupid, inconsistent people, whose movements of goodness you should be able to admire...*<sup>311</sup>

George Eliot utilisait le roman et la nouvelle pour véhiculer sa philosophie. Une lecture approfondie de ses romans et nouvelles montre qu'elle faisait usage de l'imagerie dramatique et pathétique pour étaler son concept le plus cher; celui de la compassion. Et c'est là que repose l'intérêt scientifique de ce sous chapitre, à savoir démontrer au lecteur que George Eliot écrivait pour véhiculer sa conception, sa philosophie. Cette philosophie était celle de la compassion. Et c'est ce concept que nous nous sommes efforcés de décrire et d'analyser.

### **c- La fonction des images :**

Une image est la représentation que nous avons de quelque chose. Martin Gray la définit comme : « *a word-picture, a description of some visible scene or object.* »<sup>312</sup>

L'imagerie c'est l'ensemble des images représentant des faits de même origine. Pour Alice Maclin, l'imagerie c'est : « *...the use of images, both literal and figurative, in speech and writing.* »<sup>313</sup>

Nous nous sommes rendu compte, en lisant *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*, que George Eliot utilisait les images dans un but précis. Dans ces deux

---

311- *Adam Bede*, p.222

312- Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*. Beirut: York Press.1992. p. 144

313- Alice Maclin, *Reference Guide to English: A Handbook of English as a Second Language*. Washington: Holt, Rinehart and Winston. 1992. p. 168

romans, les images avaient une fonction décorative. C'est ce que nous essaierons de démontrer.

- La fonction décorative:

Par fonction décorative des images, nous entendons des images qui servent à décorer l'univers du roman, à identifier les lieux, à meubler l'espace. Nous avons par exemple les bois et la nature. Dans *Adam Bede*, le narrateur nous présente 'the Green'<sup>314</sup> au chapitre 2 :

*The Green lay at the extremity of the village, and from it the road branched off in two directions, one leading farther up the hill by the church, and the other winding gently down towards the valley. On the side of the Green that led towards the church, the broken line of thatched cottages was continued nearly to the churchyard gate.*<sup>314</sup>

Ainsi ces images ont une fonction décorative. Elles servent à planter le décor, à localiser les lieux où se déroulent les actions du roman. Au chapitre 2, le narrateur nous décrit les bois :

*Then came the valley, where the woods grew thicker, as if they had rolled down and hurried together from the patches left smooth. On the slope...there was a large sweep of park and a broad glassy pool in front of that mansion.*<sup>315</sup>

Au chapitre 1er de *The Mill on the Floss*, le narrateur émet plusieurs clichés ou images dont la fonction est de planter le décor des actions du roman:

*A wide plain, where the broadening Floss hurries on between its green banks to the sea, and the loving tide*

---

314- Adam Bede, p. 61

315- Ibid., p. 62

*rushing to meet it, checks its passage with an impetuous embrace. On this mighty tide the black ships-laden with the fresh-scented fir-plants with rounded sacks of oil-bearing seed, are borne along to the town of S<sup>t</sup> Ogg's which shows its aged, fluted red roofs and the broad gables of its wharves.*<sup>316</sup>

Au chapitre 5, la fonction décorative des images et des clichés est perçue au moment où le narrateur nous décrit les bois :

*The wood I walk in this mild May day, with the young yellow-brown foliage of the oaks between me and the blue sky, the white star-flowers and the blue-eyed speedwell and the ground ivy at my feet-what grove of tropic palms, what strange ferns or splendid broad-petalled blossoms ... (p. 94)*

#### **d)- L'usage du langage imagé et sa signification:**

George Eliot aime rapprocher ses personnages au monde animal et des oiseaux. Nous trouvons des exemples dans *The Mill on the Floss*, *Silas Marner* et « Mr Gilfil's Love's Story ». Au chapitre 4 du Livre I de *The Mill on the Floss*, le narrateur dit à propos de Maggie : « *Maggie was already out of earring, making her way towards the great attic ... as she ran like a skye terrier escaped from his bath.* » (p. 78) Ici, Maggie est comparée à un petit chien terrier à longs poils. Au chapitre 5, le narrateur dit de Tom : *He was one of those lads that grow everywhere in England, and, at twelve or thirteen years of age, look as much alike as goslings.* » (p. 84) Ici la référence concerne surtout les oiseaux domestiques. Sept pages plus loin, Tom et Maggie sont comparés à des animaux au moment où le narrateur dit: *Maggie and Tom were still very much like young animals.* » (p. 91) A la fin de ce chapitre 5, Tom dit à Maggie : « *O Magsie ! you little duck.* » (p. 93) Dans ce

---

316- *The Mill on the Floss*, p. 53

passage, la référence est de nouveau faite au monde des oiseaux domestiques. Au chapitre 7 du Livre III, Mr Wakem compare Mr Tulliver à un idiot à la tête de cochon lorsqu'il dit: « *He is a pig-headed, foul-mouthed fool.* » (p. 337) Enfin, au chapitre 14 du Livre VI, Maggie a peur des conséquences de sa mésaventure avec Stephen. Le narrateur dit à cet effet : « *Her heart beat like the heart of a frightened bird.* » (p. 601)

Au chapitre 2, page 66 de *Silas Marner*, la vie de Silas est comparée à celle d'un insecte. A travers cette comparaison, l'auteur veut montrer que Silas préfère rester confiné chez lui. Il ne sort pas beaucoup.

Dans « Mr Gilfil's Love Story », George Eliot affine ce procédé. C'est ainsi que Caterina, l'un des personnages centraux de cette nouvelle est décrite à partir d'allusions animales. Le narrateur commence par la rapprocher du singe. Tout commence au chapitre 2 (page 142) où Sir Christopher s'adresse à Caterina en faisant le parallèle entre ses yeux et ceux du singe: « *Ah, you black-eyed monkey.* » Une page plus loin, la référence au singe est de nouveau manifeste lorsque Sir Christopher déclare : « *There's a clever black-eyed monkey. Now bring out the table for picquet. Caterina drew out the table and placed the cards...* » (p. 143) A la fin du chapitre 3, le narrateur nous informe que Sir Christopher aime appeler Caterina par son petit nom. Ce petit nom est « little black-eyed monkey ». Entrant dans la conscience de Sir Christopher, l'instance narrative dit : *He love children, and took at once to the little black-eyed monkey – his name for Caterina all through her short life.* » (p. 152) Au chapitre 5, Sir Christopher fait usage du terme “monkey” lorsqu'il appelle Caterina pour danser avec lui: “*Come, come, more singing, more singing, little monkey...*” (p. 174) Au chapitre 13 de la nouvelle, Sir Christopher demande à Caterina comment elle se porte. Cette dernière répond qu'elle a un peu mal à la tête. Aussi dit-il: « *Poor monkey!* » (p. 207) Enfin, la référence au singe apparaît à deux reprises à la page 208. C'est encore Sir Christopher qui converse avec Caterina. Celui-ci voudrait que Caterina épouse Mr Gilfil. Sir Christopher n'aimerait pas que Caterina reste demoiselle. Ce serait une mauvaise chose. Aussi dit-il en s'adressant à Caterina: « *My little black-eyed*

*monkey was never meant for anything so ugly:* » (p.208) Trois lignes plus bas. Sir Christopher continue de dire du bien de Mr Gilfil. Il est convaincu que Caterina aime Mr Gilfil. Il dit à la jeune demoiselle: *“And you love him too, you silly monkey.”* (p.208) La comparaison de Caterina avec les oiseaux est manifeste aux pages 147, 158 et 174. D’abord au chapitre 3, le narrateur se dit que le lecteur se demande comment Caterina a fait pour se retrouver dans un majestueux manoir anglais. C’est à ce moment qu’intervient l’allusion au colibri lorsque l’instance narrative ajoute : *« ... as if a humming-bird were found perched on one of the elm-trees in the park. »* (p. 147) Au chapitre 4, Le narrateur dit : *« So that the little southern bird had its northern nest lined with tenderness, and caresses, and pretty things. »* (p. 158) Il utilise cette métaphore pour signifier que Caterina est bien entourée et bien aimée là où elle habite. Enfin, au chapitre 5, le responsable du récit affirme: *« Caterina who had passed her life as a little unobstrusive singing-bird, nestling so fondly under the wings that were outstretched for her... had begun to know the fierce palpitations of triumph and hatred. »*(pp. 174-175) Le narrateur fait usage de cette métaphore pour montrer que Caterina est passée d’un stade à un autre. Le premier stade est celui où elle n’avait de problèmes avec personne, et était choyée par son entourage. Le deuxième stade est celui où elle a commencé à être enviée, jalosée et torturée par l’amour qu’elle avait pour Captain Wibrow.

Caterina est aussi comparée à une grenouille (p. 157), à un levraut (p. 184) et à une souris (p.195) Nous devons préciser que ces comparaisons ne sont pas négatives ou méchantes. Elles permettent de caractériser Caterina.

Utiliser le langage imagé pour traduire sa pensée est une technique qui est remarquable chez George Eliot. Dans “Mr Gilfil’s Love Story”, nous avons la phrase suivante: *« ... a sort of visible symbol of the secret chamber of his heart, where he had long turned the key on early hopes and early sorrows, shutting up for ever all the passion and the poetry of his life. »* (p. 130) Ici, le narrateur veut dire que Gilfil n’avait plus goût à la vie, après la mort de sa femme. Il avait fermé son cœur à toute envie d’amour ou de vivre. Au chapitre 2, le scripteur introduit une comparaison au moment où il affirme à propos de Caterina: *«She paced up and*

*down in the moonlight, her pale face and thin white-robed form making her look like the ghost of some former Lady Cheverel come to revisit the glimpses of the moon.*” (p. 144) Au chapitre 3, l’auteur décrit Caterina à l’aide d’une image: « *How was it that this tiny, dark eyed child of the south, whose face was immediately suggestive of olive covered hills and taper-lit shrines, came to have her home in that... manor.* » (p. 147)

Nous rencontrons aussi le langage imagé dans “The Sad Fortunes of the Rev. Amos Barton » La première image concerne les murs de l’église de Shepperton. La comparaison est faite avec la tête du Révérend Amos Barton au moment où l’instance dit: « *...they are smooth and innutrient as the summit of the Rev. Amos Barton’s head, after ten years of baldness...* » (p. 42) Il faut dire que la comparaison est quelque peu amusante, voire ironique. Au chapitre 9, le narrateur fait usage d’une image pour introduire la triste nouvelle que le Révérend Amos Barton va recevoir: « *...and evil tidings sometimes like to fly in the finest weather.* » (p. 112) La nouvelle est relative au départ d’Amos Barton de Shepperton ; cette petite ville où sont enterrés sa femme et son enfant. C’est une métaphore qui confirme que l’auteur a beaucoup d’imagination. Ici, elle veut montrer de façon imagée le contraste apparent entre l’arrivée d’une mauvaise nouvelle et le beau temps qu’il fait. C’est un passage quelque peu ironique.

George Eliot utilise aussi des images dans “The Lifted Veil” Au chapitre 1<sup>er</sup>, le narrateur héros parle de Bertha, la fiancée de son frère Alfred. Il dit : “*She was my oasis of mystery in the dreary desert of knowledge...*” ( p. 776) Ici le narrateur veut dire qu’il lui était impossible de connaître les pensées de Bertha, et de savoir ainsi si cette dernière l’aimait aussi. Deux pages plus loin, le narrateur dit à propos de Bertha qui est maintenant sa femme : « *I saw all round the narrow room of this woman’s soul.* » (p. 788) Les expressions “*the narrow room*» et « *soul* » se rapportent à la pensée, le psyché, la conscience de la jeune dame. Le narrateur personnage veut nous dire qu’il a maintenant la possibilité de lire dans la conscience de sa femme, et de tout savoir sur ses pensées secrètes. A la fin de cette nouvelle, le narrateur déclare : “*horror was my familiar.*” (p. 797) Cela signifie



que l'horreur, la peur et l'angoisse ne le quittent plus. Le héros le dit parce qu'il sait la vérité. Bertha sa femme voulait le tuer. Cette conspiration a été dénoncée par sa bonne. D'ailleurs le titre de la nouvelle (« *The Lifted Veil* ») est hautement symbolique. « Le voile » est une image. Ce titre signifie que le narrateur sait la vérité. Il sait maintenant que sa femme Bertha voulait l'empoisonner. « Le voile levé » est synonyme de la vérité mise à jour.

Dans *Adam Bede*, Mr Irwine compare Hetty à la déesse de la jeunesse lorsqu'il dit : « *She is a perfect hebe.* » (p. 146) Au chapitre 12, l'instance narrative affirme: "*As for Hetty, her feet rested on a cloud, and was borne a long by warm zephyrs.*" (p. 176) L'objet de cette métaphore est de montrer l'idéalisme et l'utopie de Hetty. La jeune fille s'imagine dans les bras d'Arthur, et se croit la plus belle du village de Hayslope. Cette rêverie continue au chapitre 15: "... *and the little pink round things will hang about her like florets round the central flower.*" (p.198) Au chapitre 19, c'est au tour de Adam de s'imaginer Hetty: "... *he saw Hetty in the sunshine.*" (p.254) Au chapitre 45, Hetty a de sérieux ennuis. Elle est en train de s'enfuir de Hayslope car elle est en grossesse. Elle traverse de nombreuses localités et maints villages. Sa situation ne s'améliore pas. Le narrateur dit à cet effet : "*She was sinking in dark gulf.*" (p.493)

Dans "Brother Jacob", le narrateur omniscient qualifie le sourire de David Faux en disant: « ... *he smiled a ghastly smile.* » (p.51) En empruntant cette image, le narrateur veut ironiquement traduire la honte de ce personnage. Sa future belle-famille vient de découvrir sa réelle identité. David Faux est confondu et confus. C'est pour traduire la honte du personnage que l'auteur a choisi cette expression imagée et suggestive.

Dans *The Mill on the Floss*, le narrateur fait usage du langage imagé au chapitre 7 du Livre 1<sup>er</sup>. Il dit: "*Mrs Deane was not a woman to take part in a scene where missiles were flying.*" (p.130) En utilisant le terme "missiles", l'auteur veut signifier les phrases provocatrices que les membres des familles Dodson et Tulliver prononcent les uns à l'endroit des autres.

Maggie Tulliver est un personnage tragique. L'auteur emploie de temps en temps des images pour nous le dire. C'est ainsi qu'au chapitre 10 du Livre Ier, elle utilise l'adjectif « fatal » lorsqu'il déclare : *... she (Mrs Tulliver) mounted the horse-block to satisfy herself by a sight of that fatal child.*” (p. 166) Ainsi, elle en fait usage pour nous dire que Maggie est un personnage condamné. Au dernier chapitre du Livre Ier, le narrateur dit : *“...his (Mr Tulliver) state of mind, apparently, was too corrupt for her to contemplate it for a moment.”* (p. 197) L'instance veut signifier que Mrs Glegg ne s'attendait pas à ce que Mr Tulliver l'écoutât, car ce dernier était préoccupé par autre chose. Au chapitre 4 du Livre III, nous rencontrons le passage suivant : *“But with poor Tulliver, death was not to be a leap: it was to be a long descent under thickening shadows.”* (p. 306) Cette métaphore est utilisée pour avertir le lecteur que Mr Tulliver va d'abord bien souffrir avant de mourir. Dans le dernier quart de l'œuvre, le narrateur traduit sous forme de comparaison la façon dont Maggie regarde Stephen au moment où ils se quittent *“Something strangely powerful there was in the light of Stephen's long gaze, for it made Maggie's face turn towards it and look upward at it – slowly, like a flower at the ascending brightness.”* (p. 560) La romancière utilise ce langage imagé pour signifier l'amour que Maggie a pour Stephen. Ici l'adjectif “ascending” donne la sensation de quelque chose de mélioratif, de progressif, et de dynamique. Enfin, au chapitre 11 du Livre VI, le narrateur dit concernant Maggie : *« ... and she took it (Stephen's arm) as if she were sliding downwards in a nightmare. »* (p.568) Ici, George Eliot utilise une phrase imagée pour illustrer l'ultime tentative de Stephen de conquérir Maggie. En effet, après leur aventure sur la Floss, Stephen essaie encore de convaincre Maggie d'être sa femme. Il lui dit qu'il l'aime. Il demande à la jeune dame de faire quelques pas avec lui. Il lui demande de prendre sa main en marchant. Maggie accepte. Cet accord correspond en quelque sorte à une tentation, à une faiblesse. C'est presque une nouvelle descente aux enfers. C'est pour traduire cette situation difficile pour Maggie que la romancière a utilisé cette comparaison. Maggie n'arrive pas à résister aux charmes de Stephen. Elle sait qu'elle va vers sa perte, mais elle n'y peut rien.

En parlant du langage imagé, nous allons nous intéresser au langage poétique qui a une place non négligeable dans le récit éliotien. C'est un langage qui dévoile un peu la passion de George Eliot pour la poésie. Dans « Mrs Gilfil's Love Story », par exemple, nous rencontrons un passage poétique à la fin du chapitre 5. Le narrateur dit :

*The stars were rushing in their eternal courses ; the tides swelled to the level of the last expectant weed ; the sun was making brilliant day to busy nations on the other side of the swift earth. The stream of human thought and deed was hurrying and broadening onward.* " (p. 177)

Dans *Adam Bede* le narrateur extradiégétique parle de la nature, à l'image des grands poètes anglais tels que William Wordsworth. Mais sa description de la nature est imagée et empreinte de philosophie :

*Nature that great tragic dramatist, knits us together by bone and muscle, and divides us by the subtler web of our brains; blends yearning and repulsion; and ties us by our heartstrings to the beings that jar us at every movement.* " (p. 83)

Le chapitre 15 contient une phrase mêlée de poésie. L'auteur compare les yeux du spectateur invisible qui regarde Hetty «...like morning on the flowers.»(p.195) Le chapitre 27 contient une description propre à un portrait poétique de la nature. Le responsable du récit dit : « *the sun was hidden for a moment, and then shone out warm again like a covered joy...* " (p. 337)

Dans *The Mill on the Floss*, le lecteur sent la présence du poète lorsque le narrateur dit :

*"These familiar flowers, these well-remembered bird-notes, this sky with its fitful brightness, these furrowed and grassy fields, each with a sort of personality given to it by the capricious hedgerows - such things as these are the mother tongue of our imagination..."* ( p. 94)

---

Enfin, au chapitre 1<sup>er</sup> du Livre IV. Le narrateur dit lui-même à la page 362 : « ... it is that these Rhine castles thrill me with a sense of poetry. » Ceci confirme le rôle de poète que l'instance responsable de la narration veut assumer de temps en temps.

Dans le langage imagé et poétique du narrateur, il faudrait observer la présence dans la trame narrative de la personnification. Dans *Adam Bede*, par exemple, le lecteur rencontre trois personnifications. La première est manifeste au chapitre 6 où nous lisons : « ... the sun is brilliant after rain ; and now he is pouring down his beams... » (p. 116) La deuxième personnification se situe à la page 175, au moment où l'instance dit : « ... the golden light was lingering languidly among the upper boughs. » La troisième se trouve quelques lignes plus bas :

...just the sort of wood most haunted by the nymphs ; you see their sun-lit limbs gleaming athwart the boughs, or peeping from behind the smooth-sweeping outline of a tall lime, you hear their soft liquid laughter... they make you believe that their voice was only a running brooklet, perhaps they metamorphose themselves into a tawny squirrel (p. 175)

Dans « Gilfil's Love Story », le lecteur perçoit une personnification au chapitre 2 : « As she wound among the beds of gold and blue and pink, where the flowers seemed to be looking at her with wondering elf-like eyes. » (p. 141) La personnification est rendue manifeste par la présence du verbe "regarder", et du substantif "yeux". A la page 144 de la même nouvelle, les arbres sont personnifiés lorsque le narrateur dit : « ... (she) looked out on the long vista of turf and trees now stretching chill and saddened in the moonlight. » *Silas Marner* contient une personnification au chapitre 14 lorsque l'instance narrative déclare : « The gold had asked that he should sit weaving longer and longer, deafened and blinded more and more to all things except the monotony of his loom and the repetition of his web. » (p. 184)

### Conclusion du chapitre:

Dans son travail d'écriture, George Eliot ne mettait rien au hasard. Elle s'intéressait à tout. L'imagerie faisait partie de ses préoccupations en tant que romancière et poète. Le présent sous chapitre s'est efforcé de démontrer que la romancière anglaise se servait de l'imagerie pour construire et structurer ses romans. Dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*, l'écrivain donne aux images une fonction décorative. En outre, George Eliot utilise de façon remarquable le langage imagé pour traduire certaines réalités et donner plus de vigueur à son récit.

Dans notre étude, nous avons noté que dans les commentaires, le narrateur utilisait la première personne du singulier. Nous avons souvent eu l'impression que dans certains passages, c'était l'auteur qui parlait et non le narrateur. Ce phénomène demande des éclaircissements. C'est ce que nous nous proposons d'étudier dans le prochain chapitre.

DEUXIEME CHAPITRE

**NARRATION ET FOCALISATION**

---

## **INTRODUCTION :**

L'objet de ce chapitre est de découvrir dans chacun des trois romans l'instance dont le point de vue détermine la perspective narrative, c'est-à-dire celui qui voit. Le second but du chapitre est de déceler l'instance qui raconte l'histoire et de découvrir son statut. La réponse à ces questions permettra de montrer comment s'organise la narration dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner*, et pourquoi la romancière l'organise ainsi. Cette réponse permettra aussi de montrer ce qui fait l'originalité de cette narration. Nous nous pencherons non seulement sur la narration, c'est-à-dire « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. »<sup>1</sup>, mais aussi sur le récit c'est-à-dire « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements. »<sup>2</sup>

### **A. LE MODE**

Le mode est le terme utilisé par Gérard Genette pour « regrouper les questions relatives aux divers procédés de régulation de l'information narrative. »<sup>3</sup>

#### **- La focalisation :**

La focalisation est le terme qui désigne la position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte. Les informations délivrées par le récit ne sont pas toujours de même qualité. Certains narrateurs, parce qu'ils sont des personnages, ne peuvent donner, par exemple, qu'une partie des informations. D'autres disposent de toutes les données et connaissent les pensées de tous les personnages du récit.

---

1- Gérard Genette, *Figures III*, Paris ; Editions du Seuil. 1972, p. 72.

2- Ibid., p. 71.

3- Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil. 1983, p. 28

Dans le *Nouveau discours du récit* Genette donne une définition de la focalisation ainsi que son point de vue sur l'emploi du mot 'omniscience' :

*Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de 'champ', c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience, terme qui, en fiction pure, est littéralement, absurde (l'auteur n'a rien à 'savoir' puisqu'il invente tout.)*<sup>4</sup>

Gérard Genette utilise le terme un peu plus abstrait de focalisation pour « éviter ce que les termes de visions, de champ et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel. »<sup>5</sup> Pour Gérard Genette, la focalisation fait partie intégrante du « mode » narratif. C'est une catégorie narratologique qui vise à l'analyse des différents degrés d'affirmation narrative dans le discours, et plus spécifiquement de la perspective narrative. La perspective narrative étant un mode de régulation de l'information qui procède du choix d'un point de vue restrictif.

Gérard Genette distingue trois types de récits. Il y a le récit non focalisé ou à focalisation zéro, qui correspond à ce que Pouillon appelle 'vision par derrière' et que Todorov symbolise par la formule 'narrateur > personnage', c'est-à-dire que le narrateur en sait plus que les personnages. En cas de non focalisation ou focalisation zéro, le narrateur en dit plus que n'en sait aucun des personnages, et le récit ne présente aucune restriction de champ en ce qui concerne le savoir, l'information narrative étant celle du narrateur omniscient. Le narrateur qui n'est jamais lui-même un personnage, délivre plus d'informations que n'en pourrait délivrer aucun des protagonistes de l'action. Le narrateur omniscient et omniprésent domine les personnages. Il connaît leurs pensées les plus secrètes, dévoile leurs masques, se trouve derrière plusieurs personnages à la fois, en plusieurs lieux simultanément.

---

4- *Nouveau discours du récit*, p. 49

5- *Figures III*, p. 206



Le second récit que Gérard Genette distingue est le récit à focalisation interne dans lequel l'information qui est donnée passe par la conscience d'un personnage. En d'autres termes, dans le récit à focalisation interne, le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage, et se soumet par conséquent à ladite restriction qui se traduit dans le texte par la présence de locutions modalisantes du type « peut-être », « sans doute », « comme si ». Ces expressions indiquent la distance modale qui sépare le personnage du narrateur.

La focalisation interne peut-être fixe, c'est-à-dire que le personnage est constamment le même. C'est le cas dans *The Ambassadors* d'Henry James où tout passe par Strether.

La focalisation interne peut aussi être variable comme dans *Madame de Bovary*, « Où le personnage focal est d'abord Charles, puis Emma, puis de nouveau Charles. »<sup>6</sup> Enfin la focalisation interne peut être multiple comme dans les romans par lettres, « où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages épistoliers. »<sup>7</sup>

L'auteur de *Figures III* dit que ce qu'on appelle focalisation interne est rarement appliqué de manière rigoureuse car :

... le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur.<sup>8</sup>

Le théoricien fait en outre remarquer que le partage entre la focalisation variable et la non-focalisation est parfois bien difficile à établir :

---

6- *Figures III*, p. 207

7- *Ibid.*, p. 207

8- *Ibid.*, p. 209.

---

*Le récit non focalisé pouvant le plus souvent s'analyser comme un récit multifocalisé ad libitum, selon le principe qui peut le plus peut le moins.*<sup>9</sup>

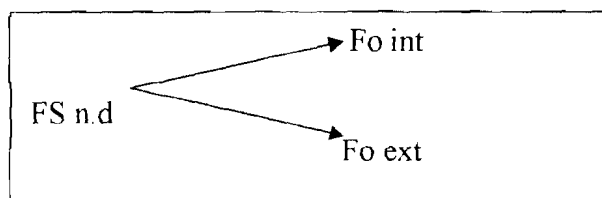
Le troisième type de récit identifié par Gérard Genette est le récit à focalisation externe où l'instance narrative en dit moins que n'en sait le personnage. C'est une focalisation dans laquelle le personnage agit devant nous sans que nous puissions connaître ses pensées. Dans ce cas, le narrateur s'identifie à un observateur extérieur qui se borne à décrire un comportement appréhendé de l'extérieur.

Pour terminer, nous dirons que la focalisation ne concerne donc pas la seule vue, mais plutôt le rapport entre ce que dit le narrateur et ce que sait le personnage, ou, en d'autres termes, la nature de l'information narrative, sa modulation qualitative. Or, il y a lieu d'ajouter que le rapport entre ce que dit le narrateur et ce que sait le lecteur entre également en jeu. Ainsi, en focalisation interne, le narrateur révèle, et le lecteur connaît par conséquent l'identité du personnage dont le récit reporte le savoir. En focalisation externe, par contre, il s'agit d'une instance non identifiée à l'intérieur de la diégèse; instance qui ne dispose que d'une connaissance extérieure de l'information diégétique, et dont les pensées ne font pas partie de l'information narrative qui parvient au lecteur. La nature de la focalisation est découverte par le biais d'un questionnement sur la localisation du point focal. Le lecteur doit se poser la question de savoir où est le foyer de perception. Si ce dernier identifie le point focal à un personnage spécifique, alors il s'agit d'une focalisation interne. Dans le cas contraire, la focalisation est externe.

Pour en venir aux romans de George Eliot, *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* sont des récits menés d'une façon générale en focalisation zéro. Ce sont des récits non focalisés où les narrateurs-focalisateurs savent tout et nous donnent tout sur ce qui fait l'objet des récits qu'ils racontent. Ces narrateurs savent plus que les personnages. La détention par le narrateur de la totalité de

l'information est visible dès le chapitre I de *Adam Bede* où le narrateur décrit la scène de la menuiserie et nous présente les personnages. Il dit par exemple: « ... *the next workman is Adam's brother. He is nearly as tall ; he has the same type of features...* » <sup>10</sup> Un peu plus loin il ajoute : « *All hands worked on in silence for some minutes, until the church clock began to strike six.* » <sup>11</sup> Cette maîtrise de l'information est aussi nette au premier chapitre de *The Mill on the Floss* où le narrateur-focalisateur nous présente l'espace du roman et nous relate au second chapitre la conversation entre Mr Tulliver et sa femme. Dans *Silas Marner* nous avons la certitude que le narrateur maîtrise l'information, lorsqu'il dit dès l'ouverture du roman : « *In the early years of this century, such a linen-weaver, named Silas Marner, worked at his vocation in a stone cottage that stood among the nutty hedgerows near the village of Raveloe.* » (p. 52) Les narrateurs de ces histoires sont des narrateurs-focalisateurs sujets non délégués, c'est-à-dire des instances narratives qui assument la quasi-totalité des récits et ne délèguent pas la narration à des personnages.

Le trois romans étant des récits à focalisation sujet non délégué, le sujet focalisateur de chacun de ces romans a la possibilité de décrire les situations narratives et de présenter les personnages en focalisation zéro, en focalisation interne et en focalisation externe. Ce qui se résume par le schéma suivant :



(Fs nd = focalisation sujet non délégué

Fo int = focalisation objet interne

Fo ext = focalisation objet externe

10- *Adam Bede*, p. 50.

11- *Ibid.*, p. 54

Deux exemples qui prouvent que les narrateurs-focalisateurs ne délèguent pas la narration sont manifestes à l'ouverture des romans. Ces narrateurs disent explicitement qu'ils vont se charger de nous raconter une histoire. Dans *Adam Bede* le narrateur focalisateur dit : « ... *I will show you the roomy workshop of Mr Jonathan Burge...* »<sup>12</sup> alors que dans *The Mill on the Floss* l'instance focalisatrice affirme : « *Before I dozed off, I was going to tell you what Mr and Mrs Tulliver were talking about.* »<sup>13</sup>

Quoique *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* soient des récits menés d'une façon générale en focalisation zéro, il conviendrait de souligner que l'analyse de la focalisation dans ces trois oeuvres est rendue difficile par la présence de courts passages où il n'y a pas de focalisation du tout. Parfois ces passages dépourvus de focalisation n'ont pas leur raison d'être dans le texte.

Le premier chapitre de *Adam Bede* ne pose pas de problème particulier en ce qui concerne la focalisation. Après un premier paragraphe démuné de focalisation (segment non diégétique), le récit débute en focalisation externe incluse dans la focalisation zéro. Par contre l'analyse de la focalisation du premier chapitre de *The Mill on the Floss* est problématique. Au premier chapitre l'histoire n'a pas encore commencé. Le narrateur s'en tient à la description de l'espace diégétique. Les vingt premières lignes sont menées en focalisation externe car comme dit Gérard Genette (en parlant de la focalisation externe) : « ... *Le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque.* »<sup>14</sup> De la vingt-et-unième ligne à la fin du premier paragraphe, il n'y a pas de focalisation ; le narrateur ne fixe son regard sur rien. Il fait plutôt part de ce qu'il ressent : « *It seems to me like a living companion while I wander along the bank and listen to its*

---

12- *Adam Bede*, p. 49

13- *The Mill on the Floss*, p. 55

14- *Nouveau discours du récit*, p. 50

*low placid voice...* »<sup>15</sup> Ce passage n'a aucune pertinence pour la suite du récit. Il interrompt au contraire la description que le narrateur faisait de la Floss. Au second paragraphe le narrateur projette son regard sur le moulin et la ferme : « *And this is Dorlcote Mill.* » (P. 53) Mais il ne donne aucun détail sur le moulin. Il se contente d'ajouter : « *I must stand a minute or two here on the bridge.* » (P. 53) A la deuxième phrase du second paragraphe, le narrateur-focalisateur fait part de ses pensées :

*Even in this leafless time of departing February it is pleasant to look at - perhaps the chill damp season adds a charm to the trimly-kept, comfortable dwelling-house...*<sup>16</sup>

Ce passage qui ne comporte pas de focalisation nous donne quelques indications sur le temps qu'il fait mais aucune sur l'histoire. La troisième phrase de ce second paragraphe est menée en focalisation externe. Mais au milieu de la quatrième phrase, la focalisation externe est interrompue par un passage qui est démunie de focalisation. Le narrateur fait part de ses états d'âme : « *I am in love with moistness, and envy the white ducks ...* »<sup>17</sup>

Nous retrouvons un segment narratif sans focalisation au dernier paragraphe (P.55) C'est un segment relatif au monologue du narrateur. Ce dernier paragraphe est important car il annonce l'histoire que le narrateur va nous raconter.

Ce sont donc les passages sans focalisation qui rendent difficile l'étude de la focalisation dans les trois romans. Ces segments non diégétiques sont parfois inutiles pour la compréhension de l'histoire. Dans *Adam Bede* ces passages sont plus nombreux : on en compte en effet huit (p. 49 ; pp. 81-82; p.100; p. 221; p.241 ; pp. 258-259 ; p. 399 ; p. 533) contre cinq dans *The Mill on the Floss* (p. 55 ; p.62;

---

15- *The Mill on the Floss*, p. 53.

16- Ibid., pp. 53-54

17- Ibid., p. 54

pp. 76-77 ; pp. 362-363 ; p. 384). *Silas Marner* en possède très peu. Nous en trouvons au chapitre 1 (pp. 50-51), chapitre 2 (pp. 62-63), chapitre 11 (p. 143). Dans ce roman, les passages dépourvus de focalisation apparaissent surtout en début de chapitres. Nous prendrons pour exemple le passage qui se trouve au chapitre 11, page 143, où l'instance responsable du récit dit :

*Some women, I grant, would not appear to advantage seated on a pillion, and attired in a drab joseph and a drab beaver-bonnet, with a crown resembling a small stew-pan...*

L'étude de l'organisation de la focalisation dans les trois romans montre que les narrateurs-focalisateurs font usage de la focalisation externe au début des chapitres. Dans *Adam Bede*, le narrateur-focalisateur s'en sert dès le premier chapitre. La fonction de ce passage est de présenter l'atelier de Jonathan Burge et d'introduire les personnages. Le texte contient sept chapitres dans lesquels on trouve des passages en focalisation externe (ch.1 p. 49 ; ch.2; p. 58 ; ch.6. p. 115 ; ch. 7, p. 127 ; ch. 41, p. 466 ; ch. 43; p. 476 ; ch. 45; p. 491). La fonction de ces passages est souvent de présenter de nouveaux lieux ou des personnages. Dans *The Mill on the Floss* le narrateur-focalisateur fait usage de la focalisation externe au début de six chapitres (Livre I ch.1, ch.3, ch.12 ; Livre II ch. 2 ; Livre V ch. 6 ; Livre VI ch.1). La fonction de ces passages est souvent de décrire l'espace.

La focalisation interne est beaucoup plus présente dans *Adam Bede* que dans *The Mill on the Floss*. Le premier roman contient seize chapitres dans lesquels des passages en focalisation interne sont manifestes. La moitié de ces chapitres est concentrée dans le premier et le dernier livres (Livre I ch. 2, ch.4, ch.13, ch.15 ; Livre VI ch. 50, ch. 51, ch.53, ch. 54). Leur fonction est de montrer ce à quoi les personnages pensent. Dans le dernier livre par exemple la focalisation interne s'applique à Adam. Le focalisateur rapporte les pensées d'Adam concernant l'amour que Dinah aurait pour lui.

---

*The Mill on the Floss* contient moins de passages menés en focalisation interne que *Adam Bede* : on en trouve seulement trois (Livre I ch. 5 pp. 89-90; Livre III ch. 7 p. 333 ; Livre VII ch. 5 pp. 648-649) dont deux concernent Maggie (pp. 89-90 et pp. 648-649).

Il est rare de voir les focalisations externe, zéro et interne alterner dans un même passage. Dans *Adam Bede*, on décèle deux cas (ch. 2 et ch. 4). Considérons par exemple le premier chapitre. Le second paragraphe de ce chapitre est mené en focalisation externe, mais notons que c'est une focalisation externe qui n'est pas objective car le narrateur mêle la description qu'il fait de commentaires et de points de vue personnels. Cette description en focalisation externe est relayée par un passage en focalisation interne :

*How to reconcile his dignity with the satisfaction of his curiosity by walking towards the Green, was the problem that Mr Casson had been revolving in his mind for the last five minutes; but when he had partly solved it by taking his hands out of his pockets, and thrusting them into the armholes of his waistcoat, by throwing his head on one side...*<sup>18</sup>

Ce passage est emboîté par la focalisation zéro qui s'étend jusqu'au milieu de la page 61. La focalisation externe réapparaît ensuite lorsque le narrateur nous présente 'the Green' et ses environs. A partir de la page 63 la focalisation zéro relaie la focalisation externe. La focalisation zéro prédomine de la page 63 à la fin du chapitre II, mais elle est entrecoupée de quelques phrases en focalisation interne telles que celle-ci : « *wiry Ben... thought what she (Dinah) said would haunt him somehow.* »<sup>19</sup> Dans *The Mill on the Floss*, le cas d'un passage multi focalisé est manifeste au chapitre 2 du livre II (pp. 223-224). Le narrateur commence le récit en focalisation externe. Il en fait usage pour décrire la neige qui recouvre le sol et

---

18- *Adam Bede*, p. 59.

19- *Ibid.*, p. 72

les bords du fleuve. La focalisation interne apparaît après la description de l'espace, au moment où le narrateur dit :

*And yet this Christmas day, in spite of Tom's fresh delight in home, was not, he thought, somehow or other, quite so happy as it had always been before. The red berries were just as abundant on the holly...*<sup>20</sup>

La focalisation zéro prend place ensuite :

*...and he and Maggie had dressed all the windows and mantelpieces and picture-frames on Christmas Eve with as much taste as ever, wedding the thick-set scarlet clusters with branches of the black-berried ivy. There had been singing under the windows after midnight...*<sup>21</sup>

L'alternance des focalisation zéro et interne est fréquente dans *Adam Bede*. On dénombre cinq chapitres dans lesquels le narrateur-focalisateur fait alterner les focalisations zéro et interne (ch. 15, ch. 19, ch. 31, ch. 35, ch. 51). Au chapitre 15 par exemple, la narration débute en focalisation zéro. Le narrateur-focalisateur nous parle de l'endroit où Hetty et Dinah dorment, puis il centre son regard sur Hetty. Au milieu de la page 196 le narrateur focalisateur rapporte les pensées de la jeune fille. Hetty pense à Arthur et s'imagine comment celui-ci aimerait la voir. Cette focalisation s'étend jusqu'à la page 197. Ensuite la focalisation zéro reprend place et se poursuit jusqu'à la page 202. La focalisation interne réapparaît brièvement à la seconde moitié de la page 202, où Dinah pense aux êtres humains. La focalisation zéro reprend aussitôt place dans la même page et s'achève à la fin du chapitre. Dans *The Mill on the Floss*, le narrateur focalisateur fait parfois usage soit de la focalisation zéro et interne, soit de la focalisation externe et zéro. Le sujet focalisateur se sert à trois reprises de la focalisation zéro et interne en même temps

20 - *The Mill on the Floss*, p. 224

21 - *Ibid.*, p. 224



(ch. 5 du livre I, pp. 89-90 ; ch. 7 du livre III, p. 333 ; ch. 5 du livre VII, p. 648). Au chapitre 5 du premier livre par exemple, alors que le narrateur focalisateur mène le récit en focalisation zéro, il la délaisse momentanément pour se servir de la focalisation interne. La focalisation interne intervient lorsque le narrateur dit : « *Maggie soon thought she had been hours in the attic, and it must be tea-time.* »<sup>22</sup> La focalisation interne est rendue manifeste par le verbe 'to think'. L'objet de ce passage en focalisation interne est de montrer que Maggie est une enfant qui a besoin de tendresse. Ce segment narratif s'étend sur treize lignes et prend fin lorsque le narrateur dit : « *This resolution last in great intensity for five dark minutes...* »<sup>23</sup> Le narrateur-focalisateur fait à deux reprises usage des focalisations externe et zéro dans un même passage (Livre V, ch. 6, p. 452 ; livre VI, ch. 1, p. 469). Au chapitre 6 du livre V, la narration commence en focalisation externe. La fonction de ce passage de trois lignes est de présenter Dorlcote Mill dans ses meilleurs moments et avant son rachat par Mr Tulliver. La focalisation zéro prend place ensuite pour nous parler de Tom et nous narrer le rassemblement de la famille Tulliver autour de la boîte en fer blanc qui contient ses économies (p. 453).

Le sujet focalisateur de *Adam Bede* mène parfois son récit en focalisation interne variable. Ce procédé lui permet de montrer en même temps les attitudes ou les pensées de deux personnages. Le sujet focalisateur entre d'abord dans la conscience de l'un des personnages et nous rapporte ses réflexions. Le narrateur pénètre ensuite dans la conscience d'un autre personnage, allant ainsi d'un personnage à un autre. Le narrateur-focalisateur utilise ce procédé au chapitre 15, où dans un premier temps il nous dit ce que Hetty s'imagine :

*O yes ! she was very pretty : Captain Donnithorne thought so. Prettier than anybody about hayslope... She looked down at her arms ... but towards the wrist, she thought with vexation that they were coarsened by*

---

22- *The Mill on the Floss*, p. 89.

23- *Ibid.*, p. 89

*butter-making...*<sup>24</sup>

Laissant Hetty un moment, le narrateur entre dans la conscience de Dinah et déclare :

*She thought of all the dear people whom she had learned to care for ... She thought of the struggles and the weariness that might lie before them in the rest of their life's journey, when she would be away from them.*<sup>25</sup>

La narration en focalisation interne variable permet au lecteur de voir ce qui différencie les personnages à un moment précis ou dans une situation particulière. Au chapitre 15 de *Adam Bede*, elle aide à mieux étudier les personnages de Hetty et Dinah.

Au chapitre 2 du livre II de *The Mill on the Floss* le sujet focalisateur nous donne successivement les points de vue de Mrs Tulliver et de Tom au sujet de l'entrée de Philip dans la même classe que Tom :

*Mr Tulliver in his heart was rather proud of the fact that his son was to have the same advantages as Wakem's : but Tom was not at all easy on the point : it would have been much clearer if the lawyer's son had not been deformed...*<sup>26</sup>

La fonction de ces intrusions est de montrer ce que chacun des personnages pense à propos d'un sujet bien précis.

A la suite de cette étude sur la focalisation, nous pouvons dire que *Adam Bede* est le roman où l'on dénombre le plus de focalisations autres que la focalisation zéro. Il y a huit chapitres contenant la focalisation externe contre six dans *The Mill on the Floss*, Seize chapitres possèdent des passages en focalisation interne contre trois dans *The Mill on the Floss*. Dans *Adam Bede*, huit chapitres

---

24-*Adam Bede*, pp. 195-196

25- *Ibid.*, p. 202

26- *The Mill on the Floss*, p. 231

possèdent des passages dépourvus de focalisation contre cinq chapitres dans *The Mill on the Floss*.

Il faut dire que la focalisation est habilement organisée dans les trois romans si l'on exclut les passages sans aucune focalisation du tout.

Après l'étude de l'instance qui voit, il serait intéressant de se pencher sur l'instance qui parle.

## B. LA VOIX

### -1- La narration :

La narration c'est le fait de raconter une histoire. Gérard Genette définit la narration par rapport à l'histoire et au récit lorsqu'il dit dans *Figures III*:

*Je propose... de nommer histoire le signifié ou contenu narratif, récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.*  
(p.72)

#### a)- Le moment de la narration :

Le moment de la narration renvoie au moment où est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée. Trois types de narration peuvent être observés: la narration ultérieure, la narration simultanée et la narration antérieure. Dans le cas de la narration ultérieure qui est la position la plus classique et la plus fréquente, le narrateur raconte l'histoire après qu'elle se soit passée. Dans la narration simultanée, plus rare et souvent liée à la narration homodiégétique (en « je ») avec la perspective passant par le personnage, on a l'impression que le narrateur raconte l'histoire au moment où elle se produit. Enfin, dans la narration antérieure, très rare, le narrateur raconte ce qui va se passer, dans un futur plus ou moins proche. Ces passages, parfois sous forme de rêves ou de prophéties, ont donc une valeur prédictive, anticipant la suite des événements.

b)- La vitesse de la narration :

La vitesse désigne le rapport entre la durée de l'histoire (calculée en années, en mois, en jours ou en heures) et la durée de la narration, ou plus exactement, la mise en texte, exprimée en nombre de pages ou de lignes. En ce qui concerne la vitesse de la narration, trois notions sont à retenir : l'ellipse, le sommaire et la pause. Nous nous proposons d'étudier ces trois composantes du récit dans le chapitre IV relatif au temps.

2- L'instance narrative et les niveaux narratifs :

L'instance narrative est celle qui est responsable du récit. Par 'Niveau narratif' Gérard Genette entend la position du narrateur vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte. Dans son chapitre sur la 'voix', Genette étudie les différents niveaux de la narration. Il distingue le narrateur qui a été plus ou moins mêlé à l'histoire de celui qui ne l'a pas été du tout. Dans *Figures III*, Genette propose une terminologie pour définir les différents niveaux narratifs. C'est ainsi qu'il distingue le narrateur « extradiégétique » ou « intradiégétique » du narrateur « homodiégétique » ou « hétérodiégétique ». Par « narrateur extradiégétique » Genette entend un narrateur qui raconte une histoire au premier degré, c'est-à-dire à un niveau supérieur à l'histoire qu'il raconte. Ce narrateur se situe au même niveau que le lecteur virtuel. Le narrateur extradiégétique raconte une histoire dont il est le principal responsable du point de vue narratif. C'est un narrateur qui n'appartient pas au même univers que celui du récit au moment où il raconte. Il est extradiégétique c'est-à-dire hors diégèse.

Le 'narrateur intradiégétique' est l'instance narrative d'un récit second et qui raconte une histoire dans laquelle il est présent.

Le troisième terme que Gérard Genette définit est le mot 'homodiégétique'. Le narrateur homodiégétique est un narrateur qui a été témoin de l'histoire qu'il relate. Genette l'appelle aussi narrateur autodiégétique.

Enfin, Genette distingue le 'narrateur hétérodiégétique' qui raconte une histoire dans laquelle il n'a pas été témoin, c'est-à-dire où il est absent en tant que

personnage. Genette précise à juste titre (dans son *Nouveau discours du récit*) que le terme ‘extradiégétique’ ne s’applique qu’au narrateur et non au personnage. Les adjectifs ‘intradiegétique’ et ‘extradiégétique’ s’appliquent au niveau narratif ou encore au degré auquel l’histoire est racontée. Les termes ‘homodiégétique’ et ‘hétérodiégétique’ concernent la relation à l’histoire, c’est-à-dire l’état de témoin ou de non témoin de l’histoire.

Nous devons signaler un cas qui se produit souvent en ce qui concerne les romans du XIX<sup>ème</sup> siècle ; c’est celui de la métalepse. La métalepse désigne un autre type de changement de niveau, lorsque se produit un glissement flagrant entre narration et fiction. Le narrateur extérieur à la fiction peut, à un moment donné, intervenir dans la fiction comme s’il était au même niveau que les personnages. L’auteur sollicite ainsi le lecteur, via le narrateur, pour rendre plus vivante la narration et faire croire à la fiction. La métalepse peut aussi avoir pour but d’amuser le lecteur ou de le sensibiliser.

Les narrateurs de *Adam Bede* et *The Mill on the Floss* sont des narrateurs extradiégétiques car ils sont en dehors de la diégèse au moment où ils racontent leurs histoires. Mais la question que l’on se pose et à laquelle on essaiera de répondre, est celle de savoir si ces narrateurs sont homodiégétiques ou hétérodiégétiques. Notre interrogation est motivée par les rapports que ces instances narratives entretiennent avec les histoires qu’elles relatent.

Le problème est rendu complexe dans les trois romans par l’apparition du narrateur à la première personne du singulier. Dans *Adam Bede*, le narrateur apparaît à la première personne dès le début du roman :

*This is what I undertake to do for you, reader. With this drop of ink at the end of my pen I will show you the roomy workshop of Mr Jonathan Burge, carpenter and builder in the village of Hayslope, as it appeared on the eighteenth of June, in the year of our Lord 1799.*<sup>27</sup>

---

27- *Adam Bede*, p. 49

Dès l'ouverture de *The Mill on the Floss*, le narrateur apparaît lui aussi à la première personne du singulier. Au premier paragraphe, l'instance narrative dit en parlant de la Floss :

*It seems to me like a living companion while I wander along the bank and listen to its low placid voice... I remember those large dipping willows... I remember the stone bridge... I must stand a minute or two here on the bridge... 28*

Dans *Silas Marner*, le narrateur intervient à la première personne du singulier. Nous le constatons d'abord au chapitre 1<sup>er</sup> (p. 53). Ensuite, le cas réapparaît au chapitre 3 (p. 71)

C'est la même situation que nous découvrons dans « *Brother Jacob* ». Dans ce texte, le narrateur intervient énormément. Cela est rendu visible grâce à la présence assez considérable du pronom personnel « I » que nous rencontrons vingt et une fois dans le récit (pp. 1,4, 6, 7, 11, deux fois, pp. 12, 21, 23, 24, 25, 26, trois fois, p. 30, deux fois, p. 32, 39, 41, 55, deux fois), et du pronom personnel « you » qui est présent cinq fois (pp. 11, deux fois, pp. 39, 41, 55). Il faut dire au passage que le narrateur abuse quelque peu de sa notoriété. Il interrompt l'histoire quand il veut et comme il veut. Par exemple à la première page, il interrompt le cours du récit pour dire : « *I have known a man who turned out to have a metaphysical genius, incautiously, in the period of youthful buoyancy...* » (p.1) A la page 4, le récit est momentanément suspendu par le narrateur lorsqu'il dit: « *But that evil spirit, whose understanding I am convinced, has been much overrated, quite wasted his time on this occasion.* » A la page 7, pendant qu'il parle de la fourche de jacob, le narrateur ouvre une parenthèse pour dire: « *A learned friend, to whom I once narrated this history, observed that it was David's guilt which made these prongs formidable... I thought this idea so valuable...* » (pp. 6-7) A la page 11,

---

28- *The Mill on the Floss*, p. 53.

l'instance narrative dit explicitement : « *I must pause to point out to you the shortsightedness of human contrivance.* » Le narrateur intervient dans plusieurs autres pages (p. 12, p. 21). La fin de la page 22 est significative car le narrateur se présente comme le responsable de l'histoire qu'il raconte: « *But my task is to narrate the gradual corruption of Grimworth manners...* »

Le problème de la narration chez George Eliot est d'autant plus intéressant que les narrateurs de ses romans et nouvelles semblent entretenir certaines relations avec les personnages. Par exemple dans *Adam Bede*, le narrateur nous dit ce qu'il pense de l'attitude des gens de Broxton et Hayslope vis à vis de leur prêtre :

*... I know that the people in Broxton and Hayslope would have been very sorry to part with their clergyman, and that most faces brightened at his approach; and until it can be proved that hatred is a better thing for the soul than love, I must believe...*<sup>29</sup>

Ce qui montre que le narrateur a eu d'une manière ou d'une autre des relations avec les personnages de la diégèse, c'est lorsqu'il dit au chapitre 17 qu'il a parlé à Adam :

*But I gathered from Adam Bede, to whom I talked of these matters in his old age, that few clergymen could be less successful in winning the hearts of their parishioners than Mr Ryde. They gathered a great many notions about doctrine from him...*<sup>30</sup>

Dans *The Mill on the Floss* le narrateur laisse entendre de façon implicite qu'il a participé à l'histoire de la famille Tulliver, ou que cette histoire lui a été racontée :

---

29- *Adam Bede*, p. 225.

30- *Ibid.*, p. 225.

*... I was going to tell you what Mr and Mrs Tulliver were talking about as they sat by the bright fire in the left-hand parlour on that very afternoon I have been dreaming of.*<sup>31</sup>

Ces exemples montrent la complexité du problème de l'instance narrative et des relations que cette instance entretient avec l'histoire.

Cependant tous ces exemples ne sont pas suffisamment convaincants pour qu'on puisse affirmer que les narrateurs apparaissant à la première personne et ayant des relations avec les personnages de la diégèse (cas de *Adam Bede*) ou émettant des points de vue sur ceux-ci, sont homodiégétiques. On pourrait dire que les narrateurs de *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* sont plutôt des narrateurs hétérodiégétiques, c'est-à-dire des narrateurs qui en tant que personnages, n'ont pas participé aux histoires qu'ils racontent ; mais qui en tant que responsables de la narration, font explicitement sentir leur présence et leur subjectivité. Certains d'entre eux auraient rencontré des personnages de l'histoire. Tel est le cas du narrateur de *Adam Bede* qui affirme avoir parlé au personnage d'Adam.

A la lecture de *Adam Bede*, un problème apparaît, celui de la crédibilité du narrateur. Etant donné que le narrateur n'a pas été en tant que tel un personnage de l'histoire, et que cette histoire lui a été rapportée, on se demande si tout ce que le narrateur nous raconte est vrai. Sa crédibilité est remise en question lorsqu'on se penche sur ses interventions et qu'on analyse leur contenu. Le narrateur emploie assez souvent l'adverbe 'perhaps' qui montre qu'il n'est pas certain de ce qu'il dit. On rencontre le premier adverbe au chapitre 2 :

*... the singular contrast presented by the group of villagers with the knot of Methodists near the maple, and perhaps yet more, curiosity to see the young female preacher, proved too much for his (the traveller) anxiety*

---

31- *The Mill on the Floss*, p. 55



*to get to the end of his journey*.<sup>32</sup>

Le second adverbe se trouve au chapitre 38, au moment où le narrateur dit : « *Perhaps the reason was, that he could not conceive Hetty's throwing herself on Arthur uncalled...* »<sup>33</sup> Le narrateur fait de nouveau usage de ce terme au chapitre 50 (p. 537). Certaines expressions du narrateur telles que « *I will not pretend that* » (p. 258) ou « *it is impossible to say that* » (p. 483) sont encore des indices de sa subjectivité. Dans *The Mill on the Floss* on ne relève pas d'indices mettant en cause la crédibilité du narrateur au moment où il raconte l'histoire de la famille Tulliver.

Dans *Adam Bede*, les intrusions de l'instance narrative dans le récit, ses commentaires et ses points de vue, posent le problème de la distinction entre le narrateur et le scripteur c'est-à-dire le responsable du texte. Notre recherche est motivée par les positions philosophiques et la conception esthétique du narrateur. C'est au chapitre 17, constituant une pause du récit, que le narrateur se découvre au lecteur et se manifeste en tant que scripteur. Au début du chapitre le narrateur se compare au romancier lorsqu'il s'adresse à son critique (p. 221). L'assimilation du narrateur au scripteur est manifeste quelques lignes plus bas au moment où l'instance narrative ajoute :

*... I aspire to give no more than 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.*<sup>34</sup>

La position philosophique du narrateur est apparente à la page 222 où il déclare :

---

32- *Adam Bede*, p. 61

33- *Ibid.*, p. 443

34- *Ibid.*, p. 221

*... it is these people - amongst whom your life is passed - that it is needful you should tolerate, pity, and love: it is these more or less ugly, stupid, inconsistent people... you should admire - for whom you should cherish all possible hopes...*

Le penchant du narrateur pour le réalisme est visible à la fin de la page 222 :

*So I am content to tell my simple story without trying to make things seem better than they were dreading nothing, indeed, but falsity which, in spite of one's best efforts, there is reason to dread. Falsehood is so easy, truth so difficult.*

C'est à travers ce passage et beaucoup d'autres du chapitre 17 que nous décelons l'identité du narrateur de *Adam Bede*. Le narrateur se confond avec le scripteur, c'est-à-dire le responsable du texte. Ainsi dans *Adam Bede* le narrateur n'est autre que George Eliot. Dans *The Mill on the Floss*, il y a pas d'indices clairs permettant d'aboutir à la même conclusion.

Il serait intéressant de voir les raisons de ce jumelage voulu dans *Adam Bede*, de la romancière avec le narrateur. Cette double identité du narrateur a une relation avec sa connaissance et sa maîtrise de l'histoire, ainsi que ses intrusions dans les 'mailles' du récit. Nous sommes persuadés que le dédoublement du narrateur avec la romancière et ses intrusions dans la narration, ont une fonction du point de vue moral et didactique. L'intrusion de la romancière est un moyen de préciser ses idées morales sa conception de l'art et sa philosophie. Le roman devient pour l'artiste un moyen de communiquer ses idées. D'ailleurs dans ce chapitre 17 certains passages soutiennent notre assertion. George Eliot écrit par exemple :

*Certainly I could, my fair critic, if I were a clever novelist, not obliged to creep servilely after nature and fact, but able to represent things as they never have been*

*and never will be. Then, of course, my characters would be entirely ... I aspire to give no more than a faithful account of men...*<sup>35</sup>

Il n'est pas rare de la voir interrompre le récit pour nous parler de ses convictions. C'est ainsi que dans *Scenes of Clerical Life*, son recueil de nouvelles, elle dit :

*My only merit lies in the truth with which I represent to you the humble experience of ordinary fellow mortals. I wish to stir your sympathy with commonplace troubles – to win your tears for real sorrow: sorrow such as may live next door to you.*<sup>36</sup>

Dans les romans de George Eliot, nous remarquons également la présence de narrateurs intradiégétiques, c'est-à-dire des instances qui racontent de petites histoires annexes par rapport à l'histoire centrale. Ces petites histoires sont en fait des métarécits, c'est-à-dire des récits seconds inclus dans le récit premier du narrateur extradiegétique. Dans *Adam Bede*, Mr Irwine devient narrateur intrahétérodiégétique au chapitre 38. Il est intradiégétique parce qu'il appartient à un récit second, et hétérodiégétique car il n'a pas été témoin de l'histoire qu'il raconte. Au chapitre 39, Mr Irwine dit à Adam ce qu'est devenue Hetty : « *She has been arrested... She is in prison* »<sup>37</sup> Lorsque Adam lui demande « *for what* », il ajoute : « *for a great crime - the murder of her child.* »<sup>38</sup> Mr Irwine n'a pas assisté à l'emprisonnement de Hetty ; on a dû l'en informer. A son tour il informe les autres, fonctionnant ainsi comme relais.

---

35- *Adam Bede*, p. 221

36- *Scenes of Clerical Life*, p. 97.

37- *Adam Bede*, p. 454.

38- *Ibid.*, p. 454

Dans *Adam Bede*, nous signalerons le cas du narrateur intra-homodiégétique c'est-à-dire d'un narrateur relevant d'un métarécit et plus ou moins mêlé à l'histoire qu'il raconte. Ce narrateur s'appelle John Olding. Au chapitre 43 Mr Olding comparaît devant les juges en tant que témoin dans le meurtre de Hetty :

*My name is John Olding. I am a labourer ... A week last Monday... I saw the prisoner in a red cloak... I heard a strange cry. I thought it didn't come from any animal I knew... And I saw it was a little baby's hand.*<sup>39</sup>

La fonction de John Olding narrateur second, est principalement diégétique. Il permet d'apporter certains éléments aux juges. Mais John Olding apporte aussi au lecteur des informations qu'il ne possédait pas.

Dans *The Mill on the Floss*, au chapitre 7 du livre II, Maggie joue le rôle de narratrice intra-hétérodiégétique aux pages 228 et 266. C'est elle qui informe Tom de la chute de cheval de Mr Tulliver et de sa culpabilité. Maggie est une narratrice qui fonctionne comme relais. Elle détient des informations qu'elle se charge de donner à d'autres personnages. Dans « Mr Gilfil's Love Story », Mrs Patten est narratrice intradiégétique, car elle raconte à Mr Hackit qui était Mrs Gilfil de son vivant au bas de la page 130 et sur l'ensemble de la page 131.

En résumé les narrateurs principaux des trois romans sont des instances narratives extradiégétiques qui s'identifient dans la narration à la première personne. Les narrateurs des récits seconds fonctionnent comme relais.

La vue générale du statut du narrateur dans les trois romans est donnée dans le tableau suivant :

---

39- *Adam Bede*, pp. 479-480

Niveau	Narrateur	Narrateur
Relation	Extradiégétique	intradiégétique
Narrateur hétérodiégétique	Les narrateurs de <i>Adam Bede</i> et <i>The Mill on the Floss</i>	Mr Irwine dans <i>Adam Bede</i> et Maggie dans <i>The Mill on the Floss</i>
Narrateur Homodiégétique		Mr John Olding témoin du crime de Hetty dans <i>Adam Bede</i>

### 3. Les fonctions du narrateur :

Par fonction du narrateur il faudrait entendre le rôle que le narrateur joue non seulement dans la diégèse, mais aussi vis-à-vis du narrataire. C'est à travers le discours des narrateurs, de leurs commentaires et digressions, que nous découvrons les différents rôles qu'ils assument dans les univers des œuvres de George Eliot.

#### a) La fonction phatique :

La 'fonction phatique', expression que la critique doit à Jakobson, désigne la relation que le narrateur établit avec le lecteur. Nous parlerons de « fonction phatique » lorsque dans le récit, le narrateur crée un contact direct avec le lecteur. La relation se fait avec les pronoms personnels 'I' et 'you'. Le narrateur s'identifie explicitement à travers le pronom personnel 'I' et s'adresse au lecteur en utilisant le pronom 'you' ou le mot 'reader'.

C'est surtout dans les interventions du narrateur que nous décelons la fonction phatique de celui-ci. La communication entre le narrateur et le lecteur est établie et maintenue dans *Adam Bede* où, à l'ouverture du roman, le narrateur 'tend la main' au lecteur : « *I will show you the roomy workshop of Mr Jonathan*

Burge...<sup>40</sup> A la page 98, le narrateur prend le lecteur par la main : « *Let me take you into the dining-room, and show you the Rev. Adolphus Irwine...* »

Dès le premier chapitre de *The Mill on the Floss*, le narrateur établit le contact avec le lecteur lorsqu'il dit à la page 55 : « *I was going to tell you what Mr and Mrs Tulliver were talking about...* »

Dans "Brother Jacob", un dialogue s'établit entre le narrateur et le narrataire lorsque celui-ci déclare : « *Perhaps it was a result quite different from your expectations that David Faux should have returned from the West Indies...* » (p.34) Quatre lignes plus loin, le narrateur ajoute: « *He had looked forward, you are aware, to a brilliant career among 'the blacks', but, either because...* » (p. 39) Il y a une tentative de dialogue entre le narrateur et le narrataire, lorsque le narrateur dit:

« *If you question me closely as to whether all the money with which he set up at Grimworth consisted of pure and simple earnings I am obliged to confess that he got a sum or two for charitably abstaining from mentioning some other people's misdemeanours.* (p. 41)

Dans la nouvelle qui s'intitule « The Sad fortunes of Rev. Amos Barton », l'instance établit le dialogue avec le lecteur virtuel lorsqu'il affirme : « *I must not speak of him (Mr Gilfil)... I am concerned with another sort of clergyman – the Rev Amos Barton...* » (p. 43) Dans « Mr Gilfil's Love Story », le narrateur établit un certain dialogue avec le lecteur. Nous avons l'impression qu'il voit le lecteur, et qu'il lui parle directement. Ceci nous est révélé par l'utilisation de 'I am sorry to say'. Cette expression apparaît lorsque le narrateur déclare au chapitre 1<sup>er</sup> : « *...and which I am sorry to say, had left that grimy old lady as indifferent to the means of grace as ever.* » (p.120) Deux pages plus loin, l'expression 'I am sorry to say' réapparaît : « *Mr Gilfil...I am sorry to say, had a very bitter quarrel with Mr Oldinport...* » (p. 122) Le narrateur l'utilise enfin au chapitre 4 lorsqu'il dit : *I am*

---

40- *Adam Bede.*, p. 49

*sorry to say, by an implacable quarrel with his elder sister ; for a power of forgiveness was not among Sir Christopher's virtues. »* (p. 163) D'autres expressions témoignent de la communication que le narrateur établit avec le lecteur. Nous avons par exemple des expressions telles que '*I fancy*' (ch.1, p. 122 et ch.4, p. 154) ; '*I need not*' (ch.4, p. 162 et p. 163).

Toujours par le biais du discours, l'instance narrative va établir une autre relation du point de vue psychologique avec le lecteur ; relation que nous appellerons 'fonction conative'.

b) La fonction conative:

C'est dans les commentaires du narrateur que le lecteur découvre cette deuxième fonction. La fonction conative est la relation d'influence que le narrateur établit directement ou indirectement avec le lecteur. Dans ce que Jakobson appelle fonction conative, le narrateur essaie d'influencer le lecteur. Dans *Adam Bede* à la page 413, le narrateur nous afflige lorsqu'il parle de Hetty : « *Hetty's tears were not for Adam... they were for the misery of her lot... »*

Pour amener le lecteur à s'apitoyer du sort de Hetty, le narrateur fait usage de l'adjectif 'poor'. Il l'utilise au chapitre 31 : « *That was poor little Hetty's conscience. »* (p. 382) Au chapitre 36, le lecteur pourrait épouser le point de vue du narrateur sur Hetty lorsque celui-ci affirme : « *What was it then to Hetty ? With her poor narrow thoughts...* » (p. 415) Le lecteur a pitié de Hetty au chapitre 37 lorsqu'il lit : « *... and the poor soul, driven to and fro between two equal terrors...* » (p.433) Deux pages plus loin le narrateur utilise l'expression « poor wandering Hetty » (p. 435). Le lecteur est amené à penser que Hetty est ignorante puisque le narrateur le lui dit à trois reprises au chapitre 36 (p. 416 deux fois et une fois p. 418). A la page 418 par exemple, l'instance narrative dit : « *she (Hetty) was too ignorant. »*

Dans *The Mill on the Floss*, le narrateur utilise de même l'adjectif 'poor' pour influencer le lecteur. Il l'utilise à propos de Maggie (p. 171, p. 284 et p. 486), de Mrs Tulliver (p. 196) et de Mr Tulliver (p. 351 et p. 464). La fonction de ce

procédé est pour la romancière de nous inciter à aimer les personnages et à compatir avec eux. Au chapitre I du Livre IV, l'instance narrative affirme à propos des familles Dodson et Tulliver : « *You could not live among such people... you are irritated with these dull men and women.* »<sup>41</sup> Le jugement que le narrateur porte sur ces deux familles influence le lecteur. A travers les commentaires subjectifs du narrateur, le lecteur se fait une idée des personnages sur lesquels celui-ci porte ses jugements, et peut facilement adopter l'opinion du narrateur. Ce qu'il faut souligner c'est que le narrateur peut influencer le lecteur soit en lui adressant directement la parole à travers le pronom 'you' soit sans la lui adresser. A travers le jugement personnel du narrateur, le lecteur est en partie influencé. Par exemple lorsque celui-ci dit concernant Mr Tulliver : « *The pride and obstinacy of millers have their tragedy too.* »<sup>42</sup> C'est aussi à travers les mots qu'il utilise pour signifier les malheurs ou les situations difficiles d'un personnage, que celui qui raconte l'histoire dans le roman influence le lecteur.

### c) La fonction émotive :

Gérard Genette définit la fonction émotive, qu'il appelle en fait fonction testimoniale ou d'attestation, comme :

*... celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, certes mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode ...*<sup>43</sup>

---

41- *The Mill on the Floss*, pp. 362-363.

42- *Ibid.*, p. 275

43- *Figures III*, p. 262



Dans les romans de George Eliot on rencontre cette fonction. Ainsi au chapitre 15 de *Adam Bede*, le narrateur tire une réflexion après qu'il nous ait dit comment Arthur trouve Hetty : « *After all, I believe the wisest of us must be beguiled in this way sometimes, and must think both better and worse of people than they deserve. Nature has her language...* » (p. 198) Au chapitre 17, nous voyons les relations que le narrateur entretient avec l'histoire et les personnages. Il affirme par exemple : « *I must believe that Mr Irwine's influence in his parish was a more wholesome one than that of the zealous Mr Ryde...* »<sup>44</sup> Quelques lignes plus bas, le narrateur nous donne la source des informations qu'il détient lorsqu'il affirme : « *But I gathered from Adam Bede, to whom I talked of these matters in his old age, that few clergymen could be less successful in winning the hearts of their parishioners than Mr Ryde.* » (p. 225) Dans "Gilfil's Love Story", il nous montre sa capacité de raconter l'histoire de la femme de Mr Gilfil avec plus de précision que Mrs Patten au moment où il dit : « *But I, dear reader, am quite as communicative as Mrs Patten, and much better informed ; so that, if you care to know more about the Vicar's courtship and marriage, you need only carry your imagination back to the latter end of the last century.* » (p. 132) Dans "Brother Jacob", le narrateur interrompt momentanément le récit pour donner son sentiment sur le segment de récit qu'il narrait :

*And here I must pause, to point out to you the shortsightedness of human contrivance. This ingenious young man, Mr David Faux, thought he had achieved a triumph of cunning when he had associated himself in his brother's rudimentary mind with the flavour of yellow lozenges.*" (p.11)

La fonction émotive du narrateur apparaît aussi à travers le message didactique que celui-ci lance pour sensibiliser le lecteur.

---

44- *Adam Bede*, p. 225

d) La fonction symbolique :

Par « fonction symbolique du narrateur », il faudrait entendre le rôle qu'a le narrateur de représenter une autre identité ou de faire apparaître à travers elle une ou plusieurs instances. Ce rôle est joué par Dinah, narratrice intradiégétique aux chapitres 2 et 3 de *Adam Bede*. A la page 67, Dinah dit à la foule « *Dear friends* », *she said, in a clear but not loud voice, 'let us pray for a blessing'* ». Elle joue ici le rôle des prédicateurs. Lorsqu'elle dit à Seth Bede au chapitre 3 : « *He (god) has called me to speak his word...* »<sup>45</sup> Dinah représente les douze apôtres à qui Jésus fit appel pour aller annoncer la Bonne Nouvelle. Dans *La Bible*, Jésus dit à ses apôtres après sa résurrection et avant qu'il ne retourne aux cieux : « *God ye into all the world, and preach the gospel to every creature. He that believeth and is baptized shall be saved...* » (St Mark 16 : 15)

Au chapitre 2 du roman, Dinah joue le rôle d'intermédiaire entre le Seigneur et les habitants d'Hayslope. Elle assume cette fonction lorsqu'elle dit : « *Speak to them, lord... bring their sins to their minds, and make them thirst for that salvation which thou art ready to give.* »<sup>46</sup> Un entretien s'engage entre Dinah et le Seigneur, dans lequel elle demande à Dieu de guider les habitants : « *...open their eyes that they may see Thee...* »<sup>47</sup> Dans ce chapitre 2 de *Adam Bede*, Dinah joue surtout le rôle de l'apôtre. Elle vient enseigner l'évangile aux habitants d'Hayslope. Elle dit par exemple : « *Dear friends, come and take this blessedness ; it is offered to you ; it is the good news that Jesus came to preach to the poor.* »<sup>48</sup>

Dinah vient prier avec les habitants et leur dire la raison pour laquelle le Christ vint sur terre : « *He said he came to preach the Gospel to the poor...* »<sup>49</sup> Le

---

45- *Adam Bede*, p. 79.

46- *Ibid.*, p. 68.

47- *Ibid.*, p. 68

48- *Ibid.*, p. 76

49- *Ibid.*, p. 68

résumé du discours de Dinah est fait par le narrateur principal et extradiegetique :

*Then Dinah told how the good news had been brought,  
and how the mind of God towards the poor had been  
made manifest in the life of Jesus, dwelling on its acts of  
mercy.*<sup>50</sup>

Le discours de Dinah fait penser au sermon de Jésus sur la montagne ('Les Béatitudes' Matthieu 5 : 1-12) à cause non seulement de la scène des pages 66 et 67 où nous avons la foule, les méthodistes qui représentent dans une certaine mesure les apôtres, mais surtout du mot 'blessedness' (béatitudes) que Dinah prononce à deux reprises à la page 76 : « ...I know what this great blessedness is » et « ...come and take this blessedness. »

Ainsi Dinah, narratrice intradiegetique, a surtout une fonction symbolique au chapitre 2 : elle représente les prédicateurs et les apôtres.

La dernière fonction du narrateur dans *Adam Bede* et dans *The Mill on the Floss* est purement narrative. Dans la fonction narrative, le narrateur se donne pour tâche de nous raconter une histoire.

Dans l'étude des fonctions du narrateur, nous avons vu que les instances narratives établissent des relations directes avec le lecteur. Ces contacts sont manifestes par l'emploi de termes tels que « you » et « reader ». L'analyse a permis de voir que le narrateur influence le lecteur par ses commentaires sur les personnages. Nous retiendrons en outre que le narrateur fait part de son point de vue sur l'histoire qu'il raconte. Enfin l'étude a mis en évidence la fonction symbolique des narrateurs intradiegetiques, et le but principal du narrateur du récit premier, qui est de raconter une histoire.

Entre le discours du narrateur et l'histoire qu'il raconte, on trouve quelques différences. Nous nous proposons maintenant d'étudier certaines d'entre elles à

---

50- *Adam Bede.*, p. 70

travers les relations de répétitions entre le récit et l'histoire.

### C. LA FREQUENCE :

La fréquence désigne l'égalité ou l'absence d'égalité entre le nombre de fois où un événement s'est produit dans la fiction et le nombre de fois où il est raconté dans la narration. Ce que Gérard Genette appelle 'fréquence narrative' ce sont « ... *les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse...* »<sup>51</sup> La fréquence narrative concerne les récits singulatifs, les récits répétitifs et les récits itératifs.

#### 1. Les récits singulatifs, les récits répétitifs et les récits itératifs :

Nous entendons par 'récit singulatif' le récit d'un événement unique raconté une fois dans le roman. Son contraire est le 'récit répétitif' c'est-à-dire le récit d'un événement unique raconté plusieurs fois. Dans le récit répétitif, plusieurs personnages racontent la même histoire. Enfin il y a le 'récit itératif', où ce qui s'est passé plusieurs fois n'est raconté qu'une seule fois dans l'oeuvre.

Un récit singulatif remarquable se trouve dans *Adam Bede* ; c'est celui d'Arthur arrivant avec le mot de grâce de la Reine. Ce récit intervient une seule fois dans le roman. La fonction du récit singulatif dans ce cas précis est de renforcer le suspense. L'action est spontanée, elle se déroule à un moment précis et finit aussitôt après sans jamais plus se répéter. D'un autre point de vue, les récits singulatifs conduisent le lecteur à ne pas attacher une importance excessive à ceux-ci. Lorsque George Eliot ne veut pas trop attirer l'attention du lecteur sur une anecdote, elle ne la répète pas.

Dans *Adam Bede* l'histoire du crime de Hetty constitue un récit répétitif. Cet événement qui s'est produit une seule fois, est raconté plusieurs fois dans le roman. Ce récit est repris quatre fois dans l'oeuvre et par deux personnages différents qui sont Hetty (la coupable) et Mr Irwine. Mr Irwine le narre à Adam au chapitre 39

---

51- *Figures III*, p. 145

(p. 454). puis il en parle à Mr Bertle au chapitre 40 (p. 463). Mr Irwine informe Arthur du crime par lettre au chapitre 44 (p. 489). Hetty avoue son crime à Dinah au chapitre 45 (p. 499). De même le récit de l'enterrement du bébé par Hetty est répété dans le roman. Au chapitre 43 (pp. 480-481), c'est le témoin John Olding qui le raconte. Puis Hetty le raconte elle-même à Dinah au chapitre 45 (p. 499).

La fonction des répétitions des deux histoires est de renforcer leur aspect tragique. L'histoire relative à la rencontre de Hetty, Arthur et Adam dans les bois ainsi que la bagarre qui s'ensuit, constitue un récit répétitif. Adam en parle à Mr Irwine au chapitre 39 (p. 452). Adam la raconte à Mr Irwine pour expliquer pourquoi Hetty a refusé de l'épouser et pourquoi elle s'est enfuie.

Dans *The Mill on the Floss*, l'histoire de l'inondation qui ravage St Ogg's et le moulin, est répétée trois fois alors que cet événement ne s'est produit qu'une fois. Tom en parle au chapitre 6 du livre I (p. 103). Le narrateur rappelle ce fait au chapitre 12 du livre I (p. 182) et enfin Maggie y fait allusion au chapitre 5 du livre VII (p. 651). La fonction de ces répétitions est de montrer le danger que constitue l'inondation dans l'univers de ce roman.

George Eliot fait rarement usage des récits itératifs dans les trois romans. Cependant un exemple est présent au chapitre 13 (p. 182) de *Adam Bede*. La rencontre entre Arthur et Hetty dans les bois n'est racontée qu'une fois, alors que les deux personnages s'y retrouvaient souvent.

Dans *The Mill on the Floss*, au chapitre 7 du livre II (P. 264), le narrateur nous rapporte une seule fois dans l'œuvre (p. 264) que Tom apportait chaque vacance à la maison des dessins et des livres. L'expression 'each vacation', répétée deux fois, montre que la venue de Tom avec des dessins et des livres n'a pas eu lieu qu'une fois.

---

D-Le narrateur focalisateur omniscient et homodiégétique dans *The Lifted Veil*<sup>52</sup> :

Intérêt du sous chapitre :

Il y a une raison fondamentale qui nous a poussé à écrire ce sous chapitre sur la narration et la focalisation dans « *The Lifted Veil* ». Nous nous sommes aperçu que le narrateur qui était le personnage principal de l'histoire, avait le pouvoir d'entrer dans la conscience des gens alors qu'il était lui aussi personnage de cette histoire.

Jusqu'ici nous n'avions jamais vu ce cas de figure. De même, aucun poéticien n'avait ni signalé, ni même analysé ce type bien particulier de narrateur homodiégétique omniscient.

« *The Lifted Veil* » de George Eliot pose un problème narratologique sérieux. Le narrateur de ce récit est un personnage de l'histoire qui voit tout et sait tout. Ce qui n'est pas normal si nous tenons compte des principes et des cas de figures qui sont énoncés par des narratologues tels que Gérard Genette, Mieke Bal, Pierre Vitoux, Shlomith Rimmon-Kenan ou encore Jaap Lintvelt.

C'est ce cas du narrateur homodiégétique et omniscient que nous allons étudier.

Voici le schéma narratif tel que l'a présenté Gérard Genette dans *Figures III* :

---

52- George Eliot, , "The Lifted Veil" (« Le Voile Levé »). Extrait de *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: Norton Company. 1997.

---

		<i>NIVEAU NARRATIF</i>	
		EVENEMENTS ANALYSES DE L'INTERIEUR	EVENEMENTS OBSERVES DE L'EXTERIEUR
<i>(Relation à l'histoire)</i> Narrateur présent comme personnage héros dans l'action (narrateur homodiégétique)	à	(1) Le héros raconte son histoire (narrateur intra-homodiégétique et autodiégétique, cas de <i>Gil Blas</i> )	(2) Un témoin raconte l'histoire du héros (narrateur extra-homodiégétique) cas de Marlow dans <u><i>Heart of Darkness</i></u>
<i>(Relation à l'histoire)</i> Narrateur absent comme personnage de l'action (narrateur hétérodiégétique)	à	(3) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	(4) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur

Le cas du narrateur de « *The Lifted Veil* » est unique et nous sommes convaincus que ce type de narrateur-focalisateur n'avait pas été vu par Gérard Genette et les autres narratologues. C'est un narrateur homodiégétique en ce sens qu'il est responsable de la narration, et personnage de l'histoire qu'il raconte. Il est autodiégétique car il est le héros de l'histoire. A cause de son statut de narrateur diégétique (ou intradiégétique) et homodiégétique, il ne peut en aucun cas être omniscient. D'ailleurs, en tant que personnage focalisateur, il ne peut faire usage que de la focalisation interne. C'est-à-dire qu'il ne doit dire que ce qu'il voit, sans jamais pouvoir entrer dans la conscience des autres personnages.

Pourtant, ce narrateur-personnage cause problème car en tant que

personnage, il entre dans la conscience des autres personnages et connaît leurs pensées. Il dit par exemple :

*I had forestalled some words which I knew he was going to utter, - a clever observation, which he had prepared beforehand. He has occasionally a slight affected hesitation in his speech, and when he paused an instant after the second word, my impatience and jealousy impelled me to continue the speech for him, as if it were something we had both learned by rote. He coloured and looked astonished, as well as annoyed.*<sup>53</sup>

Ce cas spécifique de la narration-focalisation ne rentre pas dans les altérations auxquelles Gérard Genette fait allusion dans *Figures III*. Dans cet ouvrage, Genette affirme :

*Mais un changement de focalisation, surtout s'il est isolé dans un contexte cohérent, peut aussi être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en question... Je nommerai donc en général **altérations** ces infractions isolées, quand la cohérence d'ensemble demeure cependant assez forte pour que la notion de mode dominant reste pertinente. Les deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble.*<sup>54</sup>

Le cas qui aurait pu nous intéresser, mais qui finalement ne concerne pas le narrateur-focalisateur de « *The Lifted Veil* » est celui que Gérard Genette baptise « paralepse ». Le poéticien français dit dans *Figures III* :

53- "The Lifted Veil", op. cit., p. 776

54- *Figures III*, op. cit., p. 211



*Le second ne porte pas encore de nom; nous le baptiserons **paralepse**, puisqu'il s'agit ici non plus de laisser(-lipse, de leipo) une information que l'on devrait prendre(et donner), mais au contraire de prendre(-lepse, de lambano) et donner une information qu'on devrait laisser.*<sup>55</sup>

Gérard Genette revient sur ce type d'altération à la page 213 de son ouvrage lorsqu'il affirme :

*L'altération inverse, l'excès d'information ou paralepse, peut consister en une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe: on peut considérer comme telle, au début de la Peau de chagrin, des énoncés comme « le jeune homme ne comprit sa ruine... » ou « il affected l'air d'un anglais », qui contrastent avec le très net parti de vision extérieure adopté jusque-là, et qui amorcent un passage graduel à la focalisation interne. Ce peut être également, en focalisation interne, une information incidente sur les pensées d'un personnage autre que le personnage focal, ou sur un spectacle que celui-ci ne peut voir.*

Après l'exposé de ces altérations, nous dirons que ce n'est pas ce type d'altérations dont il s'agit dans « *The Lifted Veil* ». C'est un cas particulier de narrateur homodiégétique qui, en tant que personnage, a la faculté ou le pouvoir de lire dans la pensée des autres personnages. Il est au même niveau diégétique que les autres personnages, mais il a un pouvoir de focalisation zéro (ou d'omniscience), et non pas de focalisation interne comme l'on s'y attendrait.

Voyons maintenant comment se manifeste la particularité de ce narrateur ou de cette narration tout au long de la nouvelle.

Tout commence à la page 763 où le narrateur nous dit qu'il sait quand il va mourir, et qu'il sait tout ce qui va lui arriver avant : « *I foresee when I shall die,*

---

55- *Figures III*, p. 212

*and everything that will happen in my last moments.* » Le narrateur sait avec force détails les derniers gestes qu'il fera. Il ajoute par exemple :

*Just a month from this day, on the 20th September 1850, I shall be sitting in this chair, in this study, at ten o'clock at night, longing to die, weary of incessant insight and foresight, without delusions and without hope... I shall only have time to reach the bell, and pull it violently, before the sense of suffocation will come. No one will answer my bell.*<sup>56</sup>

Le narrateur croit que le pouvoir de visionnaire qu'il possède est un don. Il dit : « *For several days I was in a state of excited expectation, watching for a recurrence of my new gift.* » (p. 770)

La vision du narrateur se manifeste aux pages 770-771 lorsqu'il affirme : « *Suddenly, I was conscious that my father was in the room..., 'Well, Latimer, you thought me long' my father said...* »

Cette vision se réalise maintenant lorsque l'instance narrative dit :

*I returned to the salon, but it was not unoccupied, as it had been before. I left it. In front of the Chinese folding screen there was my father, with Mrs Filmore on his right hand... "Well, Latimer, you thought me long," my father said... I heard no more, felt no more.*<sup>57</sup>

Il faut dire que le narrateur est conscient de son manque de sensibilité : « *I began to be aware of a phase in my abnormal sensibility...* »<sup>58</sup>

Nous avons la preuve qu'il possède une vision et qu'il lit dans les pensées des autres personnages qui sont au même niveau diégétique que lui à la page 776 où il sait exactement ce que va dire son frère :

---

56- "The Lifted Veil", op. cit., p. 763

57- Ibid., p. 772

58- Ibid., p. 772

*I had forestalled some words which I knew he was going to utter, - a clever observation, which he had prepared beforehand. He has occasionally a slight affected hesitation in his speech, and when he paused an instant after the second word, my impatience and jealousy impelled me to continue the speech for him, as if it were something we had both learned by rote. He coloured and looked astonished, as well as annoyed.*<sup>59</sup>

A la suite de cette scène, le narrateur-personnage s'inquiète quelque peu, car il a peur que les autres ne sachent qu'il détient un pouvoir :

*...I felt a shock of alarm lest such an anticipation of words - very far from being words of course, easy to divine - should have betrayed me as an exceptional being...*<sup>60</sup>

Plus loin dans le texte, le narrateur a une autre vision. C'est celle de sa future femme. Il sait d'avance que Bertha, la femme de son frère, sera son épouse. Il la voit en vision entrer dans son bureau :

*... I seemed to be suddenly in darkness, out of which there gradually broke a dim firelight...the light became stronger, for Bertha was entering with a candle in her hand... - Bertha my wife - with cruel eyes...She was my wife, and we hated each other.*<sup>61</sup>

Sa vision du mariage avec Bertha l'ex femme de son frère, se réalisera, puisqu'il nous dit lui-même : « *We were married eighteen months after Alfred's death* » (P. 786)

De même, à la page 790, la vision que le narrateur a eue de Bertha s'avancant vers lui dans son bureau, une bougie à la main, s'est réalisée :

---

59- "The Lifted Veil". p. 776

60- Ibid., p. 777

61- Ibid., p. 778

*Some years after my father's death...when Bertha appeared at the door, with a candle in her hand, and advanced towards me...Why did she stand before me with the candle in her hand, with her cruel contemptuous eyes fixed on me...*

Un exemple irrécusable du pouvoir qu'a le narrateur de lire dans la pensée des autres personnages qui appartiennent au même univers que lui nous est donné à la page 788 où le narrateur dit :

*The terrible moment of complete illumination had come to me... from that evening forth, through the sickening years which followed, I saw all round the narrow room of this woman's soul.*

Un second exemple indéniable dans lequel le narrateur lit dans la pensée de Bertha, et nous transmet ce qu'elle se dit intérieurement, se trouve deux pages plus loin : « *Fool, idiot, why don't you kill yourself then?* » *That was her thought.* » (p.790)

L'omniscience du narrateur homodiégétique (donc du personnage témoin de l'histoire et mêlé à celle-ci) est confirmée à la page 789 au moment où ce dernier nous dit :

*But now that her soul was laid open to me, now that I was compelled to share the privacy of her motives, to follow all the petty devices that preceded her words and acts, she found herself powerless with me...*

D'ailleurs Bertha devient au fur et à mesure consciente du pouvoir du narrateur. Aussi dit-il :

*... she had begun to suspect... that there was an abnormal power of penetration in me – that fitfully, at least, I was strangely cognizant of her thoughts and intentions, and she began to be haunted by a terror of me, which*

*alternated every now and then with defiance.*<sup>62</sup>

A un certain moment, le pouvoir du narrateur va disparaître. Mais celui-ci lui reviendra assez vite à la fin de son histoire. Le narrateur saura tout de nouveau. C'est pourquoi il dit :

*And then the curse of insight, of my double consciousness, came again, and has never left me. I know all their narrow thoughts, their feeble regard, their half-wearied pity.*<sup>63</sup>

L'objet de ce sous chapitre était de montrer que contrairement à ce que pensent les narratologues, il y a d'autres types de narrations et de narrateurs. En somme, les narratologues doivent reconnaître qu'il y a d'autres cas de figures en narratologie. Dans notre travail, nous avons découvert l'un de ces cas; à savoir celui du narrateur-homodiégétique qui sait tout, et qui est par conséquent omniscient. Ce cas nous amène à déduire que les recherches en narratologie ne sont pas terminées, et qu'on n'a pas épuisé le sujet de cette science du récit. Nous regrettons alors que Gérard Genette ait comme abandonné ses recherches sur la narratologie pour se vouer à l'esthétique. Nous avons peut-être ouvert un nouveau champ d'investigations, une nouvelle piste de recherche en narratologie, et nous souhaiterions que d'autres l'approfondissent.

Ainsi, le cas d'espèce du narrateur-focalisateur omniscient et homodiégétique dans « *The Lifted Veil* », nous amène-t-il à corriger le tableau conçu par Gérard Genette et que nous proposons de lire comme suit :

62- "*The Lifted Veil*", p. 789

63- Ibid., p. 797

		NIVEAU NARRATIF	
		EVENEMENTS ANALYSES DE L'INTERIEUR	EVENEMENTS OBSERVES DE L'EXTERIEUR
<b>(Relation à l'histoire)</b> Narrateur présent comme personnage héros dans l'action (narrateur homodiégétique)	à	(1) Le héros raconte son histoire (narrateur intra-homodiégétique et autodiégétique, cas de <i>Gil Blas</i> )	(3) Un témoin raconte l'histoire du héros (narrateur extra-homodiégétique) cas de Marlow dans <i>Heart of Darkness</i>
		(2) Le héros raconte son histoire (narrateur focalisateur homodiégétique omniscient) cas de <b>Latimer</b> dans « <i>The Lifted Veil</i> »	
<b>(Relation à l'histoire)</b> Narrateur absent comme personnage de l'action (narrateur hétérodiégétique)	à	(4) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	(5) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur

Nous allons maintenant étudier la situation narrative d'une nouvelle qui s'intitule « *Mr Gilfil's Love Story* ».

## E- La Situation narrative dans « Mr Gilfil's Love Story » :

« Mr Gilfil's Love Story » est la seconde histoire qui compose *Scenes of Clerical Life*. C'est l'histoire d'un pasteur qui aime une jeune demoiselle nommée Caterina Sarti et qui finit par l'épouser. Malheureusement, le bonheur de Mr Gilfil ne dure pas longtemps, car sa femme meurt quelques temps après.

Ce qui est intéressant dans cette histoire, c'est sa situation narrative. Nous parlerons notamment du statut du narrateur, de l'usage du monologue intérieur et du « stream of consciousness ». Enfin nous nous intéresserons à la fonction communicative de la narration.

### 1- Un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique :

Dans « Mr Gilfil's Love Story », nous avons affaire à un narrateur extradiégétique. Le narrateur est en dehors de la diégèse au moment où il raconte l'histoire. Il nous narre une histoire au premier degré, c'est-à-dire à un niveau supérieur à l'histoire qu'il raconte. Ce narrateur est au même niveau que le lecteur virtuel. Nous dirons aussi que le narrateur de « Mr Gilfil's Love Story » raconte une histoire dont il est le principal responsable du point de vue narratif. En outre, ce narrateur n'appartient pas au même univers fictif que celui du récit au moment où il nous le raconte. Il est en dehors de la diégèse, c'est-à-dire extradiégétique.

Ainsi, le narrateur de « Mr Gilfil's Love Story » est au même niveau que le lecteur. Plusieurs passages de la nouvelle le montrent. Le narrateur ne parle jamais aux personnages. Il ne converse nullement avec eux. Il s'adresse plutôt au lecteur. Tout commence au chapitre 1<sup>er</sup> où le narrateur parle en quelque sorte à ses lectrices :

*Here I am aware that I have run the risk of alienating all my refined lady-readers, and utterly annihilating any curiosity they may have felt to know the details of Mr Gilfil's Love-story.<sup>64</sup>*

---

64- *Scenes of Clerical Life*, p. 127

A la page suivante, le narrateur s'adresse de nouveau directement à ses lecteurs :

*But in the first place, dear ladies, allow me to plead that gin-and-water, like obesity, or baldness, or the gout, does not exclude a vast amount of antecedent romance, any more than the neatly-executed 'fronts' which you may some day wear, will exclude your present possession of less expensive braids.*<sup>65</sup>

A la fin de ce chapitre, la preuve que le narrateur appartient au même univers que le lecteur virtuel nous est donnée lorsque nous lisons :

*But I, dear reader, am quite as communicative as Mrs Patten, and much better informed ; so that, if you care to know more about the Vicar's courtship and marriage, you need only carry your imagination back to the latter end of the last century, and your attention forward into the next chapter.*<sup>66</sup>

A la fin du chapitre 3 de la nouvelle, une autre preuve du niveau auquel se trouve l'instance narrative est manifeste au moment où nous lisons :

*If you, reader, have not known that initiatory anguish, it is idle to expect that you will form any approximate conception of what Caterina endured under Mrs Sharp's new dispensation of soap-and-water.*<sup>67</sup>

Le même niveau narratif dans lequel se trouvent le narrateur et le lecteur est aussi révélé par le pronom personnel 'you', et le rapport 'I' – 'you'. Le narrateur tutoie ou vouvoie le lecteur. Nous le découvrons d'abord au chapitre I lorsque le narrateur déclare :

---

65- *Scenes of Clerical Life* p. 128

66- *Ibid.*, p. 132

67- *Ibid.*, p. 152



*Mr Gilfil's sermons, as you may imagine, were not of a highly doctrinal, still less of a polemical, cast. They perhaps did not search the conscience very powerfully...*<sup>68</sup>

Il ajoute : "...you remember that to Mrs Patten, who had listened to them thirty years, the announcement that she was a sinner appeared an uncivil heresy..."<sup>69</sup> Au chapitre 2, nous rencontrons le pronom personnel 'you' au moment où le narrateur dit :

*Looking at Sir Christopher, you would at once have been inclined to hope that he had a full-grown son and heir; but perhaps you would have wished that it might not prove to be the young man on his tight hand...*<sup>70</sup>

L'appartenance du narrateur et du lecteur au même niveau narratif est clairement établie au chapitre 3, lorsque nous lisons :

*Meanwhile, if, as I hope, you feel some interest in Caterina and her friends at Cheverel Manor, you are perhaps asking, How came she to be there? How was it that this tiny, dark-eyed child of the south... came to have her home in that stately English manor-house...*<sup>71</sup>

A la dernière page du chapitre 3, le pronom personnel 'you' est de nouveau présent au moment où le narrateur s'adresse au lecteur :

*If you, reader, have not known that initiatory anguish, it is idle to expect that you will form any approximate conception of what Caterina endured under Mrs Sharp's new dispensation of soap-and-water.*<sup>72</sup>

---

68- *Scenes of Clerical Life*, p. 126

69- Ibid., p. 126

70- Ibid., p. 135

71- Ibid., p. 147

72- Ibid., p. 15

La relation I (le narrateur) et you (le lecteur) est encore manifeste au chapitre 4 où le narrateur dit :

*...and I need not tell you that this was a symptom of her being perfectly heart-whole so far as he was concerned: for a passionate woman's love is always overshadowed by fear.*<sup>73</sup>

Une page plus loin, le rapport est maintenu lorsque nous lisons : « *...and I need not spend many words in explaining what you perceive to be the most natural thing in the world.* »<sup>74</sup>

Le narrateur de “Mr Gilfil’s Love Story” est le seul responsable de l’histoire du point de vue narratif. Il est hétérodiégétique et omniscient. Il est hétérodiégétique parce qu’il n’est pas personnage de l’histoire. Il n’a pas participé à l’histoire. Ce narrateur est omniscient parce qu’il sait tout sur ce qui doit être dit ou fait dans la nouvelle. Il entre d’ailleurs dans la conscience des personnages et nous dit ce que ceux-ci se disent intérieurement.

La première attestation que le narrateur est le responsable de la narration nous est fournie au chapitre 1<sup>er</sup> où il dit :

*As to any suspicion that Mr Gilfil did not dispense the pure Gospel, or any strictures on his doctrine and mode of delivery, such thoughts never visited the minds of the Shepperton parishioners.*<sup>75</sup>

Au début du chapitre 3, le narrateur montre qu’il possède l’information, qu’il en est le maître, qu’il la donne au lecteur et qu’il le guide : « *The last chapter has given the discerning reader sufficient insight into the state of things at Cheverel*

73- *Scenes of Clerical Life*, p. 162

74- *Ibid.*, p. 163

75- *Ibid.*, p. 126

*Manor in the summer of 1788.*"<sup>76</sup> Enfin, à la fin du chapitre 12, le lecteur découvre la maîtrise de la narration de l'histoire par le narrateur lorsque ce dernier dit :

*Look at her stooping down to gather up her treasure, searching for the hair and replacing it, and then mournfully examining the crack that disfigures the once-loved image. There is no glass now to guard either the hair or the portrait; but see how carefully she wraps delicate paper round it, and locks it up again in its old place. Poor child!*<sup>77</sup>

Il faut dire que dans cette nouvelle, il y a une continuité de la narration. Le narrateur fait en sorte que le lecteur suive les événements les uns après les autres. Par exemple, le chapitre 11 s'achève sur la sortie du Capitaine Wybrow avec Miss Assher. Les deux personnages vont faire une petite marche. Le chapitre suivant continue l'histoire en nous montrant les deux personnages en train de dialoguer :

*'Pray, what is likely to be the next scene in the drama between you and Miss Sarti?' said Miss Assher to Captain Wybrow as soon as they were out on the gravel.  
'It would be agreeable to have some idea of what is coming.'*<sup>78</sup>

Souvent, la continuité de l'histoire est vue à travers la chronologie des événements. En fait, ce que nous avons remarqué est que les événements sont chronologiques. Cette chronologie est assurée par la présence des heures, et dans une moindre mesure des mois, des saisons et des années. Par exemple, au chapitre 5, le narrateur dit : « ... *about five o'clock Lady Assher's carriage drove under the*

---

76- *Scenes of Clerical Life*, p. 147

77- *Ibid.*, p. 206

78- *Ibid.*, p. 199

---

*portico.* »<sup>79</sup> Au chapitre 6, nous avons la preuve de la suite chronologique de l'histoire car le narrateur nous parle du lendemain :

*The next morning, when Caterina was waked from her heavy sleep by Martha bringing in the warm water, the sun was shining, the wind had abated, and those hours of suffering in the night seemed unreal and dreamlike...*<sup>80</sup>

Au chapitre 7, le narrateur nous parle de ce qui s'est passé dans la soirée lorsqu'il affirme: « *That evening Miss Assher seemed to carry herself with unusual haughtiness, and was coldly observant of Caterina.* »<sup>81</sup> Une page plus loin, le narrateur fait allusion au lendemain matin :

*The next morning, in spite of the fine weather, Miss Assher declined riding, and Lady Cheverel, perceiving that there was something wrong between the lovers, took care that they should be left together in the drawing-room.*<sup>82</sup>

Au chapitre 10, le fil des événements est maintenu lorsque le narrateur parle de ce que le Capitaine Wybrow a fait dans la soirée :

*That evening Captain Wybrow, returning from a long ride with Miss Assher, went up to his dressing-room, and seated himself with an air of considerable lassitude before his mirror.*<sup>83</sup>

Au chapitre 11, il est question du dimanche suivant :

---

79- *Scenes of Clerical Life*, p. 168

80 Ibid., p. 178

81-Ibid., p. 185

82- Ibid., p. 186

83- Ibid., p. 191

*The following Sunday, the morning being rainy, it was determined that the family should not go to Cumbermoor Church as usual, but that Mr Gilfil, who had only an afternoon service at his curacy, should conduct the morning service in the chapel.*<sup>84</sup>

Un chapitre plus loin, le narrateur parle de 'the next day' (p. 201). Le fil de l'histoire est toujours gardé à la page 202 à travers l'expression « *the same morning* », et à la page 207, 'the next morning' ; expression qui est répétée à la page 221.

C'est aux pages 221, 223 et 224 que la narration est encore beaucoup plus suivie. Le narrateur nous raconte ce qui s'est passé pendant toute une journée. Ainsi, à la page 221, le narrateur parle de la nouvelle journée lorsqu'il dit :

*Some of Mrs Sharp's earliest thoughts, the next morning, were given to Caterina, whom she had not been able to visit the evening before, and whom, from a nearly equal mixture of affection and self-importance, she did not at all like resigning to Mrs Bellamy's care.*

Dans cette même page, il est 8 heures 30 mn lorsque Mrs Sharp, la bonne, entre dans la chambre de Caterina, car l'instance narrative déclare : « *At half past eight o'clock she went up to Tina's room, bent on benevolent dictation as to doses and diet and lying in bed.* » A la page 223, il est 12 heures. Les recherches pour retrouver Caterina sont vaines. L'instance narrative dit :

*At twelve o'clock, when all search and inquiry had been in vain, and the coroner was expected every moment, Mr Gilfil could no longer defer the hard duty of revealing this fresh calamity to Sir Christopher, who must otherwise have it discovered to him abruptly.*

---

84- *Scenes of Clerical Life*, p. 195

Et à la page 224, l'on nous dit qu'il était 19 heures lorsque Mrs Sharp monta allumer la chambre vide de Caterina. Il faut souligner ici que les heures participent elles aussi à maintenir le fil de la narration.

La récurrence des semaines montre aussi cette continuité dans la narration de l'histoire. Au chapitre 19, le narrateur déclare : « *The sad slow week was gone by at last.* »<sup>85</sup> Trois pages plus loin, le narrateur dit : « *After that week of despair, the rebound was so violent that it carried his hopes...* »<sup>86</sup> Enfin au chapitre 20, le terme 'week' est mentionné lorsque le narrateur affirme : « *In less than a week from that time, Caterina was persuaded to travel in a comfortable carriage.* »<sup>87</sup>

## 2- L'usage de la technique du 'stream of consciousness' :

Dans *A Dictionary of Literary Terms*, J.A. Cuddon dit :

*It is a term coined by William James in Principles of Psychology (1890) to denote the flow of inner experience. Now an almost indispensable term in literary criticism, it refers to that technique which seeks to depict the multitudinous thoughts and feelings which pass through the mind. Another phrase for it is 'interior monologue',*<sup>88</sup>

Lee T. Lemon précise :

*Stream of consciousness fiction works by presenting the supposedly random flow of thoughts through the minds of the characters. Interest is less on what happens in the exterior world than it is on what registers in the mind of the subject.*<sup>89</sup>

---

85- *Scenes of Clerical Life*, p. 226

86- *Ibid.*, p. 229

87- *Ibid.*, p. 238

88- J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London: Andre Deutsh. 1977. pp. 660-661

89- Lee T. Lemon, *A Glossary for the Study of English*. New York, London : Oxford University Press. 1971. p. 7

Lee Lemon conclut en disant :

*When a part of a stream of consciousness fiction is unified by (a) being reflected through the mind of a single character and (b) centering on a single event, pattern of thought, tone, etc., it is an interior monologue. The stream of consciousness technique and the interior monologue became common in fiction after Joyce's Ulysses (1922).*<sup>90</sup>

Le narrateur de "Mr Gilfil's Love Story" est un narrateur omniscient en ce sens qu'il entre dans la conscience des gens et rapporte leurs pensées. Il fait par conséquent usage du "stream of consciousness". Le lecteur s'en rend clairement compte au chapitre 7 à travers l'emploi du verbe 'to think' (penser) :

*Caterina thought to herself 'I will walk to the Mosslands, and carry Mr Bates the comforter I have made for him, and then Lady Cheverel will not wonder so much at my going out'.*<sup>91</sup>

Au chapitre 10, ce sont les pensées du Capitaine Wybrow que le narrateur rapporte au lecteur lorsqu'il dit :

*"It is a devil of a position this for a man to be in" was the train of his thought, as he kept his eyes fixed on the glass, while he leaned back in his chair, and crossed his hands behind his head ; "between two jealous women, and both of them as ready to take fire as tinder..."*<sup>92</sup>

Au chapitre 11, la focalisation est dirigée sur Caterina qui pense à sa vie future :

---

90- *A Glossary for the Study of English*, p. 7

91- *Scenes of Clerical Life*, pp. 180-181

92- *Ibid.*, pp. 191-192

*Caterina was thinking of the near future – of the wedding that was so soon to come – of all she would have to live through in the next months. 93*

Au chapitre 12, le courant de conscience est visible grâce à l'expression *'he said to himself'*. Capitaine Wybrow est face à sa future épouse qui le questionne sur son comportement face à Miss Caterina. Le narrateur rapporte ses pensées :

*'Now then, confound it' he said to himself, 'I'm going to be battered on the other flank'. He looked resolutely at the horizon, with something more like a frown on his face than Beatrice had ever seen there. 94*

Au chapitre 13, le narrateur nous dit à propos du Capitaine Wybrow :

*He thought, 'If I could have a long quiet talk with her, I could perhaps persuade her to look more reasonably at things. But there's no speaking to her in the house without being interrupted...' 95*

Le terme *'thoughts'* est repris au chapitre 15. Il concerne Caterina et son plan de poignarder le Capitaine Wybrow : « *She forgot the interval of wrong and jealousy and hatred – all his cruelty, and all her thoughts of revenge* »<sup>96</sup> Ce monologue se poursuit jusqu'à la page 218. Au chapitre 16, George Eliot introduit un élément dans le récit pour faire usage du « stream of consciousness ». Cet élément est le poignard (the dagger). Caterina veut poignarder Captain Wybrow. Malheureusement, elle le découvre étendu par terre, probablement terrassé par une crise cardiaque. Choquée par cette scène, elle s'évanouit et est transportée par Mr Gilfil. Quelques temps après son réveil, elle se demande où se trouve le poignard.

---

93- *Scenes of Clerical Life*, p. 196

94- *Ibid.*, p.199

95- *Ibid.*, p. 208

96- *Ibid.*, p. 217



Le narrateur rapporte ses pensées en disant : « *But where was the dagger now ?* » (p. 218) Caterina pense qu'il se trouve dans sa poche. Mais le narrateur affirme : « ... *it was not there* » (p. 218) Elle pense qu'elle est victime de son imagination. Ses recherches à l'endroit où se trouve d'habitude cet instrument sont vaines. La jeune dame se demande si le poignard ne serait pas tombé de sa poche. Au chapitre 17, la technique du *stream of consciousness* est illustrée par l'expression 'early thoughts' :

*Some of Mrs Sharp's early thoughts, the next morning, were given to Caterina, whom she had not been able to visit the evening before, and whom, from a nearly equal mixture of affection and self-importance, she did not at all like resigning to Mrs Bellamy's care.*<sup>97</sup>

Ce terme revient à la fin de ce chapitre, renforcé par le substantif 'mind', lorsque le narrateur, faisant allusion à Mr Gilfil, dit : « *Thoughts of the sad consequences for others as well as himself were crowding on his mind* »<sup>98</sup> Au chapitre 19 (p. 227), le groupe de mots 'He said to himself' dévoile le monologue intérieur. D'ailleurs, juste après cette périphrase, le narrateur utilise les guillemets pour citer les propos de Mr Gilfil. Notons que ce courant de conscience ou monologue intérieur se poursuit à la page 228 et est renforcé par le verbe 'to think' mis au prétérit.

### Conclusion du chapitre :

L'étude de la narration dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, « *The Lifted Veil* », « *Mr Gilfil's Love Story* » et « *Brother Jacob* », a permis de découvrir le type de focalisation et le statut du narrateur. Les instances narratives de ces récits sont des narrateurs focalisateurs extrahétérodiégétiques. La spécificité de ces

---

97- *Scenes of Clerical Life*, p. 221

98- *Ibid.*, p. 223

narrateurs est qu'ils interviennent à la première personne et entretiennent souvent des relations avec les lecteurs et parfois avec les personnages de la diégèse. L'apparition du narrateur à la première personne entraîne une conséquence beaucoup plus négative que positive dans l'équilibre du texte et dans la réception par le lecteur des histoires qui y sont racontées. Dans *Adam Bede*, le narrateur intervient à la première personne dans seize chapitres, soit dans le tiers du roman. Dans *The Mill on the Floss* il apparaît dans onze chapitres c'est-à-dire dans un cinquième de l'oeuvre. Souvent l'intervention du narrateur n'ajoute rien dans la compréhension de l'histoire par le lecteur. Ce dernier n'arrive plus à suivre le fil de l'intrigue. De plus il a l'impression que le narrateur ne lui laisse pas le temps de comprendre l'histoire par son propre effort intellectuel.

L'analyse a aussi permis de voir qu'à côté des narrateurs principaux responsables du récit dans sa généralité, il existe à un niveau différent, des narrateurs au second degré. Ces instances font partie d'un métarécit. Ce sont des narrateurs intrahomodiégétiques ou des narrateurs intrahétérodiégétiques. Nous avons aussi vu que dans « *The Lifted Veil* », George Eliot nous faisait découvrir un narrateur particulier. Il s'agissait d'un narrateur focalisateur omniscient et homodiégétique.

A propos des fonctions du narrateur, nous avons repéré une fonction phatique, une fonction émotive, une fonction conative, une fonction symbolique et enfin une fonction purement narrative. L'étude de la narration a permis de découvrir la présence de récits singulatifs, répétitifs et itératifs.

Jusqu'ici nous avons étudié l'instance qui véhiculait l'histoire sans nous pencher sur l'univers de l'histoire elle-même. Etant donné que l'instance narrative et l'histoire qu'elle raconte sont deux entités différentes, après avoir étudié cette instance responsable du récit, nous nous pencherons sur l'univers de l'histoire. Le premier élément diégétique que nous analyserons, et dans lequel les autres se meuvent donnant ainsi un sens à leur présence, sera l'espace.

---

TROISIEME CHAPITRE

L'ESPACE

## INTRODUCTION :

Dans le roman, l'espace est le lieu où se déroulent les actions et où les personnages évoluent. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant affirment : « ...l'espace symbolise de façon générale le milieu, extérieur ou intérieur, dans lequel tout être, individuel ou collectif, se meut. »<sup>1</sup> Dans « l'organisation de l'espace dans le roman » Roland Bourneuf regrettait qu'on ne trouvât pas d'étude d'ensemble consacrée à l'espace dans la littérature. Il ajoutait que le champ restait ouvert à une étude méthodique de l'espace dans le roman, sa place, sa fonction, sa représentation, son sens. Pour lui :

*... ce problème de l'espace dans le roman peut être abordé sous trois angles différents selon qu'on considère l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman »*<sup>2</sup>

C'est surtout le troisième angle que distingue Roland Bourneuf qui nous intéresse. Notre étude s'attache non seulement à considérer l'espace dans ses rapports avec les autres éléments du roman, mais elle cherche aussi à découvrir comment la romancière organise cet espace et quelles fonctions il assume.

### A. LA NATURE ET LES FONCTIONS DE L'ESPACE :

#### 1. La Nature de l'Espace :

##### a)- Présentation :

George Eliot présente l'espace central de chacun de ses trois romans dès les premiers chapitres. Au deuxième chapitre de *Adam Bede*, l'auteur nous présente

---

1- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969, p. 414.

2- Roland Bourneuf, 'L'organisation de l'Espace dans le Roman' in *Etudes littéraires* N° 1 Avril 1970. Québec : Presses de l'Université Laval. 1970 p. 80

---

l'espace central du roman, mais ne le décrit pas en détail, car l'essentiel de l'action se passe dans deux endroits précis d'Hayslope : 'The Hall Farm' où habite Hetty, et 'The cottage' où demeure Adam. Ce sont ces deux lieux qu'elle va présenter dans les premiers chapitres.

Dans *The Mill on the Floss*, la romancière ne décrit pas la demeure de la famille Tulliver. En revanche elle nous présente l'espace qui entoure le moulin (ch. 1, p.53). L'objet de cette description détaillée est de montrer l'importance de cet espace dans l'intrigue. C'est non loin de là qu'auront lieu les rencontres entre Maggie et Philip. Il faut noter au passage que la longue description faite sur la Floss a pour fonction d'attirer l'attention du lecteur sur l'importance de cet élément de l'espace à la fin du roman.

La question qui se pose à la lecture des trois romans est de savoir si l'espace romanesque créé par l'artiste est totalement imaginaire ou s'il est composite. La topographie romanesque permettra de répondre à cette question.

Il faut dire que du chapitre 1 au chapitre 36 de *Adam Bede* aucun indice ne permet d'affirmer que George Eliot s'est inspirée de la réalité pour créer son espace romanesque. Les toponymes cités dans ces chapitres sont Hayslope, Broxton et Treddleston. C'est au chapitre 36 que le lecteur trouve certains noms de lieux empruntés à la réalité. Ces éléments sont vus à travers l'itinéraire qu'emprunte Hetty en allant à la recherche d'Arthur. Mais pour mieux suivre ce cheminement, revenons au chapitre 35. Ce chapitre traite de l'approche des fiançailles de Hetty et Adam. Hetty ne veut pas se marier avec Adam parce qu'elle ne l'aime pas, et parce qu'elle est enceinte d'Arthur. Elle décide alors de s'enfuir d'Hayslope pour aller retrouver Arthur à Windsor. Le moyen que trouve Hetty est de demander à sa tante Mrs Poyser d'aller passer une semaine à Snowfield, et revenir avec Dinah afin que celle-ci assiste à son mariage avec Adam. Pour aller à Snowfield, Hetty doit passer par Treddleston. L'itinéraire de la jeune fille est donné à la page 412 :

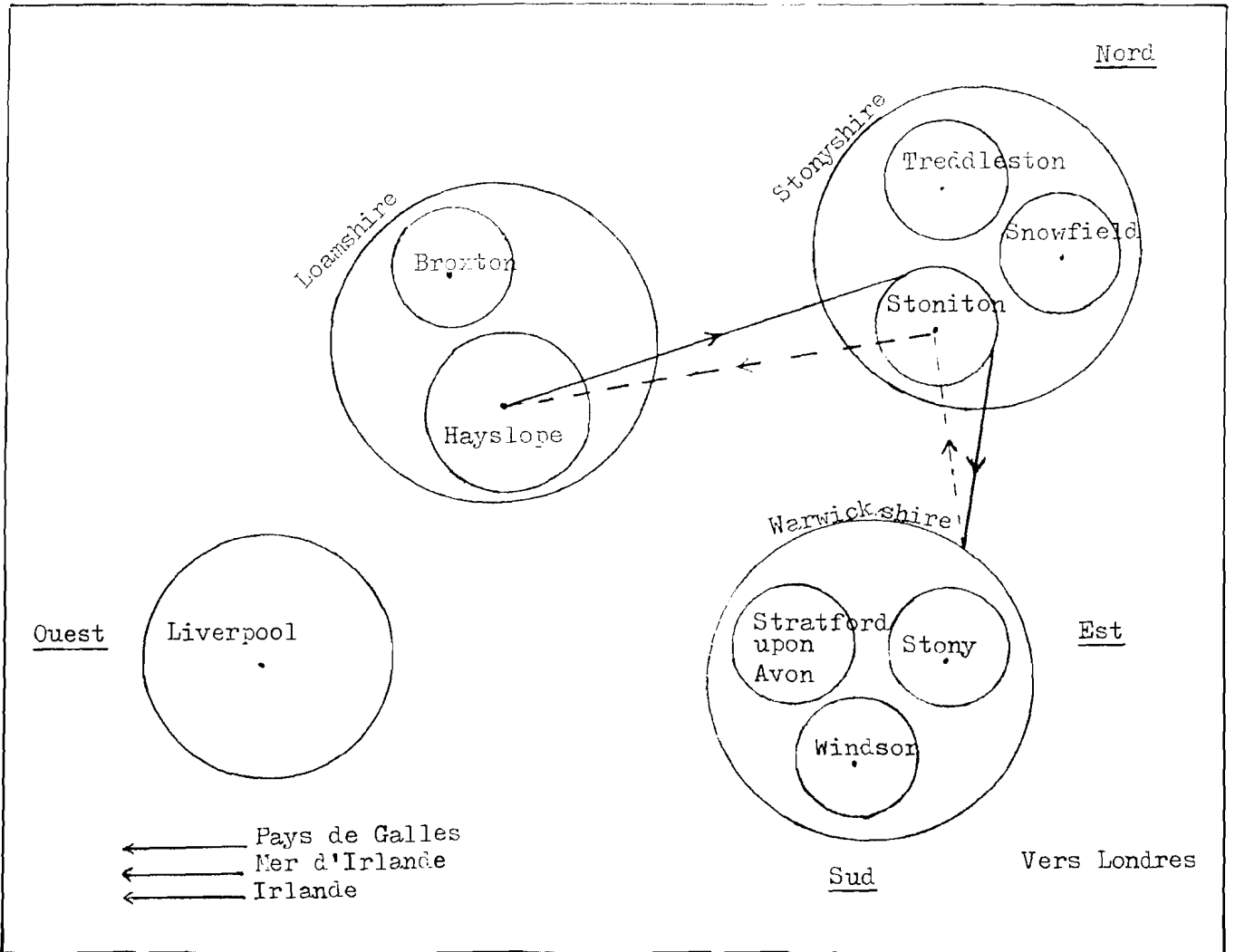
*She would tell her aunt... that she should like the change of going to Snowfield... And then, when she got to*

*Stoniton... she would ask for a coach that would take her on the way to Windsor. Arthur was at Windsor.*

Pour arriver à Snowfield, Hetty doit aussi passer par le village de Stoniton, point d'intersection entre les villages de Hayslope et Snowfield. Mais nous apprendrons à la page 413 qu'au lieu de prendre la direction de Treddleston en passant par Stoniton pour arriver à Snowfield, Hetty a au contraire pris celle de Leicester « *part of the long, long way to Windsor* » (p. 413), où se trouve Arthur. Le village d'Hayslope appartient à la région fictive du Loamshire (p. 337), tandis que les villages de Snowfield et Stoniton font partie du Stonyshire (p. 133). Le parcours de Hetty s'achève dans la ville de Windsor. Nous apprenons par l'un des personnages de *Adam Bede* que Windsor est sur la route de Londres : « *Windsor must be pretty nigh London, for it's where the king lives* »<sup>3</sup>, répond le 'Landlord' à Hetty qui lui demandait la route à prendre pour aller à Windsor. Hetty ayant commencé son voyage dans la province du Loamshire (qui ressemble au Staffordshire, centre de l'Angleterre), nous pouvons dire que Hetty fait un déplacement Nord-Sud. L'espace romanesque suit lui aussi ce mouvement. La topologie du roman est complétée par le voyage d'Arthur Donnithorne. Nous apprenons au chapitre 36 (p. 423) que Arthur a quitté Windsor pour l'Irlande. Ceci implique que l'espace du roman se déplace vers l'Ouest. Ce déplacement Sud-Ouest est renforcé par la présence au chapitre 44 du nom 'Liverpool'. L'espace de *Adam Bede* se restreint en fin de roman et revient à son point de départ. En effet Hetty retourne à Stoniton ; Adam, Dinah et la famille Poyser retournent à Hayslope. Et c'est aux alentours de Hayslope, près de la chaumière d'Adam et Dinah maintenant mariés, que se termine le roman. En résumé, nous proposons la carte suivante de l'espace fictif du roman :

---

3- *Adam Bede*, p. 416



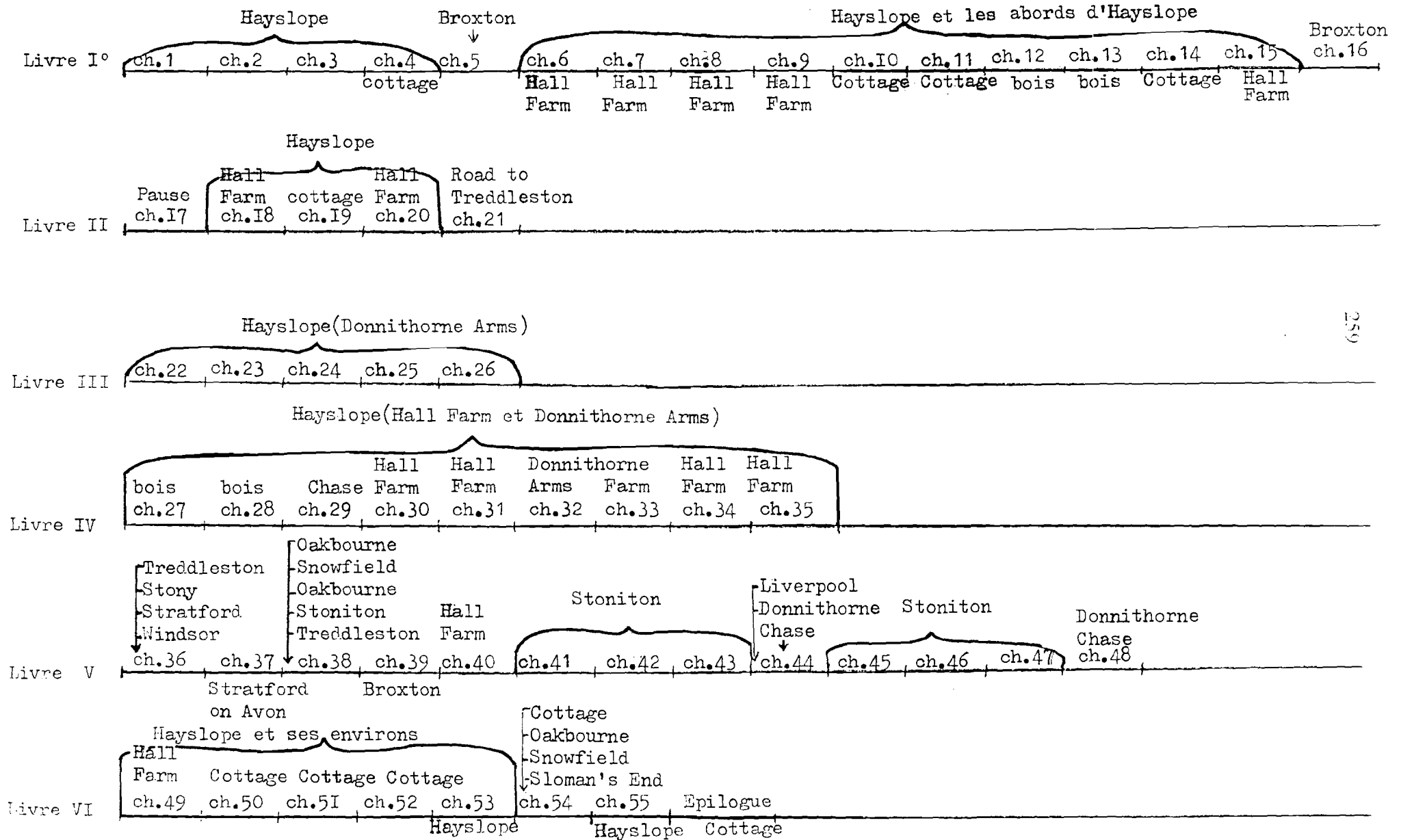
Symboles :      Itinéraire 'Aller' des personnages  
                         Itinéraire 'Retour' des personnages

b)- Structuration de l'espace dans les romans :

L'espace n'est pas structuré de la même manière dans les trois romans. Dans *Adam Bede*, l'histoire se passe dans quatorze espaces différents (Hayslope, Broxton, dans les bois, Donnithorne Chase, Hall Farm, Donnithorne Arms, Treddleston, Stoniton, Stratford on Avon, Windsor, Oakbourne, Snowfield, Liverpool, Sloman's End). A l'intérieur des espaces principaux, se trouvent de petits espaces qui sont en fait des endroits, des lieux. Par exemple, dans le village de Hayslope qui constitue l'espace central du roman, nous avons des espaces secondaires tels que 'The Hall Farm' (ch. 6, 7, 8, 9, 15, 18, 20, 30, 31, 34, 35, 40, 49), 'the Cottage' (ch. 10, 14, 50, 51, 52, 54, epilogue), 'Donnithorne Arms' (ch. 22, 23, 24, 25, 26, 32). Ceci est représenté par le schéma qui se trouve à la page suivante.

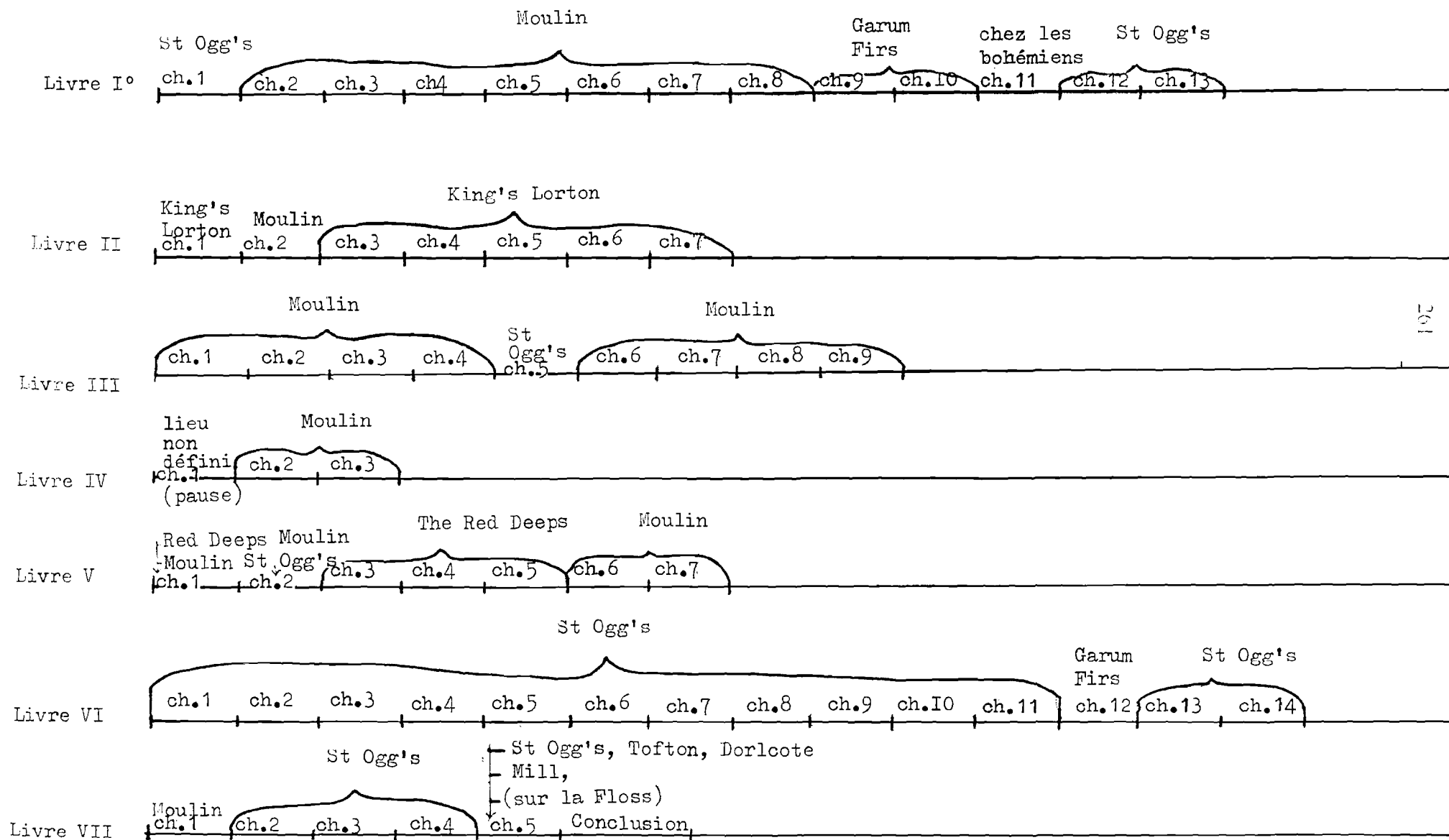


## L'espace dans Adam Bede



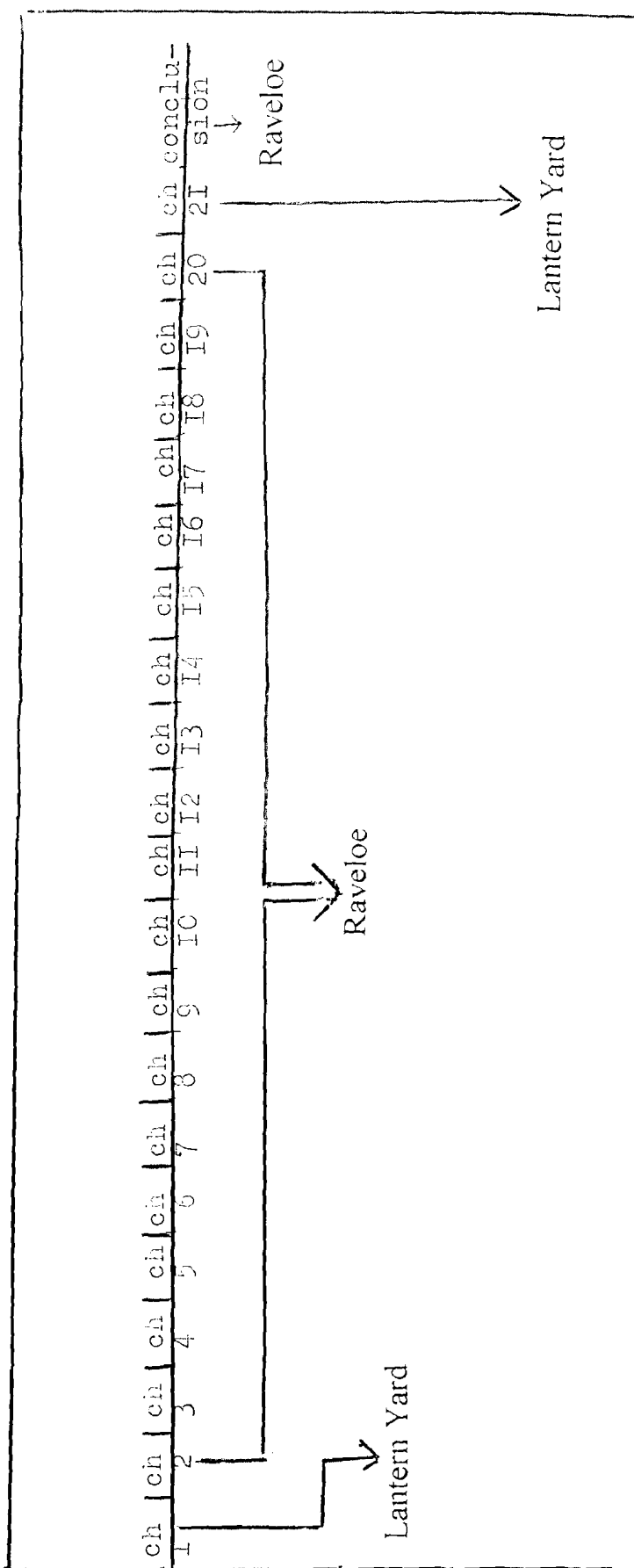
Dans *The Mill on the Floss*, l'histoire se déroule dans quatre espaces différents : St Ogg's (Livre I ; ch. 1 à 13 ; Livre II, ch. 2 ; Livre III, ch. 1 à 9 ; Livre IV ; ch. 1 à 3 ; Livre V ; ch. 1 à 7 ; Livre VI ; ch. 1 à 14 ; Livre VII ; ch. 1 à 5) ; King's Lorton (Livre II ; ch. 1, ch. 3 à 7) ; le moulin (Livre I ; ch. 2 à 8 ; Livre II ; ch. 2 ; Livre III ; ch. 1 à 4, ch. 6 à 9 ; Livre IV ; ch. 2 et 3 ; Livre V ; ch. 1, ch 2, ch 6 et 7 ; Livre VII ; ch. 1, ch. 5) ; Garum Firs (Livre I ; ch. 9 et 10 ; Livre VI ; ch. 12). Tout comme dans *Adam Bede*, à l'intérieur de l'espace central du roman qui est St Ogg's, se trouvent de petits espaces tels que le moulin, 'the Red Deeps', et les bois. Nous nous proposons de schématiser cela dans la page qui suit.

## L'espace dans The Mill on the Floss



Silas Marner contient deux grands espaces : Lantern Yard (ch. 1 et 21) ; Raveloe (ch. 2 à 20 et conclusion du roman). Le schéma spatial de ce roman est le suivant :

L'espace dans Silas Marner



Il est certain que la romancière a puisé dans le réel pour créer son espace romanesque. Le premier élément tiré du réel que nous trouvons dans l'espace du roman est le nom de la région anglaise du Warwickshire, région dont George Eliot est originaire. Cette région est explicitement citée au chapitre 36. Dans l'un des passages de ce chapitre, l'instance narrative cite la région en question lorsqu'elle dit en parlant de Hetty : « *She was before night in the heart of woody warwickshire.* »<sup>4</sup> Plus loin elle ajoute : « ... *She had fixed her mind on the grassy Warwickshire fields.* »<sup>5</sup> Le fleuve 'Avon qui coule à travers cette province anglaise du Warwickshire, est même cité à la page 420 du chapitre 36 ; tandis que le nom 'Statford-on-Avon' apparaît aux pages 420 et 430.

Les régions fictives du Loamshire et du Stonyshire sont inspirées des comtés anglais du Staffordshire et du Derbyshire. Dans un passage qui paraît dans 'The World' et dont Guy Roslyn rapporte un extrait dans son livre publié en 1876 (c'est-à-dire quatre ans avant la mort de George Eliot) et intitulé *George Eliot in Derbyshire : A Volume of Gossip about Passages and People in the Novels of George Eliot*, nous lisons :

*The World' in a leading article on George Eliot which appeared several months ago, comes around to the subject of these articles - « the chief scene of action in Adam Bede was at once identified with Wirksworth in Derbyshire »*<sup>6</sup>

Dans *A George Eliot Dictionary* de Isadore G. Mudge et M. E. Sears, nous apprenons que Hayslope et Broxton auraient été inspirés par les villages de Ellaston

4- *Adam Bede*, p. 420

5- *Ibid.*, p. 429

6- Guy Roslyn, *George Eliot in Derbyshire : A Volume of Gossip about Passages and People in the Novels of George Eliot*. London : Ward, Lock and Tyler, warwick House, Paternoster Row, 1876, pp. 17-18

et Roston qui se trouvent dans la région anglaise de Staffordshire, et que Snowfield et Stoniton auraient des points communs avec Wirksworth et Derby qui se trouvent dans la province anglaise du Derbyshire.

La 'topographie' de *Adam Bede* montre ainsi que George Eliot a emprunté certains éléments au réel pour constituer son espace romanesque. C'est avec habileté qu'elle a combiné ces 'ingrédients' divers avec des éléments de son imagination pour donner naissance à l'espace qui se présente à nos yeux dans le roman.

L'étude des lieux dans *Adam Bede* montre combien la romancière a été influencée par le Warwickshire, ainsi que par les régions avoisinantes, bien connues de l'écrivain. L'attachement de cette femme de lettres aux paysages du Midland, que William Wordsworth dépeignait si bien dans ses poèmes, a poussé Hugh Witemeyer à affirmer : « *Eliot's strong attachment to her native midland scenery... shows the Wordsworthian side of her landscape sensibility.*<sup>7</sup>

Dans *The Mill on the Floss* il n'y a vraiment pas d'indices explicites montrant que l'artiste a puisé dans le monde matériel pour organiser son espace fictif. Le lecteur sait néanmoins que l'action se passe non loin du Lincolnshire car dans le roman le nom 'York' (qui fait partie du Yorkshire) est cité par Stephen au chapitre 13 du livre VI (p. 590), lorsqu'il propose à Maggie de se rendre à cet endroit.

En outre nous savons que le 12 janvier 1859, deux mois environ après la rédaction de *Adam Bede* (qu'elle termina le 16 novembre 1858), alors que la romancière était à Richmond, elle alla consulter les registres sur les inondations. Plus tard Georges Lewes et elle passèrent un week-end dans le Lincolnshire, week-end qui fut très fructueux comme elle l'atteste dans une lettre datée du 7 octobre 1859 : « *Very successful both as to the weather and the objects I was in search*

---

7- Hugh Witemeyer, *George Eliot and Visual Arts*. New Haven and London : Yale University Press, 1979, p. 137

of. »<sup>8</sup>

Nous pensons que c'est dans le Lincolnshire que George Eliot a trouvé les matériaux nécessaires à son roman. C'est là qu'elle a dû s'inspirer pour créer l'espace, le moulin (Dorlcote Mill) et le fleuve (Floss) qui sont dépeints dans *The Mill on the Floss*. Car elle ajoute dans sa lettre du 7 octobre 1859 : "*Certain new ideas have occurred to me in relation to my novel (The Mill on the Floss) and I am in better hope of it.*"<sup>9</sup> A partir de ce moment la rédaction de l'oeuvre évolua très vite. Certaines personnes qui lurent le roman juste après sa parution, affirmèrent que l'espace dépeint dans *The Mill on the Floss* était celui du Lincolnshire. C'est ainsi que dans *George Eliot in Derbyshire*, Guy Roslyn rapporte le témoignage d'un correspondant qui écrivit à la 'London Society' en disant : "*The Scene of 'The Mill on the Floss' (said the correspondent) is certainly Lincolnshire. St Ogg's is Gainsborough.*"<sup>10</sup>

Dans *A George Eliot Dictionary* publié en 1924, Isadore G. Mudge et M.E. Sears consacrent une note à la suite du nom St Ogg's : "*The original of St Ogg's is the town of Gainsborough, in Lincolnshire, on the river Trent (the Floss)*"<sup>11</sup>

Contrairement à *Adam Bede*, l'espace de *The Mill on the Floss* se déplace d'abord vers le Nord de l'Angleterre. En effet au chapitre 13 du livre VI, Stephen et Maggie sont dans un bateau sur la mer en direction de l'Ecosse (p. 590). Stephen dit à Maggie : "*It will carry us on to Torby, and we can land there, and get some carriage, and hurry on to York, and then to Scotland.*"<sup>12</sup> Ensuite l'espace romanesque se déplace vers le Sud-Est où nous apprenons que Stephen a été en Hollande et qu'il est de retour (chapitre 5 du livre VII). Mais tout comme dans

8- *George Eliot and Visual Arts*, p. 106

9- *George Eliot's Life*, p. 286.

10- *George Eliot in Derbyshire*, p. 16.

11- Isadore G. Mudge and M.E. Sears, *George Eliot Dictionary*, London, George Routledge and Sons, limited, 1929, p. 196.

12- *The Mill on the Floss*, p. 590

*Adam Bede*. le roman revient à son espace initial en l'occurrence St Ogg's, et se termine à cet endroit. Dans *Silas Marner*, George Eliot ne donne pas d'indications permettant de donner avec précision la situation géographique de ce roman.

## 2. Les Formes de l'Espace :

Les romans de George Eliot contiennent de nombreux espaces. Ces espaces peuvent être classés en deux catégories : Les espaces clos et les espaces ouverts.

### a) Les espaces clos :

Les espaces clos sont constitués de plusieurs éléments tels que les chambres ou les salons. Dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner*, de nombreuses scènes se passent dans les lieux clos. Dans le premier roman quatre scènes au moins se passent dans des chambres. Nous en trouvons aux chapitres 12, 15, 31 et 42. Dans *The Mill on the Floss* il y en a au moins quatre (chapitre 1 du livre III ; chapitre 5 du livre V, chapitre 3 du livre VI et chapitre 5 du livre VII).

C'est dans les chambres que se décide la vie future des personnages. Dans *Adam Bede*, c'est dans sa chambre que Hetty lit la lettre dans laquelle Arthur lui dit qu'il rompt ses relations avec elle. C'est aussi là que Hetty décide de se marier avec Adam.

En outre c'est dans les intérieurs que les personnages ressentent plus fortement leurs maux et leur colère. *The Mill on the Floss* en présente les exemples les plus frappants. Au chapitre 5 du livre V, Maggie vient de se faire gronder par Tom. Elle monte dans sa chambre et le narrateur dit : « *Maggie went up to her room to pour out all that indignant remonstrance...* »<sup>13</sup>

Au chapitre 3 du livre VI, Maggie est très nerveuse. C'est dans sa chambre qu'elle manifeste le plus cette nervosité : « *She set down her candle... and began to walk up and down her room.* »<sup>14</sup>

---

13- *The Mill on the Floss*, p. 451

14- *Ibid.*, p. 494



Les espaces fermés sont des lieux dans lesquels les personnages se reprochent leurs comportements. Ce cas de figure se rencontre au chapitre 16 de « Gilfil's Love Story », la seconde nouvelle contenue dans *Scenes of Clerical Life*. A la page 218, le focalisateur nous montre Caterina dans sa chambre. Elle est à genoux à côté de son lit, le visage entre ses mains, pour ne pas affronter le lumière qui symbolise sa culpabilité. Celui qu'elle aime est Anthony Wybrow. Malheureusement, ce dernier ne l'aime pas suffisamment pour l'épouser. Il faut dire que ces derniers temps, Caterina a eu de mauvaises pensées pour Anthony. Elle a même voulu l'assassiner. Aussi se sent-elle coupable de sa mort, même si elle n'a pas mis son plan à exécution. Dans sa chambre, Caterina se rappelle de la passion qu'elle a eu pour Anthony, de sa jalousie et sa haine envers Miss Asher, ainsi que son désir de se venger d'Anthony. Dans sa chambre, elle reconnaît combien elle a été méchante. Elle se dit que c'est elle qui a péché Elle admet que c'est elle qui a conduit Anthony à se comporter comme il l'a fait. Caterina pense qu'elle a été trop méchante, et qu'elle ne mérite pas de se voir pardonnée. Elle aimerait se confesser à ses parents pour qu'ils la punissent. Mais elle est consciente que si elle le fait, son oncle Sir Christopher la mettrait dehors. Dans cette pièce close, Caterina est convaincue que si Sir Christopher savait qu'elle a voulu poignarder Anthony, il serait très chagriné et plus fâché qu'il n'a jamais été. Caterina conclut qu'elle ne pourrait pas confesser cela. Il vaudrait mieux qu'elle s'enfuit. Il le faut car elle ne pourra plus supporter le regard de son oncle. Pour Caterina, rester dans sa chambre et dans cette maison signifierait revivre à chaque instant les mauvaises intentions qu'elle a eues. En outre, cet espace clos lui rappellera toujours Anthony. Peut-être faudrait-il qu'elle se suicide ? Mais le narrateur nous dit que Caterina n'a jamais pensé au suicide. Elle préfère s'enfuir. Son manque d'expérience ne lui permet pas d'imaginer les conséquences de sa disparition du « Manor » (là où elle habite). Elle se dit simplement: « *They will think I am dead... and by-and-by they will forget me.* » (p.219)

Ainsi, les espaces clos demeurent parfois des endroits où les personnages se culpabilisent et dans lesquels ils décident de s'enfuir vers des espaces plus positifs et plus prometteurs.

C'est aussi dans les pièces que les personnages perdent leurs illusions. Tel est le cas de Hetty qui réalise au chapitre 31 qu'Arthur ne veut pas l'épouser et qu'il voulait juste flirter avec elle.

Il faut aussi ajouter que c'est dans les chambres que la vie des personnages prend une tournure tragique. C'est aussi là que certains personnages meurent. Au chapitre 1 du livre III, Mr Tulliver passe des moments critiques. Mr Turnbull affirme à Maggie : « *Your father has had a sudden attack, and has not quite recovered his memory* »<sup>15</sup> Au chapitre 5 (livre V), Mr Tulliver est dans sa chambre, luttant contre la mort. Il souffre terriblement : « *For an hour or more the chest heaved, the loud hard breathing continued, getting gradually slower...* »<sup>16</sup> Finalement Mr Tulliver meurt dans cet espace clos : « *At last there was total stillness, and poor Tulliver dimly-lighted soul had for ever ceased to be vexed...* »<sup>17</sup> L'espace clos est aussi le lieu de la confession. C'est au chapitre 45 de *Adam Bede* ('In the Prison') que Hetty confesse son crime à Dinah.

George Eliot se sert parfois des chambres pour dépeindre l'intimité des personnages. Dans leur chambre Hetty et Dinah sont en parfaite intimité. C'est dans cette intimité qu'elles pensent à leur vie future.

La romancière fait aussi parfois fonctionner les lieux clos comme une scène. Ceci est manifeste au chapitre 15 de *Adam Bede*. Les lieux clos servent à centrer les personnages, à les isoler afin de mieux voir ce qu'ils font et de mieux les étudier. Dans sa chambre Hetty est vue comme si elle était sur scène. Ceci est d'autant plus vrai que certains éléments sont présents pour rendre plus vive cette impression que nous avons de la chambre comme scène. Le lecteur note d'abord

---

15- *The Mill on the Floss*, p. 278

16- *Ibid.*, p. 464.

17- *Ibid.*, p. 464

l'importance des couleurs. La couleur sombre prédomine dans ce chapitre 15. Elle est attribuée aux objets qui entourent cet espace clos : « *a dark curtain* » (p. 195), « *a dark greenish cotton texture* » (p. 195), « *black lace scarf* » (p. 196). Cette couleur sombre contraste avec celle que la clarté de la lune répand dans la chambre de Hetty. La clarté de la lune renforce l'effet scénique en jouant le rôle d'éclairage naturel à la scène, et permet à Hetty « *to move about and undress with perfect comfort.* »<sup>18</sup>

Les objets qui se trouvent dans la chambre de Hetty, concourent à montrer l'aspect démodé de cet espace clos qui fonctionne comme une scène. L'aspect vieux de la chambre est aussi renforcé par l'adjectif 'old' : « *the old painted linen-press* » (p. 194), « *the old-fashioned looking-glass* » (p. 194), ou encore « *a small old chest of drawers* » (p. 194).

Au chapitre 2 du Livre III de *The Mill on the Floss*, l'espace clos, donne l'impression d'être devant une scène. En effet les objets apparaissent et disparaissent comme dans un décor théâtral. C'est une séquence dans laquelle Mrs Tulliver fait l'inventaire de sa vaisselle, alors que celle-ci sera bientôt vendue :

*Mrs Tulliver was seated there with all her laid-up treasures. One of the linen-chests was open : the silver tea-pot was unwrapped from its many folds of paper, and the best china was laid out on the top of the closed linen-chest...*<sup>19</sup>

Dans une deuxième séquence le lecteur constate avec Mrs Tulliver le dénuement, le vide de l'espace. Au chapitre 8 du livre III de ce roman, le narrateur nous parle de la première sortie de Mr Tulliver hors de la chambre, où il était alité pendant plus de deux mois à la suite de sa chute de cheval. Mr Tulliver qui a som-

18- *Adam Bede*, p. 194

19- *The Mill on the Floss*, p. 281

bré dans le coma, n'est pas au courant de la réquisition de ses meubles. Aussi l'instance narrative dit-elle :

*...for he knew nothing of the bareness below, which made the flood of sunshine imporunate, as if it had an unfeeling pleasure in showing the empty places and the marks where well-known objects once had been.*<sup>20</sup>

L'image du vide dans cet espace restreint est renforcé à la page 282 lorsque Mrs Tulliver, se plaignant de la perte de leurs meubles, dit : « *We're ruined... every thing's going to be sold up... We shall be beggars...* » Cette nudité de l'espace au chapitre 8 du livre III de *The Mill on the Floss* sert à mettre en exergue la pauvreté de la famille Tulliver.

Mais si la chambre constitue d'abord elle-même un cadre scénique, elle permet aussi aux personnages de projeter leurs regards vers une autre scène à plus grande dimension : l'extérieur. C'est le cas dans *Adam Bede* où le narrateur dit :

*Dinah delighted in her bedroom window. Being on the second storey of that tall house, it gave her a wide view over the fields. The thickness of the wall formed a broad step about a yard below the window, where she could place her chair.*<sup>21</sup>

Parmi les espaces clos, l'artiste attribue des fonctions différentes aux endroits qui se situent aux étages supérieurs des demeures (tels que les chambres) et à ceux qui se trouvent au rez-de-chaussée (par exemple les salons et les cuisines). Pour la commodité de l'analyse nous utiliserons les termes 'hauts' pour les endroits qui se situent aux étages supérieurs, et 'bas' pour le rez-de-chaussée.

Dans *Adam Bede*, ce sont dans les étages supérieurs que se trouvent les

---

20- *The Mill on the Floss*, p. 342.

21- *Adam Bede*, p. 202

---

chambres qui fonctionnent comme des lieux privés. Au chapitre 15 (p. 194) c'est en haut que Hetty et Dinah dorment. Au chapitre 20 (p. 275) c'est vers sa chambre située à l'étage supérieur que Hetty se dirige pour se changer, après s'être déguisée en méthodiste.

Dans *The Mill on the Floss*, c'est en haut que les personnages font des choses qui leur sont interdites, à l'exemple de Maggie qui monte à l'étage pour se couper les cheveux (p.120). Le haut est aussi le lieu où les personnages demeurent lorsqu'ils ne veulent pas voir certaines personnes ou lorsqu'ils désirent ne pas être vus. C'est ainsi que Maggie monte précipitamment dans sa chambre lorsque Mr Waken apparaît (ch. I du livre V, p. 391). Les bas quant à eux, représentent dans les trois romans des lieux d'attente de personnages. Au chapitre 15 (p. 231) de *Adam Bede*, Mrs Poyser attend impatiemment en bas Hetty qui s'attarde en haut alors que la messe va bientôt commencer. Au chapitre 7 du livre 1 de *The Mill on the Floss*, c'est en bas qu'on attend Maggie pour manger (p. 123).

Les bas sont aussi conçus comme des lieux où les personnages découvrent de nouveaux ceux qui viennent d'en haut. Au chapitre 20 de *Adam Bede*, Adam qui vient d'en haut étonne sa mère :

*'What's thee got thy Sunday cloose on for ? said Lisbeth, complainingly, as he came down stairs. 'Thee' artna goin' to th' school i' thy best coat ?  
'No, mother,' said Adam, quietly. 'I'm going to the Hall Farm but mayhap I may go to the school after, so thee mustna wonder if I'm a bit late.'*<sup>22</sup>

Mais les bas sont aussi des lieux où ceux qui viennent d'en haut découvrent une nouvelle réalité. au chapitre 8 du livre III (p. 342) de *The Mill on the Floss*, Mr

---

22- *Adam Bede*, p. 260

Tulliver découvre de nouveau son salon deux mois après le début de sa maladie. Dans ce chapitre 8 du livre III de *The Mill on the Floss* (comme au chapitre 35 de *Adam Bede*), le bas symbolise la guérison du personnage.

Parmi les lieux qui se situent au rez-de-chaussée des demeures, les cuisines et les salons retiennent l'attention. En ce qui concerne les cuisines, l'auteur en fait beaucoup plus usage dans *Adam Bede* que dans *The Mill on the Floss*. Dans le premier roman, la cuisine est mentionnée dans six chapitres alors que dans la seconde oeuvre elle n'est citée que dans un chapitre.

Dans *Adam Bede*, la cuisine de Mrs Poyser apparaît au chapitre 6 lorsque Arthur y pénètre et vante son charme : « *I delight in your kitchen. I think it is the most charming room I know.* »<sup>23</sup>

Pour présenter la cuisine de Mrs Poyser, l'artiste invente la visite d'Arthur et de Mr Irwine au 'Hall Farm'. Au chapitre 10, la romancière donne à la cuisine une fonction particulière : celle de lieu de recueillement et de repos. Alors que le cadavre de son mari gît dans la chambre, Lisbeth Bede s'en va dans la cuisine et le narrateur nous dit :

*There was no one in the kitchen when Lisbeth entered and threw herself into the chair. She looked round with blank eyes at the dirt and confusion on which the bright afternoon sun shone dimly; it was all of a piece with the sad confusion of her mind.*<sup>24</sup>

La séquence de la cuisine a pour fonction de montrer la détresse de Lisbeth Bede, et également de traduire la désolation qui entoure la famille d'Adam.

Dans les autres chapitres de *Adam Bede* où l'écrivain mentionne la cuisine, on ne peut guère lui assigner de fonction précise. Dans ces chapitres la cuisine est rapidement citée, par exemple lorsqu'un personnage y entre ou y sort ; ou encore

---

23- *Adam Bede*. p. 124

24- *The Mill on the Floss*, p. 149

lorsque l'action se passe non loin d'elle.

Dans *The Mill on the Floss*, l'artiste fait uniquement figurer la cuisine au chapitre 6 du livre III (p. 322), où elle joue le rôle de lieu menant au petit salon. C'est là que Maggie reçoit Bob Jakin avant que Tom ne l'emmène au petit salon (pp. 322-323). La cuisine joue aussi ce rôle dans *Adam Bede* au chapitre 6 (p. 124), à la seule différence qu'Arthur préfère rester dans la cuisine de Lisbeth Bede.

Dans son traitement des espaces clos, la romancière fait souvent usage des salons. Dans *Adam Bede*, l'écrivain ne les mentionne pas clairement. Le lecteur dénombre cependant deux scènes qui se déroulent dans des salons. L'artiste concentre ces deux scènes au quatrième livre. La première se situe au chapitre 31 (p. 377). La romancière l'introduit pour permettre à Hetty de dire à Mr Poyser qu'elle aimerait travailler comme domestique. La seconde scène se trouve quatre chapitres plus loin (p. 403). La fonction de cette séquence qui se déroule une fois de plus dans le salon de Mr et Mrs Poyser, est de permettre à Adam de demander la main de Hetty à la famille Poyser.

C'est dans *The Mill on the Floss* que George Eliot multiplie les scènes dans les salons. L'auteur décide d'introduire la première au chapitre 7 du livre II p. 265). La fonction de cette scène dans le salon de King's Lorton est de permettre à Maggie de dire à Tom que leur père a été condamné en justice. Ici le salon représente un lieu où les personnages reçoivent de mauvaises nouvelles. La romancière concentre les autres scènes se passant dans des salons au livre VI. C'est plus précisément dans le salon de Mr Deane que ces scènes ont lieu.

Au chapitre 1 du livre VI (p. 469), George Eliot se sert du salon pour introduire un nouveau personnage, en l'occurrence Stephen Guest. Cet espace clos a une importance particulière dans l'intrigue. C'est là que Stephen et Maggie font connaissance (ch. 2 du livre VI, p. 484). Ce lieu joue un rôle fondamental dans l'intrigue car c'est là que Stephen va commencer à s'intéresser à Maggie (p. 489) et qu'il va décider de lui faire la cour. C'est là aussi que Lucy va proposer la promenade en barque ; promenade qui va accélérer la tragédie de Maggie.

---

Au chapitre 10 du livre VI (p. 558), le salon sert de salle de danse. La romancière va l'utiliser pour montrer la sensibilité de Maggie à la musique et pour permettre à Stephen de flirter avec Maggie et de l'embrasser (p. 561).

Parmi les autres espaces clos utilisés par l'artiste, il faudrait souligner la présence des bureaux de travail. Dans *Adam Bede*, l'auteur fait figurer le bureau de travail une seule fois dans l'œuvre (ch. 39). Il s'agit du bureau de Mr Irwine. Cet espace clos apparaît comme un lieu privé où les personnages apprennent des nouvelles poignantes. Au chapitre 39, Adam entre dans le bureau de Mr Irwine : « *I've something very painful to tell you something as it'll pain you to hear* »<sup>25</sup> Adam va dire à Mr Irwine qu'Arthur a flirté avec Hetty. C'est aussi dans ce bureau que Mr Irwine informera Adam de l'arrestation de Hetty pour infanticide.

Dans *The Mill on the Floss*, la romancière fait figurer le bureau de travail dans le livre II. Le bureau de travail en question est celui de Mr Stelling. Il apparaît au chapitre 1 du livre II, (p. 215) où il fonctionne comme salle d'étude pour Tom et Maggie. Au chapitre 7 (p. 265), il est mentionné seulement au moment où Tom en ressort pour accueillir Maggie qui l'attend au salon.

Après l'analyse des lieux clos, nous passerons à celle des espaces ouverts. Nous nous efforcerons de découvrir leurs caractéristiques.

#### b) Les espaces ouverts :

Les espaces ouverts, ce sont encore les espaces libres c'est-à-dire la nature, l'environnement. Dans *Adam Bede*, nous trouvons une dizaine de lieux différents. *The Mill on the Floss* en contient moins. On en dénombre six. Ils sont définis et situés avec moins de précision que dans *Adam Bede* (voir nos schémas à la fin du chapitre). Nous ignorons par exemple où se situent exactement le moulin et la demeure des Tulliver. *Silas Marner* contient trois espaces ouverts.

---

25- *Adam Bede*, p. 451



Les espaces centraux des trois romans correspondent aux lieux où les personnages principaux habitent. C'est dans ces lieux que se déroule la majeure partie des événements du roman.

Dans *Adam Bede*, nous relevons trois grands espaces : Hayslope où habite Hetty, les abords d'Hayslope où demeure Adam, et enfin 'The Donnithorne Arms' où vit Arthur. Dans *The Mill on the Floss*, l'espace central est le moulin où habite Maggie.

Ce qui caractérise l'espace dans les romans de George Eliot, ce sont les mutations qu'il subit. Cette mouvance est en relation avec les mouvements des personnages principaux. C'est ainsi que le lecteur découvre de nouveaux lieux au fur et à mesure que Hetty se déplace de Hayslope à Stoniton (ch. 36 et 37 de *Adam Bede*), et que l'embarcation dans laquelle se trouve Maggie dérive de St Ogg's à Tofton (ch. 5 du livre VII de *The Mill on the Floss*). Dans les chapitres 32 à 35 de *Adam Bede* le lecteur remarque que l'espace ne change pas. Ceci est dû au fait que l'action se passe chez un des personnages principaux, à savoir Arthur. Cette immobilité de l'action correspond à la célébration de l'anniversaire de ce personnage.

George Eliot utilise très peu le procédé d'alternance de l'espace. On en trouve un exemple au livre V de *The Mill on the Floss* : au chapitre 1 l'action se passe à 'The Red Deeps', au chapitre 2 elle se déroule au moulin. Du chapitre 3 au chapitre 5 l'action revient à 'The Red Deeps', pour se reporter au moulin aux chapitres 6 et 7.

L'espace dans les trois romans de George Eliot a plusieurs caractéristiques. Il joue le rôle de lieu romanesque pour les personnages. C'est dans la nature que les personnages se déclarent leurs amours. Dans *Adam Bede*, c'est au chapitre 13 ('Evening in the Wood') que se déroule la première scène d'amour entre Hetty et Arthur. Au chapitre 54 nous assistons à la déclaration d'amour entre Adam et Dinah. Dans *The Mill on the Floss*, les scènes d'amour ont aussi lieu dans les espaces ouverts. C'est ainsi que plusieurs scènes d'amour entre Maggie et Philip d'une part, Maggie et Stephen d'autre part, ont lieu dans la nature. Au chapitre 11

(`In the lane`) Maggie déclare son amour pour Stephen, et c'est dans cet espace ouvert qu'ils s'embrassent. Alors qu'ils ne sont qu'à quelques mètres de la route, Maggie dit à Stephen : « *Don't urge me... because I love you.* »<sup>26</sup> et le narrateur ajoute : « *One kiss - and then a long look.* »<sup>27</sup>

Les lieux naturels sont en outre utilisés par la romancière comme des lieux où les personnages se quittent. Au chapitre 48 Adam et Arthur se disent au revoir car Arthur doit repartir à l'armée. A la fin du chapitre 48, Arthur dit à Adam : « *Good-by, Adam. I shall think of you...* »<sup>28</sup> Au chapitre 3 du livre V de *The Mill on the Floss*, le lecteur assiste à une séparation entre Maggie et Philip. A la page 425, Maggie dit à Philip : « *Philip, I have made up my mind - it is right we should give each other up, in everything...* » Au chapitre 14 du livre IV (p. 606), c'est de la séparation de Maggie et Stephen qu'il s'agit.

Les personnages des trois romans ont souvent du mal à quitter les lieux auxquels ils sont habitués. C'est ainsi qu'en parlant de Mr Poyser, Adam dit à Arthur dans *Adam Bede* :

*It 'll be hard for Martin Poyser to go to a strange place, among strange faces, when he 's been bred up on the Hall Farm, and his father before him; but then it 'ud be harder for a man with his feelings to stay.*<sup>29</sup>

Dans *The Mill on the Floss*, lorsque le Dr Kenn dit à Maggie :

*I ask you to consider whether it will not perhaps be better for you to take a situation at a distance, according to*

---

26- *The Mill on the Floss*, p. 571.

27- Ibid., p. 571

28- *Adam Bede*, p. 516.

29- Ibid., p. 512

*your former intention. I will exert myself at once to obtain one for you.*<sup>30</sup>

Celle-ci répond négativement. Elle éprouve des difficultés à quitter l'espace qui lui est familier. Pour Maggie, quitter Dorlcote Mill et ses environs, c'est se séparer d'une partie d'elle-même. Son village représente son passé.

L'espace des trois romans a des particularités assez remarquables. Il a un caractère religieux dans *Adam Bede* car le village de Hayslope est une communauté dans laquelle la censure religieuse et morale est en vigueur. C'est la raison pour laquelle Hetty est obligée de fuir. Elle a en effet heurté les principes moraux de cette communauté en étant enceinte sans s'être au préalable mariée. Dans *Silas Marner*, le personnage de Silas a du mal à intégrer la congrégation religieuse qu'il découvre à Raveloe. Dans *The Mill on the Floss*, nous découvrons un espace à caractère psychologique en ce sens que l'environnement influence le personnage dans sa manière de se conduire. L'espace a un impact sur Maggie. En allant voir sa cousine Lucy à St Ogg's, Maggie est prise dans ce milieu et épouse aussitôt ses mœurs. Le narrateur dit à ce propos au chapitre 6 du livre VI :

*Thus Maggie was introduced for the first time to the young lady's life, and knew what it was to get up in the morning without any imperative reason for doing one thing more than another.*<sup>31</sup>

Dans *Adam Bede*, il existe une relation particulière entre les personnages et l'espace. Certains personnages sont représentatifs de l'espace. Nous voyons par exemple que Dinah représente Snowfield. L'association est faite au chapitre 37 page 426 ; Arthur a reçu un message et le narrateur dit: « *The name was Dinah Morris, Snowfield .»*

30- *The Mill on the Floss*, p. 626

31- Ibid. p. 513

A la page 454, Mr Irwine dit à Adam que, lorsque Hetty a été arrêtée, elle avait un livre dans lequel étaient inscrits deux noms : « ...one at the beginning, 'Hetty Sorrel Hayslope', and the other near the end, 'Dinah Morris, Snowfield'. »

L'analyse de la nature de l'espace dans les trois romans nous a fourni de nombreuses informations. Nous retiendrons que la romancière présente l'espace central de chacune des deux oeuvres dans les premiers chapitres.

Pour créer l'espace de *Adam Bede*, l'artiste a puisé dans le réel. La romancière fait essentiellement usage des espaces clos et des espaces ouverts. Alors que les lieux clos sont sécurisants, les espaces ouverts sont hostiles aux personnages.

L'espace de *Adam Bede* et de *The Mill on the Floss* a des fonctions bien précises qu'il conviendrait maintenant d'analyser.

## B. LES FONCTIONS DE L'ESPACE:

### 1) La fonction romanesque et décorative :

La fonction romanesque et décorative de l'espace est rendue manifeste par les descriptions. Les descriptions permettent au lecteur d'imaginer l'espace. Dans *Adam Bede*, George Eliot manifeste le désir de mieux présenter au lecteur son espace romanesque. Pour cela elle va le décrire. Au chapitre 2 du roman, elle nous présente l'espace de 'The Green' :

*The Green lay at the extremity of the village, and from it the road branched off in two directions, one leading farther up the hill by the church, and the other winding gently down towards the valley. 32*

Dans ce roman, les descriptions des lieux sont encore présentes à la page 62, puis au chapitre 4 (p. 83) ; au chapitre 6 (p. 115) et enfin au chapitre 54 (p. 573).

---

32- *Adam Bede*, p. 61

Dans *The Mill on the Floss*, les descriptions de l'espace sont plus nombreuses (livre I, ch. 1, pp. 53-54 ; ch. 5, p. 94 ; ch. 12, p. 181 ; livre IV, ch. 1, pp. 361-363 ; livre VI, ch. 13, p. 589 ; livre VII, ch. 5 p. 655). Au chapitre 12 du livre Ier par exemple, le narrateur nous décrit la ville de St Ogg's : « ...*that venerable town with the red-fluted roofs and the broad warehouse gables...* »<sup>33</sup> La fonction de ce passage descriptif est de présenter l'espace dans lequel habite la famille Glegg que le narrateur se propose de nous faire connaître. Certains passages descriptifs interviennent lors de digressions, à l'image de celui du chapitre 5 du livre I :

*The wood I walk in on this mild May day with the young yellow-brown foliage of the oaks between me and the blue sky, the white star-flowers and the blue-eyed speedwell and the ground ivy at my feet what grove of tropic palms, what strange ferns...*<sup>34</sup>

C'est souvent dans ces passages descriptifs issus de digressions que l'on rencontre l'aspect communicatif de l'espace. Au chapitre 1 de *The Mill on the Floss*, l'instance narrative décrit les lieux en nous faisant part de ses sentiments :

*As I look at the full stream, the vivid grass... I am in love with moistness, and envy the white ducks that are dipping their heads far into the water here among the withes – unmindful of the awkward appearance they make in the drier world above.*<sup>35</sup>

Le caractère communicatif de l'espace réapparaît au chapitre 1 du livre IV, en se dotant en filigrane d'une coloration poétique : « ...*it is that these Rhine castles thrill me with a sense of poetry.* »<sup>36</sup>

---

33- *The Mill on the Floss*, p. 181

34- Ibid., p. 94

35- Ibid., p. 54.

36- Ibid., p. 362

Dans la description qui est faite à l'ouverture du chapitre I du livre se dégage une autre caractéristique de l'espace de *The Mill on the Floss* : son aspect pittoresque et démodé. Le narrateur déclare par exemple :

*... those ruined villages which stud the banks in certain parts of its course, telling how the swift river once rose, like an angry, destroying god sweeping down the feeble generations whose breath is in their nostrils and making their dwellings a desolation... these dismal remnants of commonplace houses... those ruins on the castled Rhine...*<sup>37</sup>

Dans la fonction romanesque ou diégétique de l'espace, il faut souligner le rôle important que joue la ferme des Poyser dans *Adam Bede*. La ferme apparaît dans quatorze chapitres soit dans le quart du roman. La romancière décide de donner une importance à 'The Hall Farm' qui constituera le cadre de l'univers romanesque de *Adam Bede*. C'est dans cette ferme que se déroulent certaines grandes actions du roman. Adam et Arthur y viendront souvent, manifestement attirés par Hetty. Elle incarne l'orientation que George Eliot avait donné au roman : « ... a country story - full of the breath of cows and the scent of hay... »<sup>38</sup>

Dans *The Mill on the Floss* l'artiste fait de 'Dorlcote Mill' un élément important de l'intrigue. En effet en dehors des aventures amoureuses de Maggie, l'intrigue s'articule autour du moulin et de sa survie. La tragédie de Mr Tulliver par exemple, intervient parce que ce dernier veut assurer l'irrigation de 'Dorlcote Mill'. C'est pour cela qu'il traduira Mr Pivart en justice. C'est 'Dorlcote Mill' qui est au centre de l'action lorsque la famille Tulliver fait des économies pour le racheter.

---

37- *The Mill on the Floss*, p. 361

38- *George Eliot : A Biography*, p. 249

En fait l'intrigue de l'œuvre tourne autour de Maggie et de 'Dorlcote Mill'. D'ailleurs le roman s'achève sur la mort de Maggie et la destruction de 'Dorlcote Mill'.

L'espace éliotien va souvent de pair avec l'intrigue. Le changement d'espace implique des changements de personnages, ou permet d'introduire de nouveaux personnages. Dans *Adam Bede*, l'espace que nous trouvons au chapitre 1 est constitué par la menuiserie de Jonathan Burge. Cet espace sert à présenter les personnages: Adam, Seth son frère, ainsi que les trois autres personnages qui travaillent dans la menuiserie. Au chapitre 2, le lieu change, et avec lui le spectacle.

Milieu plus vaste, le village d'Hayslope constitue l'espace central du roman. Dès le début du chapitre 2, le narrateur nous le situe :

*...There was an unusual appearance of excitement in the village of Hayslope, and through the whole length of its little streets, from the Donnithorne Arms to the churchyard gate... The Donnithorne Arms stood at the entrance of the village. 39*

Le nouvel espace qui apparaît au chapitre 2 permet d'introduire d'autres personnages. Par exemple, nous assistons à l'apparition de Mr Casson, (the landlord) de Dinah et de beaucoup d'autres personnages secondaires.

Le changement d'espace marque souvent un changement d'incident ou d'événement. Dans *Adam Bede*, l'espace du chapitre 2 favorise un changement d'histoire. Dans ce chapitre on ne nous parle plus de ce qui se passe dans la menuiserie, mais plutôt de l'arrivée de Dinah et du sermon qu'elle va faire. Ainsi l'histoire qui est racontée dans ce deuxième chapitre est complètement différente de celle du chapitre 1.

De même, au chapitre 12 de *The Mill on the Floss*, le narrateur ne parle plus du retour de Maggie de chez les Bohémiens. L'espace change. L'action revient à St

---

39- *Adam Bede*, p. 58

Ogg's et plus précisément chez les Glegg où Mr et Mrs Glegg parlent de ce qui s'est passé chez les Tullivers.

Dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner*, les changements d'espace permettent à l'intrigue d'évoluer et d'aboutir à un dénouement, comme le montre par exemple le parcours qu'emprunte Hetty dans *Adam Bede*. Le changement de lieu du chapitre 36 au chapitre 37 va de pair avec l'acheminement de Hetty vers sa tragédie. Au fur et à mesure que Hetty change de lieu (passant d'Hayslope à Stoniton), elle se condamne et ses malheurs se multiplient. Dans *The Mill on the Floss*, le voyage que Maggie fait sur la Floss en compagnie de Stephen du chapitre 13 au chapitre 14 du livre VI, permet à son histoire d'évoluer. Le parcours de Maggie de St Ogg's vers Luckreth, York et Mudport, concourt à consolider sa tragédie et la condamne. A la suite de son voyage involontaire avec Stephen sur la Floss et sur la mer, Maggie se voit critiquée par les habitants de St Ogg's et rejetée par Tom. A partir de là, l'acheminement de l'histoire de Maggie vers son dénouement s'accélérera.

L'un des procédés utilisés par George Eliot concernant l'espace consiste à associer cet espace à l'état d'âme des personnages. Dans *Adam Bede* au chapitre 7, la journée est belle, Hetty rayonne de beauté et de bonne humeur :

*I could never make you know what I meant by a bright spring day. Hetty's was a springtide beauty ; it was the beauty of young frisking things, round-limbed, gambolling, circumventing you by a false air of innocence.*<sup>40</sup>

Au chapitre 37 (p. 431) le ciel s'assombrit progressivement tandis que Hetty désire de plus en plus se noyer dans l'étang.

Dans *The Mill on the Floss*, au chapitre 2 du livre V (p. 423), Maggie et Philip cheminent paisiblement le long de 'The Red Deeps' alors que la lune éclaire

---

40- *Adam Bede*, p. 128



le paysage nocturne. Au chapitre 6 du livre V, le narrateur nous dit que « *Dorlcote Mill was at its prettiest moment in all the year* »<sup>41</sup> Ceci correspond à la joie de la famille Tulliver qui peut maintenant racheter le moulin car Tom a rassemblé l'argent nécessaire.

Mais l'artiste utilise aussi le procédé inverse qui consiste à faire contraster les couleurs de l'espace avec les événements qui adviennent aux personnages, ou avec l'humeur de ces derniers. Dans *Adam Bede*, alors qu'Adam obtient l'accord de Mr et Mrs Poyser pour épouser Hetty, le temps est maussade : « *There was no sunshine* ». <sup>42</sup> Au chapitre 3 du livre IV de *The Mill on the Floss*, le contraste entre l'espace et l'humeur des personnages est aussi ressenti. Maggie ne se sent pas bien ; aussi le narrateur, parlant des yeux de celle-ci, dit : « *...they did not seem to be enjoying the sunshine which pierced the screen of jasmine* »<sup>43</sup> Le narrateur ajoute trois lignes plus bas : « *It had been a more miserable day than usual : the father... had had a paroxysm of rage...* »<sup>44</sup>

En lisant les trois romans, on se rend compte que l'auteur tente souvent de faire ressembler l'espace romanesque à un lieu théâtral. La présence de mots comme « scene » et « drama », traduit ce désir. Dans *Adam Bede*, le terme « scene » est prononcé quatorze fois (p. 111, p. 127, p. 152 deux fois, p. 242, p. 270, p. 325 deux fois, p. 326, p. 406, p. 421, p. 508 deux fois, p. 537). Dans *The Mill on the Floss*, il est mentionné à dix-neuf reprises (p. 130, p. 172, p. 278, p. 342, p. 372, p. 373, p. 439, deux fois, p. 449, p. 462, p. 482, p. 497, p. 505, p. 517, p. 525, p. 542, p. 543, p. 606, p. 630).

En ce qui concerne le terme « drama », on le trouve cinq fois dans *Adam Bede* (p. 76, p. 190, p. 219, p. 278, p. 302), et trois fois dans *The Mill on the Floss* (p. 354, p. 386, p. 525). Au chapitre 18 de *Adam Bede*, on a l'impression qu'une

---

41- *The Mill on the Floss*, p. 452.

42- *Adam Bede*, p. 402.

43- *The Mill on the Floss*, p. 373

44- *Ibid.*, p. 373.

pièce se déroule dans l'espace romanesque transformé pour la circonstance en aire théâtrale : « ... *Marty and Tommy... saw a perpetual drama going on in the hedgerows...* »<sup>45</sup> Au chapitre 21, l'auteur utilise le mot « scene » dans une optique théâtrale au moment où le narrateur déclare : « *the drama that was going on was as familiar as the scene* »<sup>46</sup> Nous avons l'impression qu'une pièce de théâtre se déroule sous nos yeux. Cette impression est renforcée par le terme « drama ». Au chapitre 11 du livre 1 de *The Mill on the Floss*, c'est le cadre dans lequel l'action se passe ainsi que la présence du terme « scene » (p. 172), qui font penser à une scène de théâtre. En effet, dans le passage, les Bohémiens sont assis autour du feu, conversent tandis que les rayons de soleil se déversent sur eux, servant d'éclairage à la scène et renforçant le caractère théâtral du passage.

Excepté dans les pages 237 et 278 de *Adam Bede*, ainsi que dans la page 172 de *The Mill on the Floss* où les termes « scene » et « drama » font allusion au théâtre, dans les autres pages mentionnées plus haut, ces mots signifient plutôt pour le lecteur une simple action, un événement quelconque. Pourtant, lorsqu'on considère de plus près l'espace des romans et la multitude des mots comme « scene », « drama », « actor » (p. 152 et p. 240 de *Adam Bede*), « stage » (p. 275 de *The Mill on the Floss*), on a l'impression que l'auteur voudrait amener le lecteur à considérer l'espace des romans comme une scène. Malheureusement la romancière n'atteint pas son dessein. Le terme « scene » par exemple fait plutôt penser à un événement qu'à une scène de théâtre. De même, dans le roman, le mot 'drama' s'applique très rarement au théâtre proprement dit. Habituellement, il fait référence au 'drame intérieur' que vivent les personnages. En général, 'scene' et 'drama' s'appliquent donc à des réalités romanesques.

Ainsi, alors que George Eliot réussit à faire ressembler les espaces clos à des lieux scéniques, elle échoue quelque peu à faire ressembler l'espace ouvert à un

---

45- *Adam Bede*, p. 237.

46- *Ibid.*, p. 278.

lieu théâtral.

## 2) La fonction symbolique de l'espace :

Par symbolisme de l'espace, nous entendons ce que l'espace représente en définitive, c'est-à-dire son aspect caché.

Dans ce sous chapitre, nous essayerons de démontrer que dans les romans de George Eliot, l'espace est un lieu hostile et tragique pour les personnages. Nous voulons établir que cet espace est en fait un champ mortifère. En outre, nous voulons démontrer que l'espace de certains romans de George Eliot est une entité physique dotée de pouvoirs démoniaques. Cet espace est l'opposant, voire le tueur des personnages des romans de George Eliot. Enfin, nous aimerions montrer que dans les premiers romans et nouvelles de George Eliot, l'espace a plusieurs fonctions, l'une d'entre elles étant de tuer.

Si les espaces clos sont vus comme des endroits sécurisants, les espaces ouverts apparaissent généralement comme des lieux hostiles aux personnages des trois romans. Dans *Adam Bede*, il faudrait cependant faire la distinction entre les lieux inconnus des personnages principaux et ceux auxquels ils sont habitués. Le contraste est manifeste si l'on compare la ferme des Poyser à la forêt que Hetty traverse au chapitre 37. La ferme fonctionne comme lieu sécurisant. C'est pourquoi, au chapitre 37, Hetty désire ardemment la retrouver alors qu'elle est dans la forêt : « *How she yearned to be back in her safe home again.* »<sup>47</sup> Sept pages plus loin, la fonction protectrice de la ferme apparaît en filigrane lorsque le narrateur rapporte les pensées de Hetty : « *The bright hearth and the warmth and the voices of home, the secure uprising and lying down...* »<sup>48</sup>

Dans *The Mill on the Floss*, il n'arrive rien à Maggie lorsqu'elle se trouve au moulin. Ses malheurs surviennent lorsqu'elle s'éloigne de celui-ci.

47- *Adam Bede*, p.425

48- *Ibid.*, p.432

Dans *Adam Bede*, on remarque pour la première fois l'hostilité de la nature vis à vis du personnage à la page 96 lorsque le père d'Adam est découvert mort dans la forêt :

*This was the first thought that flashed through Adam's conscience, before he had time to seize the coat and drag out the tall heavy body... and when they had it on the bank, the two sons in the first moments knelt and looked with mute awe at the glazed eyes .*

C'est surtout aux chapitres 36 et 37 du roman que le lecteur voit l'hostilité de l'espace face aux personnages. Ces deux chapitres mettent en vedette Hetty Sorrel, l'un des personnages centraux. Hetty est en train de faire un voyage pour retrouver Arthur qui est le responsable de sa grossesse. A la page 418, le lecteur rencontre Hetty. Elle est découragée par le long chemin qu'elle doit faire. Elle a des difficultés pour poursuivre sa route. Le narrateur dit à ce moment précis: *"It was beginning to rain..."*<sup>49</sup> Le lecteur commence à se rendre compte de l'hostilité de l'espace à ce niveau. Hetty est découragée à cause de la pluie, de la distance et de la fatigue. L'instance narrative déclare: *"She sat down on the step of a stile and began to sob hysterically."*<sup>50</sup>

Au cours de son voyage pour retrouver Arthur, Hetty espère trouver refuge dans cette nature. Elle veut se cacher, ne plus voir ceux qu'elle connaît. Elle veut aussi dissimuler sa grossesse. Le narrateur dit au chapitre 37 :

*She would go away from Windsor - travel again as she had done the last week and get among the flat green fields with the high hedges round them, where nobody could see her or know her. Yes, she would get away from Windsor as soon as possible.*<sup>51</sup>

---

49- *Adam Bede*, p.419

50- *Ibid.*, p.419

51- *Ibid.*, p. 426

Mais loin d'être favorable à Hetty, cet espace lui est au contraire hostile. Cette adversité est matérialisée par la présence de la pluie, le froid et les couleurs sombres. En effet, la couleur noire prédomine dans le passage. Par exemple, le narrateur dit au milieu du chapitre 37: "... *the leaden sky was darkening*"<sup>52</sup> L'image du noir réapparaît lorsque l'instance ajoute: "... *feeling that darkness would soon come on...*"<sup>53</sup> Quelques lignes plus, en parlant de l'étang, le narrateur dit: "*There it was black under the darkening sky*"<sup>54</sup> Dans cet espace, Hetty est tentée par des forces invisibles, de se noyer dans l'étang. A l'avant dernière ligne de la page 431, la couleur noire réapparaît: "*She (Hetty) was frightened at this darkness...*" L'obscurité manifeste sa présence à la page suivante (p. 432) lorsque Hetty s'interroge: "*O how long the time was in that darkness !*" Dans cet espace, trois éléments ou forces participent à la destruction de Hetty: le froid, l'obscurité et la solitude. L'on retrouve l'obscurité au milieu de la page 432: "... *the darker line of the hedge.*" Enfin, l'image et la présence de l'obscurité sont ressenties lorsque le narrateur affirme: "*She no longer felt as if the darkness hedged in her.*"<sup>55</sup> C'est lorsque Hetty ressent l'hostilité de l'environnement, qu'elle regrette d'avoir quitté le village. Elle désire ardemment retourner d'où elle vient et retrouver ceux qui lui sont chers :

*...the bright hearth and the warmth and the voices at home... the secure uprising and lying down, - the familiar fields, the familiar people, the Sundays and holidays with their simple joys of dress and feasting... and she seemed to be stretching her arms towards them across a great gulf.*<sup>56</sup>

---

52- *Adam Bede*, p. 431

53- *Ibid.*, p. 431

54- *Ibid.*, p. 431

55- *Ibid.*, p. 432

56- *Ibid.*, p. 432

Face à cet espace hostile, Hetty a l'impression que sa mort est proche. Cependant, " ... *she did not dare to face death.*"<sup>57</sup> Hetty ne se sentira de nouveau en sécurité que lorsqu'elle ira trouver refuge dans un espace clos 'sécurisant' ; espace qui est représenté, à l'intérieur de l'espace ouvert 'hostile', par une cabane.

Dans *Adam Bede*, l'hostilité de la nature est encore manifeste à travers la mort du bébé de Hetty dans la forêt, après que Hetty l'a abandonné vivant dans un trou qu'elle a recouvert de feuilles (ch. 45, p. 499).

Dans *The Mill on the Floss*, l'hostilité de la nature est ressentie dans les relations entre Maggie et la nature. L'espace ouvert n'est pas favorable à l'héroïne. Au chapitre 10 du Livre Ier, Maggie se fait réprimander par Tom parce qu'elle a poussé Lucy dans la boue. Aux chapitres 13 et 14 du Livre VI, elle est l'objet de beaucoup de déceptions aux bords du fleuve Floss. Mais l'hostilité de la nature face à Maggie Tulliver est même plus manifeste au chapitre 5 du dernier Livre. L'espace ouvert, c'est-à-dire la nature, va détruire Maggie. Comment va t-il s'y prendre ? Dans sa lutte contre Maggie, l'espace ouvert va faire appel à la pluie, à la chaleur, à l'obscurité et à l'un des éléments qui le constituent à savoir le fleuve. Dans un premier temps, l'espace va se servir des éléments atmosphériques.

A la fin du chapitre 4 du dernier livre, Maggie est dans sa chambre, où la chaleur l'opresse. Il fait si chaud qu'elle est obligée d'éteindre sa bougie et de laisser sa fenêtre ouverte. Cette chaleur n'améliore pas l'état psychologique de la jeune fille : « ...*the sense of oppressive heat adding itself undistinguishably to the burden of her lot.* »<sup>58</sup> Le niveau d'eau du fleuve quant à lui commence à augmenter : « ...*she was looking blankly at the flowing river, swift with the advancing tide...* »<sup>59</sup>

Au début du chapitre 5 nous trouvons Maggie seule dans sa chambre presque

---

57- *Adam Bede*, p. 432

58- *The Mill on the Floss*, p. 641

59- *Ibid.*, p. 641

non éclairée. L'obscurité du temps et la pluie oppressent l'héroïne. Il pleut abondamment dehors : « *It was past midnight, and the rain was beating heavily against the window...* »<sup>60</sup> Il faut ajouter à cela certains éléments naturels tels que le vent, qui participent à cette oppression et à cette lutte contre Maggie. Au cours du chapitre, nous assistons à un changement du temps; à un temps dégagé, succèdent chaleur et pluie. Le mot 'rain' qui est répété trois fois à la page 644 montre cette oppression et cet étouffement exercés par la pluie sur Maggie.

A la page 646, le lecteur retrouve Maggie dans sa chambre et dans le noir. Ici encore le temps qu'il fait n'aide pas Maggie. Au contraire il s'oppose à celle-ci par l'obscurité. C'est un temps qui crée une atmosphère sombre et morose, et qui favorise l'apparition de couleurs noires qui attristent l'héroïne. Les éléments qui concourent à cette obscurité sont les nuages et la pluie. Mais à ce caractère oppressif du temps s'oppose l'attitude combative de Maggie. Elle sait que la seule façon de se libérer est de lutter : « *...for what repose could poor Maggie ever win except by wrestling?* »<sup>61</sup> Maggie attend avec impatience l'arrivée de la lumière, lumière dont le temps empêche la venue :

*She sat quite still, far on into the night: with no impulse to change her attitude, without active force enough even for the mental act of prayer: only waiting for the light that would surely come again.*<sup>62</sup>

Or, Maggie a absolument besoin de lumière pour retrouver espoir et énergie. Et c'est pour pallier ce manque de lumière dû au temps, que Maggie se sert de la bougie : « *She lighted his candle* »<sup>63</sup> La bougie permet de redonner espoir à la

---

60- *The Mill on the Floss*, p. 644

61- *Ibid.*, p. 641

62- *Ibid.*, p. 648

63- *Ibid.*, p. 649

jeune fille.

Après s'être servi dans un premier temps des éléments atmosphériques, l'espace va dans un second temps faire usage du fleuve pour tuer Maggie. Il va déléguer l'eau pour pénétrer dans la chambre de Maggie afin de la traquer et l'obliger à sortir de ce lieu clos sécurisant dans lequel elle se trouve, pour la tuer. Maggie ne reste pas passive face au danger qu'elle court. Elle lutte, et affronte deux forces : l'une psychologique et l'autre physique.

La première force est celle qui pousse Maggie à faire le mal ; ainsi son aventure avec Stephen le fiancé de sa cousine Lucy. Maggie s'opposera à cette force en rejetant la demande en mariage de celui-ci.

La seconde force que Maggie affronte et tente de vaincre est la nature qui est représentée ici par le fleuve. Mais, face à celle-ci, Maggie sera vaincue. Et c'est l'inondation qui sera chargée de mettre fin à l'existence de notre héroïne. Cette inondation est perçue lorsque Maggie dit : « ... *the flood is come !* »<sup>64</sup> L'héroïne pressent sa mort. C'est pourquoi elle dit : « *I have received the Cross...* »<sup>65</sup> Dès cet instant tout ira très vite ; la mort qui guette Maggie va se manifester de plus en plus. Maggie sait qu'elle est condamnée. Elle est consciente qu'elle va être tuée par cet espace démoniaque. C'est pourquoi elle répète à la page suivante: "*I will bear it, and bear it till death...*"<sup>66</sup> Mais elle ne sait pas exactement quand elle va mourir. C'est pourquoi elle se demande: "*How long it will be before death comes !*"<sup>67</sup> C'est à cet instant que l'inondation commence à pénétrer dans sa chambre pour la chasser de l'espace sécurisant dans lequel elle se trouve. L'approche des derniers instants de Maggie est perçue à la page 650, au moment où le narrateur dit: "*And without a moment's shudder of fear, she plunged through the water.*" La jeune fille sait qu'en plongeant dans l'eau, elle offre son corps à son adversaire. Mais elle n'y

---

64- *The Mill on the Floss*, p. 649

65- Ibid., p. 648

66- Ibid., p. 649

67- Ibid., p. 649



peut rien. C'est un passage obligé. Dans le texte, nous notons la double fonction de l'embarcation. D'une part, elle aide Maggie à quitter sa maison pour aller chez sa mère et chez Tom. D'autre part, le bateau concourt à la mort de l'héroïne parce qu'à la clôture du roman, il l'emportera jusqu'au milieu du fleuve pour la noyer.

Vers la fin du chapitre, une image captivante ressort, c'est l'association qui est faite entre le fleuve, la mort et la personnification de celle-ci. Le fleuve et la mort deviennent une seule et même chose, et prennent des formes humaines. Notons à ce propos que les mots 'inondation' et 'mort' sont écrits avec une lettre majuscule respectivement aux pages 649 et 655. La personnification de la mort et du fleuve est vue à travers la description suivante que nous fait le narrateur : « *Huge fragments, clinging together in Fatal fellowship, made one wide mass across the stream.* »<sup>68</sup> Et plus loin : « *... and the huge mass was hurrying on in hideous triumph.* »<sup>69</sup> Au moment où l'espace est en train de mettre fin à l'existence de Maggie, à la dernière page du chapitre 5 (p. 655), le lecteur relève un contraste entre cette scène macabre et la couleur du temps. La scène tragique de la mort de Maggie se déroule devant un soleil radieux. Le soleil sert d'éclairage à la scène.

L'ironie du sort aura voulu que la lumière, que Maggie désirait tant, arrivât au moment même où l'héroïne était sur le point de mourir. A la dernière page du chapitre, alors que l'embarcation dans laquelle se trouvent Maggie et Tom s'apprête à chavirer, le narrateur nous dit : « *The sun was rising now...* »<sup>70</sup> Et lorsque l'embarcation s'est retournée et réapparaît sur l'eau, l'instance ajoute : « *But soon the keel of the boat reappeared, a black speck on the golden water.* »<sup>71</sup>

---

68- *The Mill on the Floss*, p. 655

69- *Ibid.*, p. 655

70- *Ibid.*, p. 655

71- *Ibid.*, p. 655

Cette tragique scène est ainsi contrastée par les rayons de soleil dorés qui illuminent cette vision macabre.

Ce jeu de contraste apparaît également dans *Scenes of Clerical Life*. A la fin du chapitre 21 de 'Janet's Repentance', l'on ramène Mr Dempster, inanimé, à la maison, alors que le soleil déverse ses rayons sur le toit de celui-ci.

Dans *The Mill on the Floss*, tout comme dans *Adam Bede*, l'espace se sert de l'obscurité pour tuer. La couleur noire devient une couleur funèbre. Elle symbolise la négativité. Dans ce roman, la première allusion à la couleur noire est faite lorsque le narrateur se réfère à la chevelure de Maggie: "... *Black hair streaming*"<sup>72</sup> Ici, la couleur noire que l'on trouve sur la chevelure de Maggie est fortement symbolique. Cela signifie que dès sa naissance, Maggie était déjà un personnage condamné. En outre, la référence à l'obscurité est manifeste à la page 651 où elle est en relation avec la mort: "*It was the transition of death and she was alone in the darkness with God.*" Six lignes plus bas, l'obscurité est liée à la pluie qui concourt aussi à la destruction du personnage central: "... *the rain and a perception that the darkness was divided by the faintest light ...*"<sup>73</sup> Dans le paragraphe, l'obscurité symbolise le passage de Maggie de l'agonie à la mort. L'héroïne se trouve dans une position instable. C'est comme si elle agonisait. Elle a des difficultés pour voir "*the long-loved faces looking for help into the darkness...*"<sup>74</sup>

Il est important de mentionner le caractère ambivalent de la dérive de Maggie sur la Floss. Cette dérive est un voyage physique et symbolique. Physiquement, Maggie est en train de voyager sur la Floss. En effet, le narrateur décrit littéralement les différentes scènes et l'environnement que Maggie rencontre pendant qu'elle se trouve dans l'embarcation, poussée par le courant. Mais Maggie est aussi en train de voyager symboliquement vers sa mort. Ici, la Floss est métaphoriquement la route qui mène au cimetière et à la tombe. Le petit bateau

---

72- *The Mill on the Floss*, p. 650

73- *Ibid.*, p. 651

74- *Ibid.*, p. 651

dans lequel Maggie se trouve représente le véhicule de la mort, le corbillard qui la conduit pour ainsi dire vers sa dernière demeure. On pense au fleuve de la mythologie, où le passeur, à bord de sa barque, transporte les âmes vers le séjour des morts. Maggie se demande finalement: "*O God, where am I ?*" <sup>75</sup>

L'agonie de Maggie s'intensifie. Cette nouvelle phase qui la conduit à sa mort prochaine est symbolisée par le mélange de l'obscurité et des couleurs sombres. Un exemple est patent au bas de la page 651: "... *the slowly defining blackness of objects above the glassy dark!... she saw the lines of black trees...*" A la page 652, le narrateur se réfère par deux fois à "*the dark mass*" au moment où Maggie dérive sur le fleuve. Symboliquement, la masse sombre (*dark mass*) que Maggie perçoit vaguement représente le cimetière. A cet instant, Maggie a compris. Elle est maintenant consciente de sa destination puisque l'instance narrative affirme: "*For the first time, distinct ideas of danger began to press upon her...*" <sup>76</sup> Maggie se sent vaincue puisque le narrateur dit: "*But there was no choice of course...*" <sup>77</sup> La prise de conscience de Maggie de son voyage vers la mort est nette au moment où le responsable de la narration ajoute: "*For the first time Maggie's heart began to beat in an agony of dread.*" <sup>78</sup> La dernière étape qui conduit à la mort de Maggie est atteinte lorsque d'énormes masses d'eau (*huge masses*) viennent vers elle et son frère Tom. Le narrateur les mentionne plusieurs fois: "...*huge fragments were being floated along*", "*the threatening masses*"; "*the huge mass was hurrying on in hideous triumph.*" <sup>79</sup> Finalement, Maggie voit "*Death rushing on them*" <sup>80</sup> Maggie et son frère disparaissent quelques instants

---

75- *The Mill on the Floss*, p. 651

76- *Ibid.*, p. 652

77- *Ibid.*, p. 652

78- *Ibid.*, p. 653

79- *Ibid.*, p. 655

80- *Ibid.*, p. 655

après dans les profondeurs de la Floss: "*The next instant the boat was no longer seen upon the water.*"<sup>81</sup> Seule la couleur noire apparaît à la suite de cette lutte, pour savourer la victoire de l'espace et confirmer le décès de Maggie Tulliver: "*But soon the keel of the boat reappeared, a black speck on the golden water.*"<sup>82</sup>

Ainsi, la couleur noire symbolise la victoire de l'espace sur Maggie. Vers la fin du chapitre, une image captivante ressort; c'est l'association qui est faite entre le fleuve et sa personnification. Le fleuve et la mort deviennent une seule et même chose. En outre, ils ont en eux des formes humaines. Il faut, à cet effet mentionner que les mots « flood » et "death" sont écrits avec un « d » majuscule respectivement aux pages 649 et 655. En ce qui concerne le moulin « Dorlcote Mill », nous devons dire qu'il représente la fertilité et la prospérité de la famille Tulliver.

Dans *Silas Marner*, l'espace est comparable à un cimetière pour ainsi dire. C'est aussi un lieu démoniaque. Ces fonctions sont clairement vues au chapitre 12. Ce chapitre met en scène Molly Farren, l'ex femme de Godfrey. Dans le passage qui nous concerne, Molly est en train de traverser la forêt pour aller au "The Red House" pour dévoiler son mariage secret avec Godfrey Cass. Molly traverse la forêt au cours d'un jour spécial. C'est la veille du Nouvel An, un jour chrétien. Si c'est littéralement un simple voyage, symboliquement, c'est un voyage vers le cimetière, vers la tombe de Molly. Métaphoriquement, la forêt que Molly traverse est en fait un cimetière. La prémonition concernant la mort de Molly, est perçue à travers la présence de mots et de phrases telles que "*the darkest corner of his heart*"<sup>83</sup>

Nous avons dit que l'espace que Molly était en train de traverser était symboliquement un cimetière. C'est un cimetière habité et gardé par un démon. Ce démon possède maintenant Molly, comme le narrateur l'affirme: "*Molly knew that*

---

81- *The Mill on the Floss*, p. 655

82- *Ibid.*, P. 655

83- *Silas Marner*, p. 164

*the cause of her dingy rags was not her husband's neglect, but the demon.*"<sup>84</sup> Le démon auquel l'instance narrative fait allusion est physiquement l'opium "*to whom she was enslaved, body and soul*"<sup>85</sup> Le démon ne veut pas seulement tuer Molly. Il désire aussi mettre fin à la vie de son bébé. Molly sait qu'elle va mourir. Toutefois, elle veut empêcher que son enfant soit tué par le diable. Son refus est manifeste au moment où le narrateur dit: "*The mother's tenderness that refused to give him her hungry child.*"<sup>86</sup> Molly Farren est un personnage négatif, c'est pourquoi le narrateur compare son corps à un "*poisoned chamber*"<sup>87</sup> Le moment où Molly est dans l'espace ouvert est hautement symbolique. Elle prend la route à travers la forêt « "*at an early hour*"<sup>88</sup> à un moment où la nature se réveille; où les couleurs sont encore floues. La distinction entre le jour et la nuit n'est pas encore nettement établie. Molly Farren espère. C'est le démon qui vit dans cet espace qui lui fait penser que "*if she waited under a warm shed the snow would cease to fall*"<sup>89</sup> Ici, la neige symbolise la couleur blanche et le froid. La neige, avons-nous dit, représente la blancheur. Mais la blancheur signifie l'absence. Elle se situe parfois au début de la vie, parfois à la fin. La blancheur de la neige changera Molly Farren. Elle jouera un grand rôle dans sa mort. La neige va agir en tant que transformateur. Nous verrons que Molly sera couverte de blancheur. Le blanc c'est la couleur qui symbolise le passage de la vie à la mort. Le blanc agit comme élément de transition. La blancheur de la neige est le signe et la couleur de la mort et du deuil qui absorbe l'être et conduit au monde lunaire. Elle conduit au vide, à l'absence, au chaos. Dans le passage, la route que Molly emprunte est couverte de la blancheur de la neige. C'est par conséquent le chemin du linceul. Dans le roman,

---

84- Silas Marner, p. 164

85- Ibid., p. 164

86- Ibid., p. 164

87- Ibid., p. 164

88- Ibid., p. 164

89- Ibid., p. 164

nous constatons que la neige commence à attaquer le personnage de Molly lorsque le narrateur dit : *"She found herself belated in the snow hidden ruggedness..."*<sup>90</sup> Nous notons que la neige a une certaine force. En outre, il faut dire que dans le passage, la phrase *"her journey's end"*<sup>91</sup> est symbolique. En d'autres termes, son voyage s'achèvera par sa mort. Au cours de sa traversée du cimetière, Molly Farren est possédée par le démon. Le narrateur affirme par exemple: *"the familiar demon in her bosom"*<sup>92</sup> La descente en enfer de Molly est littéralement symbolisée par la couleur noire. La première apparition de cette couleur intervient au moment où le narrateur dit : *"... but she hesitated a moment, after drawing out the black remnant."*<sup>93</sup> Ce *"black remnant"* est symboliquement le diable. L'expression *"black remnant"* est répétée à la page 164. La page qui suit contient des éléments qui confirment que Molly Farren est un personnage condamné. Il y a par exemple des phrases suggestives telles que *"the breaking cloud"* (p.165), *"a quickly-veiled star"* (p.165) La présence du nuage qui éclate est là pour signifier l'éclatement symbolique de Molly. L'étoile représente le messenger qui va bientôt apporter la nouvelle relative à la mort de Molly Farren. A la page 165, le lecteur apprend que la neige, l'un des éléments en charge de la destruction de Molly, a cessé. Mais elle a aussitôt été remplacée par le vent. Cet élément agit pour la destruction de Molly. En effet, Molly Farren se sent fatiguée. Elle commence à chanceler. Le démon qui était jusqu'ici caché et qui n'apparaissait que sous forme d'allusions, se manifeste maintenant de façon explicite. Le narrateur dit à propos: *"Slowly the demon was working his will, and cold and weariness were his helpers."*<sup>94</sup> Molly Farren commence à perdre ses forces. Elle commence aussi à réaliser qu'il n'y a pas de porte ouverte pour elle: *"Soon she felt nothing but a supreme immediate longing*

---

90- *Silas Marner*, p. 164

91- *Ibid.*, p. 164

92- *Ibid.*, p. 164

93- *Ibid.*, p. 164

94- *Ibid.*, p. 165

*that curtained off all futurity.* " <sup>95</sup> Plus loin, le narrateur nous dit que Molly Farren est arrivée à un endroit. Ce lieu est symboliquement sa tombe. En effet, elle mourra littéralement là. A ce niveau, la couleur blanche revient pour l'étreindre, pour l'envelopper, pour la presser. La couleur blanche est partout: "*She had wandered vaguely unable to distinguish any objects, notwithstanding the wide whiteness around her...*" <sup>96</sup> A partir de cet instant, les images présentes dans le texte ont une signification hautement symbolique. Ce sont des emblèmes. Le narrateur affirme par exemple "*She sank down against a stragglng furze bush, an easy pillow enough.*" <sup>97</sup> De ce qui précède, nous voyons que Molly Farren est en face de son lit mortuaire. D'ailleurs pour renforcer la métaphore du lit mortuaire, l'instance narrative argumente: "... *and the bed of snow, too was soft.*" <sup>98</sup> Le démon trompeur donne à Molly Farren l'impression que le « *stragglng furze bus* » (p. 165) est un "*easy pillow enough*" (p. 165), et que la neige est un "*soft bed*" (p. 165) Si Molly Farren s'est couchée sur la neige, c'est parce qu'elle avait confiance en sa blancheur, en sa couleur immaculée. Elle a été trompée. Elle ignorait qu'elle se couchait sur son lit de mort. Molly Farren ne savait pas que la couleur blanche était ici le symbole de la condamnation, de la mort. Molly Farren ignorait que c'était la couleur du linceul. Finalement, dans le texte, Molly Farren n'est pas capable de faire face à l'espace démoniaque. C'est pourquoi elle meurt. Les signes de sa mort imminente sont perçus lorsque le narrateur dit: "... *the fingers lost their tension, the arms unbent...*" <sup>99</sup> Dans ce cimetière, le bébé de Molly est épargné parce qu'il est saint. Le bébé de Molly Farren est aussi sauvé par le résultat du conflit entre les couleurs, plus précisément, le triomphe de la couleur rouge symbolisée par le feu sur la couleur blanche représentée par la neige. En effet, à la page 165, le narrateur

---

95- *Silas Marner*, p. 165

96- *Ibid.*, p. 165

97- *Ibid.*, p. 165

98- *Ibid.*, p. 165

99- *Ibid.*, p. 165

nous dit que le bébé est couvert de neige. La neige veut effectivement tuer le bébé. Mais les yeux du bébé sont attirés par la lumière qui est en fait le feu qui réchauffe la chaumière de Silas. L'opposition entre le rouge et le blanc est perçue à travers la phrase suggestive suivante : "*a bright glancing light on the white ground.*"<sup>100</sup> L'attrance du bébé par le feu est patente lorsque l'instance affirme: "*That bright living must be caught; and in an instant the child had slipped on all fours and held out one little hand to catch the gleam.*"<sup>101</sup> Finalement, l'enfant rentre dans la chaumière de Silas Marner, comme le narrateur le confirme: "*... and the little one toddled on to the open door of Silas Marner's cottage, and right up to the warm hearth, where there was a bright fire.*"<sup>102</sup>

Le rôle de cimetière joué par l'espace est vu au chapitre 14 concernant l'enterrement de Molly Farren. Ce rôle de cimetière joué par la nature est aussi patent à la page 222 où le lecteur apprend que Dunstan Cass est mort dans une fosse.

Ainsi, dans *Silas Marner*, l'espace joue essentiellement deux rôles: c'est un lieu démoniaque et un cimetière.

Dans *Scenes of Clerical Life*, comme dans *Silas Marner*, l'espace est considéré comme un cimetière. Cette caractéristique apparaît clairement au chapitre 19, page 109, dans lequel le lecteur suit l'enterrement de la femme de Mr Amos Barton. Le responsable du récit dit : "*They laid her in the grave.*" Le lecteur note la présence de la neige qui participe à la morosité de la scène. En effet, nous lisons: "*... While the Christmas snow lay thick upon the graves and the day was cold and dreary.*" (p.109) Certaines couleurs telles que le noir sont très suggestives. Quelques images frappantes sont présentes. Nous avons par exemple : "*the open grave*" (p. 109), "*the coffin went down*" (p. 110).

L'espace est vu comme une décharge de cadavres dans "Janet's Repentance",

---

100- *Silas Marner*, p. 165

101- *Ibid.*, p. 165

102- *Ibid.*, p. 165



la dernière histoire de *Scenes of Clerical Life*. L'illustration est donnée à la page 411 avec l'enterrement de Mr Tryan: "... and in the second week of March they carried him to the grave. He was buried as he had desired..." A la page 212, l'espace joue le rôle de meurtrier. En effet, le Captain Wybrow est retrouvé mort dans l'espace ouvert, c'est-à-dire dans la nature. Le narrateur de l'histoire, reprenant les étonnements de Catherina, dit: "*But what is that lying among the dank leaves on the path three yards before her? Good God it is he lying motionless... O God he is dead.* »

Dans *Scenes of Clerical Life*, l'espace est vu comme un élément conflictuel. L'espace s'oppose à l'homme aux chapitres 14 et 15 de "Janet's Repentance". Cet antagonisme débute à la page 342, lorsque Janet est mise à la porte par son mari ivrogne. Le narrateur montre les premiers signes du conflit entre l'homme et la nature au moment où il affirme: "*The harsh north-east wind, that blew through her thin night-dress, and sent her long heavy black hair streaming...*" Nous remarquons que l'atmosphère est calme comme si quelque chose allait arriver :

*There would have been dead silence in Orchard Street but for the whistling of the wind and the swirling of the March dust on the pavement.*<sup>103</sup>

La nature est comme morte. En outre, elle est morose :

*Thick clouds covered the sky; every door was closed every window was dark. No ray of light fell on the tall figure that stood in lonely misery on the door-step... as she sank down on the cold stone, and looked into the dismal night.*<sup>104</sup>

Janet Dempster fait face à la froideur et la morosité de l'espace: "... *she sank*

103- George Eliot, *Scenes of Clerical Life*. Harmondsworth : Penguin Books. 1967, p. 343

104- Ibid., p. 343

*down on the cold stone, and looked into the dismal night."*<sup>105</sup>

L'hostilité de l'espace face aux êtres humains est bien observée au chapitre 15 à travers les souffrances de Janet dans l'espace ouvert. Le narrateur commente. "*The stony street, the bitter north-east wind and darkness and in the midst of them a tender woman thrust out from her husband's home in her thin night-dress*"<sup>106</sup>

L'antagonisme est patent lorsque le narrateur affirme: "... *the harsh wind cutting her naked feet*"<sup>107</sup> A la page 345, le conflit apparaît en filigrane au moment où le narrateur dit: "*She was getting benumbed with cold. With that strong instinctive dread of pain and death...*" Le conflit continue quelques lignes plus bas. Janet a peur:

*The wind was beginning to make rents in the clouds, and there came every now and then a dim light of stars that frightened her more than the darkness. It was like a cruel finger pointing her out in her wretchedness and humiliation.*<sup>108</sup>

La personnification de l'espace est perçue au moment où le narrateur déclare: "... *it was like a cruel finger pointing her...*"<sup>109</sup> Janet est si apeurée que "*she must seek some shelter, somewhere to hide herself*"<sup>110</sup> La peur de Janet Dempster réapparaît lorsque l'instance affirme: "*She was frightened at the thought of spending long hours in the cold.*"<sup>111</sup> Les attaques de la nature sur le corps de Janet sont visibles à travers quelques phrases suggestives: "... *her naked feet on the*

---

105- *Scenes of Clerical Life*, p. 343

106- Ibid., p. 343

107- Ibid., p. 343

108- Ibid., p. 345

109- Ibid., p. 345

110- Ibid., p. 345

111- Ibid., p. 345

*rough pavement...* " <sup>112</sup>; "... *the gusts of wind drove right against her.*" <sup>113</sup> Le vent est l'un des opposants à Janet : "*The very wind was cruel*" <sup>114</sup> Ce vent veut empêcher Janet de trouver un abri. Il désire la jeter dans la nature, certainement pour la tuer. L'instance narrative dit à propos: "... *it tried to push her back from the door where she wanted to go.* " <sup>115</sup>

### C- La topographie dans *Silas Marner*:

L'objet ici est de traiter de la topographie et des fonctions de l'espace dans *Silas Marner*. Nous considérons le terme « topographie » dans le sens donné par *The Random House Dictionary*, à savoir , « *the art of describing (on maps or charts) the physical features of an area...* » <sup>116</sup>

Dans la présente étude, nous situerons l'espace du roman. Ensuite nous étudierons les espaces ouverts et les espaces clos. Enfin, nous discuterons de leurs fonctions. En fait, nous voulons montrer comment George Eliot organise et traite de l'espace dans *Silas Marner*, et de quelles fonctions l'investit-elle.

*Silas Marner* est composé de deux espaces: Lantern Yard et Raveloe. Nous essaierons de les situer dans la partie suivante.

#### c1- Localisation de l'espace:

En fait, il y a deux univers principaux dans ce roman. D'abord nous avons Lantern Yard où Silas Marner vivait auparavant. Le second univers est Raveloe où le principal personnage passera le reste de sa vie. En fait, le premier espace (Lantern Yard) n'est pas bien présenté. Le narrateur y fait allusion à travers les réminiscences de Silas. Par exemple, à la page 63, Silas parle de « *the white-*

---

112- *Scenes of Clerical Life*, p. 345

113- *Ibid.*, p. 343

114- *Ibid.*, p. 345

115- *Ibid.*, p. 345

116- *The Random House Dictionary*, New York: Random. 1970. p. 929

washed walls; the little pews where well-known figures entered... » Par contre, Raveloe est bien dépeint. A la page 53, nous lisons:

*... it lay in the rich central plain of what we are pleased to call Merry England, and held farms... It was an important-looking village, with a fine old church and large churchyard in the heart of it, and two or three large brick-and stone homesteads with well-walled orchards and ornamental weathercocks, standing close upon the road, and lifting more imposing fronts than the rectory, which peeped from among the trees on the other side of the churchyard.*

## c2- Les espaces ouverts et leurs fonctions:

### - La fonction descriptive:

La fonction descriptive de l'espace est perçue pour la première fois au premier chapitre. Il s'agit de la description de la chaumière de Silas. Le narrateur dit: « ... *a stone cottage that stood among the nutty hedgerows near the village of Raveloe, and not far from the edge of a deserted stone-pit.* »<sup>117</sup> Ici, la chaumière est un élément de l'espace. Elle concourt à sa description. Dans le passage, nous notons l'apparition de la grande fosse (the stonepit). Elle a une fonction décorative ici. Mais elle aura une fonction symbolique plus tard lorsque Dunstan Cass y sera retrouvé mort.

C'est à la page 53 que le village de Raveloe est réellement dépeint. Dans une remarquable description, le narrateur nous donne les différents éléments qui composent Raveloe. Il commence par l'église et sa cour: « .. *A fine old church and large churchyard* » Ensuite, il en vient aux fermes: « ... *and two or three large brick-and-stone homesteads, with well walled orchards and ornamental weathercocks.* » (p. 53) Le Rectorat est mentionné à la ligne 37, de même que la route et les arbres. La présentation de Raveloe est nécessaire parce que ce village sera le centre du roman. Presque toutes les actions se dérouleront dans cet espace

117- George Eliot, *Silas Marner*. Harmondsworth: Penguin Books. 1967, p. 52

ouvert. A la page 63, il y a un portrait succinct de Lantern Yard. Ce coup d'œil est fait lorsque Silas se rappelle de la petite ville: « *The white-washed walls; the little pews where well-known figures entered...* » Une autre description de Lantern Yard est faite au chapitre 21. C'est une image qui contraste avec la première. Il y a une différence parce que Silas redécouvre cette ville trente ans après. Tout a changé. Pour nous donner une idée du changement, le narrateur parle de « *the streets of a great manufacturing town* »<sup>118</sup> A la page 239, nous trouvons quelques éléments de description concernant l'ancienne ville de Lantern Yard. Silas reconnaît la prison et sa rue, « *and the grim walls of the jail* » (p. 239). Le changement est aussi vu à travers la disparition de certains éléments de l'espace. Silas dit par exemple: « *The shops here are all altered.* »<sup>119</sup> A la page 240, Silas se rend compte qu'il n'y a plus rien a propos de Lantern Yard: « *Lantern Yard's gone. It must ha' been here, because there's the house with the o'erhanging window... It's all gone - chapel and all.*»

Pour en revenir à Raveloe, nous pouvons ajouter la description qui est faite aux pages 71 et 72. L'instance narrative affirme: « *Raveloe lay low among the bushy trees and the rutted lanes, aloof from the currents of industrial energy...* » (p.71)

- Les autres fonctions:

Au chapitre III, Raveloe est perçue comme un lieu de réjouissances. A cet effet, le narrateur dit:

*For Raveloe feasts were like the rounds of beef and the barrels of ale - they were on a large scale, and lasted a good while, especially in winter time »*<sup>120</sup>

---

118- *Silas Marner*, p.238

119- *Ibid.*, p.239

120- *Ibid.*, p.72

Raveloe est parfois présenté sous son aspect moral et religieux. A la page 72, le narrateur affirme: « *Raveloe was not a place where moral censure was severe.* » A la page 141, Raveloe est vu comme un lieu chrétien:

*But in Raveloe village the bells rang merrily and the church was fuller than all through the rest of the year, with red faces among the abundant dark-green boughs – faces prepared for a longer service than usual.*

Une image similaire apparaît à la page 195. Le côté chrétien de Raveloe est perçu à travers les présences de la nouvelle église ainsi que de l'ancienne.

S'agissant de l'espace ouvert la fosse constitue un lieu tragique. Elle a une fonction tragique parce que Dunstan Cass y perdra sa vie.

### c3- Les espaces clos et leurs fonctions :

Les espaces clos comprennent les intérieurs, à savoir les maisons, les auberges et les parloirs. Dans le roman, les espaces clos se composent de la chaumière de Silas, le « Red House » où Godfrey Cass habite, et le Rainbow qui est une sorte de bar.

Les espaces clos sont perçus comme des lieux d'accusation. En effet, Silas est accusé d'avoir volé le diacre décédé. A l'intérieur de l'église qui représente un espace clos, on montre à Silas la preuve de son accusation: « *The minister, taking out a pocket knife, showed it to Silas, and asked him if he knew where he had left that knife?* »<sup>121</sup> Le couteau a une fonction symbolique. Il symbolise la culpabilité de Silas. On lui demande par conséquent d'avouer son péché et de se repentir. Celui qui raconte l'histoire dit :

121- *Silas Marner*, p. 59

*The knife had been found in the bureau by the departed Deacon's bedside - found in the place where the little bag of church money had lain, which the minister himself had seen the day before. Some hand had removed that bag.*<sup>122</sup>

Le problème est que le sac et l'argent du diacre ont été volés, et que le couteau de Silas a été retrouvé à l'endroit même où se trouvait le sac.

L'autre espace clos qui est considéré comme un lieu d'accusation est la chambre de Silas. En effet, le sac du diacre a été découvert vidé de son contenu dans la chambre de Silas, comme l'atteste le narrateur: « *The search was made, and it ended in William Dane's finding the well-known bag, empty, tucked behind the chest of drawers in Silas' chamber!* »<sup>123</sup>

Un autre exemple où l'espace clos est vu comme un lieu d'accusation se trouve au chapitre 7. A la page 107, Silas vient au Rainbow (un bar) pour dire aux gens qu'il a été victime d'un vol chez lui. Dans cet espace clos, il accuse Jem Rodney d'être le voleur. Il lui dit: « *If it was you stole my money... give it me back...* »

A la fin du chapitre 1er, l'espace clos est vu comme un lieu de refuge, de retrait sur soi. Après son accusation de vol, le narrateur nous dit: « *Marner went home, and for a whole day sat alone, stunned by despair...* »<sup>124</sup> La cabane de Silas est perçue comme un endroit où il se cache parce qu'il est découragé. Au chapitre III, la demeure de Godfrey apparaît comme un lieu de chantage. En effet, Dunstan y arrive pour demander à son frère Godfrey cent livres. Face au refus de Godfrey, Dunstan fait usage du chantage. Il menace Godfrey de dévoiler son mariage avec Molly Farren. A la page 75, le narrateur nous rapporte ce que Dunstan a dit: « *I might tell the Squire how his handsome son was married to that nice woman, Molly Farren...* ».

---

122- *Silas Marner*, p.59

123- *Ibid.*, p.60

124- *Ibid.*, p.69

Les espaces clos sont parfois vus comme des lieux propices aux vols. Au chapitre IV, Dunstan Cass veut voler chez Silas. La chaumière de Silas est perçue comme un lieu innocent. Cette caractéristique permettra à Dunstan de commettre son forfait. Mais la maison de Silas se présente comme un labyrinthe. Dunstan doit réfléchir pour découvrir le lieu où Silas a caché son argent. A la page 89, le narrateur dit: « *There were only three hiding places where he had ever heard of cottages' hoards being found: the thatch, the bed, and a hole in the floor .* » Dunstan se rend compte que la maison de Silas n'a pas de toit. C'est pourquoi il se dirige vers le lit. Le lecteur remarque que l'espace clos symbolisé par la demeure de Silas n'est pas prêt d'être dépourvu de son argent. Mais deux éléments vont trahir le secret de cet espace clos. Le premier élément ce sont les briques. Le second est le sable. La présence du sable sur un seul endroit fera penser à Dunstan qu'il y a un trou quelque part. Sa conviction sera renforcée par les marques de doigts (p. 89). A partir de ce moment, le secret de ce lieu clos sera mis à nu. Le narrateur raconte:

*In an instant Dunstan darted to that spot, swept away the sand with his whip, and, inserting the thin end of the hook between the bricks, found that they were loose. In haste he lifted up two bricks, and saw what he had no doubt was the object of his search.*<sup>125</sup>

Après sa découverte, Dunstan doit quitter cet espace clos pour rejoindre l'espace ouvert qui symbolise son innocence, voire sa liberté. Le narrateur dit à cet effet: « *... a few steps would be enough to carry him beyond betrayal...* »<sup>126</sup>

Dans *Silas Marner*, L'espace clos dans lequel le héros habite est parfois considéré comme une place où l'illusion et la réalité s'opposent. Cet espace devient hautement symbolique à travers l'apparition d'une petite enfant au seuil de la porte

125- *Silas Marner*, p.89

126- *Ibid.*, p.89



de Silas. La relation entre l'illusion et la réalité est rendue possible grâce au rôle et à l'importance des couleurs. A la page 167, le blanc symbolise dans ce contexte l'arrivée de quelque chose. C'est en effet la veille du jour de l'An (un jour chrétien particulier). A l'intérieur, la couleur rouge (p. 167) va subir des transformations. En effet, il y a une association, une métamorphose des couleurs, pour ainsi dire, qui va mystérieusement donner naissance à un enfant. D'abord, la couleur rouge se transforme progressivement en jaune pour symboliser les cheveux jaunes de l'enfant (l'enfant que Silas va trouver au seuil de sa porte). Mais aux yeux de Silas, la couleur jaune va se confondre à l'or, lui donnant l'impression que son or lui est revenu. Curieusement, ce n'est pas son or volé que Silas voit. C'est plutôt une petite enfant qu'il aperçoit sur le pas de sa porte.

Les espaces clos sont parfois des endroits où les personnages apprennent de mauvaises nouvelles. Le premier exemple est donné au chapitre 7. A la page 106, Silas entre dans un bar qu'on appelle « The Rainbow », où il va annoncer une mauvaise nouvelle: « *Robbed!* » said Silas, gaspingly. *I've been robbed! I want the constable - and the justice...* »<sup>127</sup>

A la page 121, c'est dans la maison du Squire Cass que Godfrey va annoncer la mort du cheval Wildfire. Au chapitre 13, Silas entre au « Red House » pour annoncer une mauvaise nouvelle: « *It's a woman... She's dead, I think - dead in the snow at the Stone-pits - not far from my door.* »<sup>128</sup> A la page 222, Godfrey annonce une mauvaise nouvelle à sa femme Nancy: « *It's Dunstan - my brother Dunstan, that we lost sight of sixteen years ago. We have found him - found his body - his skeleton.* » Dans cet espace clos représenté par la maison de Godfrey Cass le lecteur apprendra que Dunstan a été coincé pendant seize ans entre deux gros cailloux dans une fosse.

L'espace clos est aussi un lieu de révélations, de confessions et de demande de pardon. L'exemple est manifeste, au moment où Godfrey dit à Nancy que

---

127- Silas Marner, p.160

128- Ibid., p.171

Dunstan fut l'homme qui avait volé l'argent de Silas. A la page 223, Godfrey va faire une confession. Il va dire à Nancy sa femme qu'il a eu un premier mariage avec une dame du nom de Molly Farren, et que Eppie (la petite fille que Silas avait trouvée devant sa porte) est sa fille. Il lui avoue: « *That woman Marner found in the snow - Eppie's mother - that wretched woman - was my wife: Eppie is my child.* » (P. 223)

Ajoutons que dans les espaces clos, les personnages réalisent qu'ils sont mauvais. L'illustration est donnée par Godfrey qui dit à sa femme: « *I'm a worse man than you thought...* »<sup>129</sup>

Finalement, c'est dans les intérieurs que les personnages s'amendent. A la page 225, Godfrey demande à Nancy: « *Can you forgive me ever?* »

Ainsi au dix-huitième chapitre de *Silas Marner*, l'espace clos est vu comme un endroit où l'on annonce de mauvaises nouvelles. C'est un cadre de révélations, de confessions, et de demande de pardon. Les espaces clos sont alors considérés comme des endroits où les gens expriment leurs désirs, leurs aspirations. L'illustration nous est donnée par un passage qui se trouve au chapitre 19. Godfrey et Nancy viennent chez Silas pour lui dire que Eppie est l'enfant de Godfrey. Godfrey dit à Silas:

*We should like to have Eppie, and treat her in every way as our own child... It's my duty, Marner, to own Eppie as my child, and provide for her. She's my child: her mother was my wife. I've a natural claim on her...*<sup>130</sup>

Ainsi, nous avons vu que les espaces clos étaient des lieux de révélations, de désirs, de confessions et de demande de pardon. Ce sont des endroits où des nouvelles sont annoncées et des secrets dévoilés. Dans *Silas Marner*, les lieux clos sont vus comme des milieux favorables au flirt. L'exemple est trouvé au chapitre

---

129- *Silas Marner*, p.225

130- Ibid., pp.229-230

Il ou au cours d'une invitation au Red House, Godfrey Cass essaie de conquérir le cœur de Nancy Lammeter. Geodfrey déclarera plus ou moins son amour à Nancy quand il lui dira :

*You're very hard-hearted, Nancy... You might encourage me to be a better fellow. I'm very miserable, but you've no feeling.*<sup>131</sup>

Dans ce sous chapitre, notre but a été de montrer au lecteur la topographie de *Silas Marner*. En outre, nous voulions lui dévoiler les différentes fonctions de cet espace. Nous avons trouvé que dans *Silas Marner*, l'espace était un lieu hostile aux personnages. Les espaces clos étaient des lieux de vols, de révélations et de confessions. Les espaces ouverts étaient surtout des endroits tragiques.

### **CONCLUSION DU CHAPITRE :**

L'espace des trois romans de George Eliot n'est pas totalement imaginaire. La romancière a puisé certains éléments de son univers fictif dans l'espace matériel. De l'univers fictif ainsi créé, se dégage une caractéristique essentielle : à savoir son hostilité aux personnages.

Dans son traitement de l'espace, George Eliot nous montre le conflit qui existe entre l'homme et la nature. Les chapitres 36 et 37 de *Adam Bede* ainsi que le chapitre 5 de *The Mill on the Floss* en sont des exemples.

Pour l'artiste, l'espace sain doit rester tel. Il doit être purifié de toutes impuretés ; c'est pourquoi Hetty est bannie de Hayslope, et c'est aussi pourquoi Maggie meurt.

L'étude de l'espace dans les trois romans a permis de découvrir et de montrer l'aspect binaire de l'espace romanesque de George Eliot. Premièrement, c'est un espace dans lequel coexistent des éléments fictifs et réels. Deuxièmement, la

---

131- *Silas Marner*, p.162

romancière oppose principalement deux formes d'espaces : les espaces clos et les espaces ouverts. Enfin l'espace fictif de cette écrivain a deux fonctions : une fonction purement romanesque et une fonction symbolique. Dans la fonction romanesque, nous avons vu que les changements de lieux permettent à l'intrigue de se développer, et que les espaces clos ressemblent parfois à des scènes de théâtre, et à des tableaux. En ce qui concerne la fonction symbolique, les espaces ouverts représentent la principale force antagoniste des personnages principaux.

Il est certain que George Eliot n'a pas été indifférente à l'organisation de l'espace dans ses romans. Les descriptions que George Eliot fait des lieux montrent son souci de nous situer l'espace, de nous le présenter, et de lui donner un certain aspect, une certaine forme. L'espace dans les trois romans est bien construit et participe à la cohésion interne du roman.

Mais comme « *le temps est indissolublement lié à l'espace* »<sup>132</sup>, nous essaierons de voir si dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner*, ce temps est aussi bien construit que l'espace.

---

132- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont. 1982, p. 938

**QUATRIEME CHAPITRE**

**LE TEMPS**

## **INTRODUCTION :**

L'objet de ce chapitre est d'étudier la temporalité narrative dans les trois romans et de mettre en évidence ses caractéristiques. L'analyse permettra de voir si le temps des deux oeuvres est bien construit et si George Eliot en faisait une préoccupation.

D'une manière générale le temps est la durée considérée comme quantité mesurable. En littérature, le temps est la période pendant laquelle une action se déroule. En ce qui concerne le roman, on distingue plusieurs sortes de temps qui se regroupent en deux catégories : le temps externe et le temps interne. Dans le temps externe, nous distinguons le temps de l'écrivain, le temps du lecteur et enfin le temps historique. Le temps de l'écrivain est l'époque à laquelle vivait l'écrivain au moment où il rédigea son roman. Le temps du lecteur est l'époque à laquelle le lecteur lit ou a lu le roman. Le temps historique est le temps dans lequel s'est produit un événement dans l'histoire du monde et que le romancier raconte.

Le temps interne comprend le temps de la fiction, le temps de la narration et le temps de la lecture. Le premier est le temps de l'histoire du roman, à savoir le temps raconté ou représenté. C'est la temporalité propre à l'univers évoqué dans l'œuvre. Selon les romans, il couvre une période allant de quelques heures à plusieurs années. Le temps de la narration (c'est-à-dire celui des différents récits constituant l'intrigue du roman) n'est pas toujours logique ou chronologique. Il contient des analepses, des ellipses. Enfin le temps de la lecture est la durée nécessaire pour que soit lu le texte.

Nous verrons ici la forme et les fonctions du temps interne.

### **A. L'ORDRE ET LA DUREE :**

« *Le récit* » dit Gérard Genette, « *est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du*

*signifiant.* »<sup>1</sup> Ces deux temps obéissent à deux ordres : « *l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse* » et « *l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit.* »<sup>2</sup> A ces deux ordres correspondent deux durées : « *La durée variable des événements de l'histoire, et la pseudo-durée (en fait la longueur du texte).* »<sup>3</sup>

Précisons que dans les trois romans, nous étudierons l'ordre pseudo temporel de la disposition des événements dans le récit. Cette étude permettra de déceler les anachronies et les ellipses, et de voir les autres éléments constitutifs du récit et de l'histoire.

## **1. L'Ordre :**

### **- Les anachronies narratives :**

Les anachronies narratives sont « *les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit.* »<sup>4</sup>

Nous distinguons deux grands types d'anachronies: les analepses et les prolepses.

### **a) Les analepses :**

G. Genette définit l'analepse comme : « *... toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve...* »<sup>5</sup>

Pour distinguer les différentes sortes d'analepses, le théoricien se sert de la « portée » et de « l'amplitude » de ces anachronies. La portée est la distance temporelle entre le moment où l'événement s'est passé et le « *moment de l'histoire*

---

1- *Figures III*, p. 77

2- *Ibid.*, p. 78

3- *Ibid.*, p. 78

4- *Ibid.*, p. 79

5- *Ibid.*, p. 82

où le récit s'est interrompu pour lui faire place. »<sup>6</sup> L'amplitude quant à elle, est la durée d'histoire couverte par l'anachronie. La détermination de la portée permet de diviser les analepses en deux classes : les analepses « externes », et les analepses « internes ». Considérons par exemple deux lignes discontinues représentant l'une le récit analeptique, et l'autre le récit premier. Le point de portée de l'analepse externe est extérieur au récit premier, tandis que celui de l'analepse interne y est compris. Ce qui se résume par le schéma suivant :

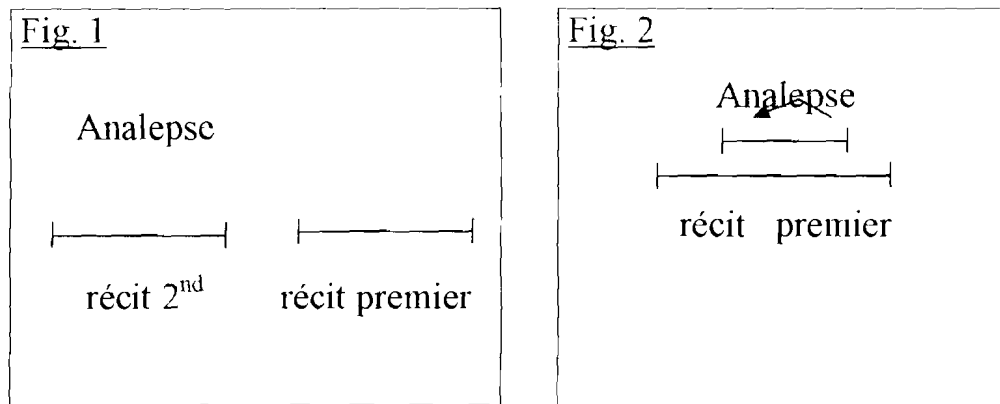


Fig. 1 : Cas de l'analepse externe

Fig. 2 : Cas de l'analepse interne

La portée et l'amplitude permettent de déterminer les analepses mixtes, « dont le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier. »<sup>7</sup>

Gérard Genette précise que les analepses externes, du seul fait qu'elles sont externes, ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont uniquement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel « antécédent ». Tel n'est pas le cas des analepses internes dont le champ temporel est inclus dans celui du récit premier.

6 - *Figures III*, p. 89

7- *Ibid.*, p. 91



Parmi les analepses internes, le théoricien distingue deux catégories : les analepses hétérodiégétiques et les analepses internes homodiégétiques. Les analepses internes hétérodiégétiques,

*... c'est-à-dire portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier; soit, très classiquement sur un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les 'antécédents...'*<sup>8</sup>

Les analepses internes homodiégétiques quant à elles « *portent sur la même ligne d'action que le récit premier.* »<sup>9</sup> Les analepses internes homodiégétiques sont à leur tour de deux types, selon un critère fonctionnel. Elles peuvent être complétives lorsqu'elles sont des « *segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure au récit.* »<sup>10</sup> Elles peuvent enfin être 'répétitives'. Elles sont encore appelées 'rappels' et « *sont plutôt des allusions du récit à son propre passé.* »<sup>11</sup>

La détermination de l'amplitude permet de distinguer deux sortes d'analepses externes : les analepses partielles et les analepses complètes. Les analepses partielles sont des « *retrospections qui s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier.* »<sup>12</sup> Les analepses complètes quant à elles « *viennent se raccorder au récit premier sans solution de continuité entre les deux segments de l'histoire.* »<sup>13</sup> Ceci pourrait se résumer par le schéma suivant :

---

8- *Figures III*, p. 91

9- *Ibid.*, p. 92

10- *Ibid.*, p. 92

11- *Ibid.*, p. 95

12- *Ibid.*, p. 101.

13- *Ibid.*, p. 101

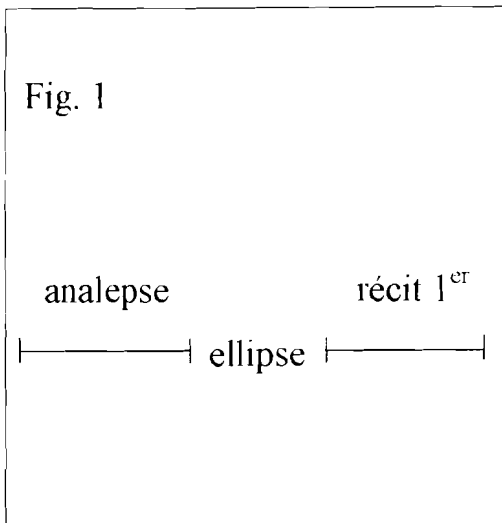


Fig.1 Cas de l'analepse externe

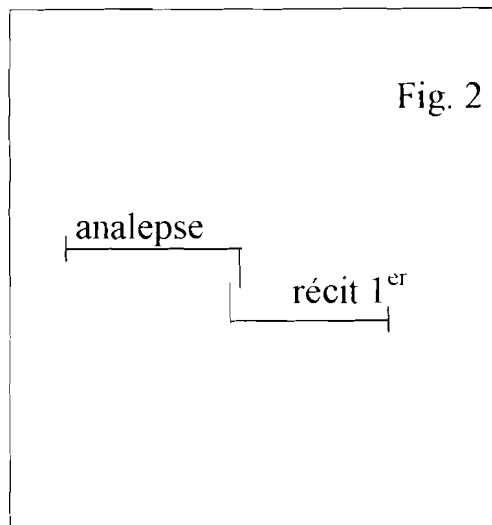


Fig. 2: Cas de l'analepse externe complète

Pour en venir aux trois romans que nous étudions, nous dirons *que Adam Bede, The Mill on the Floss et Silas Marner* contiennent deux sortes d'analepses : des analepses externes et des analepses internes homodiégétiques. Dans *Adam Bede* il y a au total six analepses (ch.13, p. 180 ; ch 17, p. 221 et p. 225 ; ch. 22, p. 295; ch. 27, p. 338 ; ch .45, pp. 497-499). Notons que deux d'entre elles sont externes (ch.17, p. 221 et p. 225).

Les deux premiers paragraphes du chapitre 13 de *Adam Bede* constituent une analepse. C'est le décalage temporel qui permet de percevoir ce retour en arrière. Au chapitre 12, lorsque Arthur rencontre Hetty qui s'en va chez Mrs Pomfret, il est quatre heures de l'après-midi car Hetty dit : « *She expects me at four o'clock. I'm rather late today...* »<sup>14</sup> Au chapitre 13, le narrateur revient sur ce qui s'est passé le matin en utilisant les verbes 'to happen' et 'to have' au prétérit : « *It happened that Mrs Pomfret had a slight quarrel with Mrs Best, the housekeeper, on this Thursday morning...* »<sup>15</sup>

14- *Adam Bede*, p. 176

15- *Ibid.*, p. 180.

Le lecteur est en présence ici d'une analepse interne car sa portée (retour en arrière de 8 heures de temps environ) est interne au récit premier. Ajoutons que cette analepse interne est homodiégétique car elle porte sur la même ligne d'action que le récit premier. L'analepse en question a pour objet d'expliquer au lecteur pourquoi Hetty a pu reprendre le chemin du retour à l'heure qu'elle avait indiquée à Arthur. Elle montre aussi l'espoir que nourrit Hetty de rencontrer Arthur. C'est d'ailleurs ce qui se passe.

Au chapitre 17 le narrateur procède à un retour en arrière de soixante ans environ : « *Sixty years ago - it is a long time, so no wonder things have changed - all clergymen were not zealous...* »<sup>16</sup> Il s'agit d'une analepse externe car sa portée est externe au récit premier. L'objet de ce retour en arrière est d'établir une relation entre les pasteurs d'avant 1799 et ceux de cette année.

*The Mill on the Floss* possède dix analepses (livre 1, p. 161 ; Livre II p. 230, p. 246, p. 265 ; livre III p. 279, p. 331, p. 352 ; livre IV p. 373 ; livre V p. 408 ; livre VI p. 517). Toutes ces analepses sont internes. La première se trouve au chapitre 10 du roman. Au premier paragraphe, le narrateur présente au lecteur Lucy entrant dans le salon de Mr et Mrs Pullet, pleine de boue « *from her small foot to her bonnet-crown.* »<sup>17</sup>

Le lecteur ignore ce qui s'est passé ; le narrateur va alors faire un retour en arrière. L'analepse est annoncée par le passage suivant :

*To account for this unprecedented apparition in aunt Pullet's parlour, we must return to the moment when the three children went to play out of doors and the small demons who had taken possession of Maggie's soul...*<sup>18</sup>

---

16- *Adam Bede*, p. 221

17- *The Mill on the Floss*, p. 161

18- *Ibid.*, p. 161

La présence de l'analepse est rendue manifeste par l'expression '*we must return to*'. Nous apprendrons dans l'analepse que Lucy est pleine de boue parce que Maggie l'a poussée dans l'étang. Cette analepse est placée à cet endroit pour présenter une scène dramatique, celle de Lucie poussée par Maggie dans la vase.

Parmi les dix analepses de *The Mill on the Floss*, celle qui commence au chapitre 7 du livre III attire notre attention. C'est une analepse interne car le récit qui constitue cette analepse se passe après le début de l'intrigue, ou encore parce qu'elle se trouve à l'intérieur du récit premier (histoire principale) qui est celle de la famille Tulliver. L'analepse commence à la page 265 lorsque le narrateur dit :

*... on the morning of a dark cold day near the end of November, he (Tom) was told, soon after entering the study at nine o'clock, that his sister was in the drawing-room. It was Mrs Stelling who had come into the study to tell him, and she left him to enter the drawing-room alone.*

Elle permet au lecteur d'apprendre que Mr Tulliver a perdu son procès en justice. La particularité de cette analepse est qu'elle donne naissance à une autre analepse qui commence au chapitre 1 du livre III (p. 273). On a l'impression que c'est l'analepse du chapitre 7 du livre III qui se poursuit. La nouvelle analepse est signalée par le titre du chapitre 'What had happened at Home'. Elle informe le lecteur sur les circonstances qui ont causé la chute de cheval de Mr Tulliver et son état comateux. Cette analepse s'achève au début du second paragraphe de la page 279. L'analepse s'achève lorsque le narrateur reprend le récit premier à la page 279 : « *And the next morning Maggie went as we have seen.* »

Il faut dire que *Silas Marner* est un récit analeptique. L'histoire s'est en effet passée depuis longtemps lorsque le narrateur nous la raconte. Cette œuvre contient dix analepses (ch. 1<sup>er</sup>, p. 51, p. 52, p. 54; ch.2, p. 65; ch.3, p. 73; ch.10, p. 131; ch.16, p. 203; ch.18, p. 222, p. 224; ch.19, p. 231). L'une d'entre elles est manifeste lorsque le narrateur affirme à la page 52: « *In the early years of this century, such a linen-weaver named Silas Marner worked at his vocation in a stone cottage...* »

L'amplitude des analepses des trois romans, c'est-à-dire la durée couverte par ces récits anachroniques, n'est pas vraiment mesurable. La seule analepse dont nous pouvons en partie mesurer l'amplitude, est celle du chapitre 13 de *Adam Bede*. C'est une analepse qui couvre une période de quelques heures.

Au chapitre 12, il est environ quinze heures lorsque Arthur rencontre Hetty qui s'en va chez Mrs Pomfret. Au chapitre 13, le narrateur revient quelques heures auparavant « On this Thursday morning » (p. 180), sans nous indiquer précisément l'heure.

*The Mill on the Floss* est des trois romans celui qui a le plus d'analepses. On pourrait presque parler à propos de *The Mill on the Floss* de « récit analeptique ». Le récit de ce roman comme celui de *Adam Bede* est par définition analeptique de toutes façons en ce sens que le narrateur nous raconte l'histoire après que celle-ci se soit passée.

Quoique les analepses complètent des ellipses et permettent au lecteur de mieux comprendre l'histoire, leur nombre considérable dans *The Mill on the Floss* perturbe la lecture en fragmentant constamment la temporalité narrative.

#### b) Les prolepses :

Gérard Genette définit la prolepse comme : « ... toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur... »<sup>19</sup> Tout comme pour les analepses, Gérard Genette distingue les prolepses externes des prolepses internes. La fonction des prolepses externes «... est le plus souvent d'épilogue : elles servent à conduire jusqu'à son terme logique telle ou telle ligne de l'action. »<sup>20</sup> Les prolepses internes dit Genette, posent le même problème que les analepses du même type : celui de l'interférence. Pour les prolepses

19- *Figures III*, p. 82

20- *Ibid.*, p. 107

hétérodiégétiques, « *ce risque est nul, que l'anticipation soit interne ou externe.* »<sup>21</sup>

Genette ajoute à la suite de son étude sur les prolepses hétérodiégétiques :

*... on distinguera encore celles qui viennent combler par avance une lacune ultérieure (prolepses complétives), et celles qui toujours par avance, doublent, si peu que ce soit, un segment narratif à venir (prolepses répétitives).*<sup>22</sup>

Gérard Genette différencie les prolepses répétitives ou 'annonces' de celles qu'il nomme plutôt 'amorces' :

*On ne confondra pas ces annonces, par définition explicites, avec ce que l'on doit plutôt appeler des amorces, simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art de tout classique de la « préparation. »*<sup>23</sup>

Pour en venir maintenant aux trois romans que nous étudions, nous dirons que deux genres de prolepses sont visibles dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss* : les prolepses internes et les prolepses externes. Dans le premier roman, il y a des indices d'anticipation mises par l'auteur pour annoncer la mort future de Thias Bede (le père d'Adam). C'est une prolepse interne car elle se situe à un moment postérieur au début de l'intrigue. Elle est répétitive. La première image d'anticipation concernant la mort du père d'Adam se trouve à la page 88. Ce signe est la rougeur des yeux de Seth Bede (le frère d'Adam). La seconde image est le hurlement du chien des Bede (p. 93). La troisième intervient lorsque la mère d'Adam dit à Seth : « *Let me pray a bit with thee for father, and Adam and all of*

---

21 - *Figures III*, p. 109

22- *Ibid.*, p. 109

23- *Ibid.*, p. 112

us... »<sup>24</sup> Ceci est renforcé par la prière que font Lisbeth Bede et son fils Seth à la page 91, et par les pleurs de Lisbeth :

*So the mother and son knelt down together and Seth prayed for the poor wandering father, and for those who were sorrowing for him at home. And when he came to the petition that Adam might never be called to set up his tent in a far country... Lisbeth's ready tears flowed again, and she wept aloud.*

Il y a aussi une prolepse interne annonçant le prochain rôle de Dinah comme future mère, au chapitre 51 (p. 548). L'image d'anticipation intervient lorsque Dinah prend l'enfant dans ses bras et lorsque Seth lui parle de mariage. Cette prolepse a pour fonction de présenter une image : celle de la procréation.

Dans *The Mill on the Floss*, le lecteur dénombre huit prolepses. Cinq d'entre elles sont concentrées dans le premier livre (ch 2 p. 60 ; ch 5 p. 90; ch 6 p. 103 ; ch.10 p.166 et ch. 12 p. 182). Une autre se trouve au chapitre 13 du livre VI (p. 584). Les deux dernières se trouvent au livre VII (ch 3 p. 629 et ch. 5 p. 651). Parmi ces huit prolepses, trois sont externes (Livre I ch. 6 p. 103 ; ch.12 p. 182 ; livre VII ch.5 p. 651). En effet elles font partie d'une histoire extérieure au récit. Leur rôle est de sensibiliser le lecteur au thème de l'inondation qui interviendra vers la fin du roman.

Deux grandes prolepses sont à considérer dans ce roman ; celle relative à la mort prochaine de Maggie et celle qui a trait à l'inondation de la Floss. Dans le livre I, les images liquides avertissent le lecteur de la noyade de l'héroïne. Dès le début du récit, l'auteur fait peser une menace d'inondation. La romancière fait entrevoir cette inondation à travers des avertissements indirects situés à l'intervalle régulier. Ainsi dès le deuxième chapitre, Mrs Tulliver s'inquiète pour Maggie qui est toujours au bord de la Floss : « *Wanderin' up down by the water, like a wild*

---

24- *Adam Bede*, pp. 90-91

*thing : she'll tumble in some day.* »<sup>25</sup> L'image d'Anticipation concernant la mort prochaine de sa fille se trouve trente pages plus loin (ch.5), lorsque Mrs Tulliver s'exclame : « *Godness heart ! she's got drowned...* »<sup>26</sup> Le lien entre Maggie, Tom et la Floss devient évident dans l'esprit du lecteur lorsque Mrs Tulliver dit au chapitre 11 : « *There're such children for the water, mine are.* »<sup>27</sup> L'annonce de la mort de l'héroïne réapparaît au chapitre 13 du livre VI. Lorsque Lucy lance l'idée de promenade en barque sur la Floss avec Maggie. Philip intervient et craint que Maggie ne vende son âme « *to that ghostly boatman who haunts the Floss-only for the sake of being drifted in a boat for ever.* »<sup>28</sup> Au chapitre 14 du livre VI (p. 596), la prolepse relative à la noyade de Maggie réapparaît lorsque Maggie rêve que l'embarcation dans laquelle Stephen et elle ont pris place, est en train de chavirer. Enfin au chapitre 3 du livre VII le lecteur a l'impression que Maggie est morte noyée lorsque le narrateur lui transmet le point de vue de Mrs Glegg après la mésaventure de Maggie sur la Floss avec Stephen : « *She felt assured that Maggie was drowned...* »<sup>29</sup> Cette opinion qui intervient six chapitres avant la fin du roman, renforce l'idée de mort de Maggie par noyade. Après cette dernière image d'anticipation, le lecteur s'attend sans aucun doute à la mort de Maggie dans le fleuve.

Ainsi, la prolepse relative à la mort de Maggie est une prolepse répétitive qui fonctionne comme rappel.

La seconde prolepse que le lecteur retient, est celle de l'inondation qui ravagera Dorlcote Mill et ses environs. Les allusions à l'inondation sont présentes au chapitre 6 du livre 1 (pp. 103-104) où Tom rappelle à Bob qu'il y eut une grande inondation dans laquelle beaucoup d'animaux périrent noyés et maintes embarca-

25- *The Mill on the Floss*, p. 60

26- *Ibid.*, p. 90.

27- *Ibid.*, p. 166.

28- *Ibid.*, p. 584.

29- *Ibid.*, p. 629



tions furent emportées à la dérive. Au chapitre 12 du livre I, le lecteur apprend la légende de St Ogg's qui fut inondée par les eaux (p. 182). Dans ce chapitre, on suit aussi l'histoire du passeur qui faisait traverser la Vierge Marie un soir d'orage, et qui, depuis, réapparaissait aux habitants pendant les soirs d'inondation. L'image de l'inondation réapparaît au chapitre 9 du livre III lorsque le narrateur nous dit : « ... *the old half-timbered mill that had been there before the last great floods, which damaged it...* »<sup>30</sup>

Au chapitre 13 du livre VI (p. 584), Philip fait allusion à la légende de St Ogg's liée aux débordements de la Floss. Cette inondation intervient au dernier chapitre de l'oeuvre. Le narrateur raconte son apparition :

*At that moment Maggie felt a startling sensation of sudden cold about her knees and feet : it was water flowing under her. She started up...*<sup>31</sup>

La prolepse interne répétitive sur l'inondation de la Floss fonctionne comme rappel.

## 2. La durée :

S'il est facile au critique littéraire de comparer l'ordre de l'histoire à la disposition des événements dans le récit, il lui est beaucoup plus difficile d'établir une comparaison rigoureuse entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Gérard Genette dit à cet effet :

*... confronter la 'durée' d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit.*<sup>32</sup>

30- *The Mill on the Floss*, p. 352.

31- *Ibid.*, p. 649

32- *Figures III*, p. 122.

Genette ajoute :

*Il faut donc renoncer à mesurer les variations de durée par rapport à une inaccessible, parce que invérifiable, égalité de durée entre récit et histoire.*<sup>33</sup>

Mais abandonner l'idée de confronter la durée des histoires des trois romans que nous analysons à celle des différents récits qui la constituent, ne signifie cependant pas refuser d'observer, de tenir compte des variations de rythme qui caractérisent les différentes narrations des trois romans de George Eliot. A cet effet, quatre grands mouvements narratifs suffiront à décrire la variété de rythme des différents récits des deux romans. Ces mouvements sont : le sommaire, l'ellipse, la pause et la scène.

a) Le sommaire :

Le sommaire implique que la durée du récit soit inférieure à celle de l'histoire. Le sommaire se donne à lire comme un résumé des événements. *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* contiennent peu de sommaires. Il y a trois sommaires dans *Adam Bede*. Le premier est vu au chapitre 2 où le narrateur nous résume le discours de Dinah face aux habitants d'Hayslope :

*Then Dinah told how the good news had been brought and how the mind of God towards the poor had been made manifest in the life of Jesus, dwelling on its lowliness and its acts of mercy.*<sup>34</sup>

Au chapitre 55, le narrateur nous fait un résumé de ce qui s'est passé quelque temps après la rencontre d'Adam et Dinah sur la colline :

---

33- *Figures III*, p. 123

34- *Adam Bede*, p. 70

*In little more than a month after that meeting on the hill - on a rimy morning in departing November Adam and Dinah were married. It was an event much thought in the village.*<sup>35</sup>

C'est à travers ce sommaire que le lecteur apprend que Adam et Dinah se sont mariés. Le sommaire intervient ici comme un passage qui sert à résumer ce que le narrateur ne veut pas raconter longuement.

La lecture de *The Mill on the Floss* permet de découvrir deux sommaires (livre III ch.1, p. 277 ; livre VII ch.3, p. 629). Au chapitre 1 du livre III, l'instance narrative se contente de résumer la chute de cheval de Mr Tulliver :

*In half an hour after this, Mr Tulliver's own waggoner found him lying by the roadside insensible, with an open letter near him, and his grey horse snuffing uneasily about him.*<sup>36</sup>

Rien n'est dit de ce qui s'était exactement passé. Au chapitre 3 du livre VII, le narrateur dit concernant Maggie :

*When Maggie was at home again, her mother brought her news of an unexpected line of conduct in aunt Glegg. As long as Maggie had not been heard of, Mrs Glegg had half closed her shutters and drawn down her blinds...*<sup>37</sup>

L'instance ne donne pas de détails. Aucune précision n'est donnée sur ce que Mrs Tulliver a raconté à sa fille. C'est certainement parce que l'information n'a pas beaucoup d'importance pour la suite du récit que l'instance narrative ne juge pas nécessaire d'entrer dans les détails. Nous voyons que les narrateurs de *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* font usage du sommaire pour nous relater

---

35- Adam Bede, p. 577

36- The Mill on the Floss, p. 277.

37-Ibid. p. 629

rapidement un fait qui s'est passé au moment de l'histoire où le récit s'arrête. Les sommaires jouent un rôle important dans l'économie du récit dans les trois romans. Ils empêchent une extension parfois démesurée du récit et permettent une accélération de celui-ci par rapport à l'histoire. Le sommaire fonctionne aussi dans les romans de George Eliot comme une sorte de résumé concis qui évite au narrateur de s'attarder sur les détails, tout en permettant au lecteur de suivre l'histoire.

### b) L'ellipse

Il y a ellipse lorsqu'une partie de l'histoire n'est pas racontée. Gérard Genette étudie dans *Figures III* les différentes ellipses que l'on trouve dans les récits. Il en repère trois sortes : les ellipses explicites, les ellipses implicites et les ellipses purement hypothétiques. Les ellipses explicites sont celles

*... qui procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles éliminent, ce qui les assimile à des sommaires très rapides, de type 'quelques années passèrent' »<sup>38</sup>*

Dans les ellipses explicites, Genette distingue les ellipses déterminées où le nombre exact d'années ou de jours est donné, des ellipses indéterminées, où le temps nous est donné de façon vague du type 'quelques années' ou 'de longues années'.

Les ellipses implicites sont « *celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solution de continuité narrative.* »<sup>39</sup>

Les ellipses hypothétiques sont des omissions « *impossibles à localiser,*

---

38- *Figures III*, p. 139

39- *Ibid.*, p. 140

*parfois même à placer en quelque lieu que ce soit... »*<sup>40</sup>

La lecture de *Adam Bede* fait découvrir six ellipses (ch 4, p. 87 ; ch 35, p. 408 ; ch 44, p. 485 ; ch 47, p. 507 ; ch 49, p. 517 ; épilogue, p. 581). *The Mill on the Floss* compte six ellipses concentrées dans les livres III, V et VI (livre III ch 7, p. 329 ; ch 8 p.346 ; livre V ch 4, p.432 ; ch 6 p. 452 ; livre VI ch 8 p. 539 ; conclusion, p. 656).

*Adam Bede* est caractérisé par les ellipses implicites. Le lecteur en dénombre quatre. Le chapitre 35 parle de Février 1800, alors qu'au chapitre précédent, il était question du mois de novembre (P. 403). Si le narrateur évoque les mois de janvier et février qui ont marqué la maladie et la convalescence de Mrs Poyser (P. 409), en revanche il ne dit rien du mois de décembre. Nous nous trouvons ici devant une ellipse implicite en ce sens que la période couverte par l'ellipse n'est pas visible au premier abord. C'est le décompte des mois qui permet de la déceler. Si l'instance narrative a omis de nous parler de ce qui s'est passé pendant le mois de décembre, c'est parce qu'il n'y avait rien à dire concernant les fiançailles d'Adam et Hetty qui eurent lieu en novembre (ch.34) ; Adam ayant été occupé par son travail. Le chapitre 44 de ce roman contient une autre ellipse implicite. Au début du chapitre, l'histoire se passe en décembre car le narrateur dit en parlant d'Arthur : « *He threw up the windows, he rushed out of doors into the December air...* »<sup>41</sup>

A la même page nous sommes en mars car l'instance dit : « *It was March now : they (Adam and Hetty) were soon to be married...* »<sup>42</sup> Le récit fait un bond de deux mois. Nous avons affaire ici à une ellipse implicite qui s'étend des mois de décembre à la fin janvier. Cette ellipse correspond au voyage d'Arthur. Le narrateur préfère ne pas en parler et se contente de porter son attention sur le mois de Mars qui marque l'arrestation et le jugement de Hetty.

40- *Figures III*, p. 141

41- *Adam Bede*, p. 485.

42- *Ibid.*, p. 485

*The Mill on the Floss* se distingue par ses ellipses explicites déterminées ou indéterminées. Au chapitre 7 du livre III, par exemple, le narrateur utilise l'expression 'the days passed' (p. 329) qui montre qu'il y a omission d'événements dans les jours que l'instance narrative saute. Le but de cette ellipse est d'omettre des jours dans lesquels il ne s'est rien passé de particulier; le coma de Mr Tulliver n'évoluant pas. Cette ellipse joue aussi un rôle dans l'économie du récit. Au chapitre suivant, Maggie dit à son père : « ...you've been ill a great many weeks - more than two months... »<sup>43</sup> Rien n'est dit de la maladie de Mr Tulliver durant ces deux mois environ. Nous nous trouvons en présence d'une ellipse explicite déterminée. La fonction de cette ellipse est de nous informer sur la durée du coma de Mr Tulliver et de renforcer l'effet de la nouvelle entrée du personnage dans l'action du roman. Le lecteur découvre une ellipse implicite dans le programme narratif de Bob Jakin. L'ellipse est rendue manifeste par le fait qu'il y a une longue partie de la vie de Bob Jakin qui nous est inconnue. Ce personnage nous est présenté pour la première fois au Livre I, chap. 6, p. 102 à 106. Il réapparaît au Livre 3, chap 6, p. 322. On le revoit au Livre IV, chap 3, p. 373 à 378. C'est maintenant un jeune homme. Le lecteur ignore ce qui s'est passé entre temps en ce qui concerne ce personnage. Ce que le lecteur sait maintenant, c'est que Bob est devenu emballer et qu'il s'est marié. Ensuite, il réapparaît au Livre V, chap 2, p.408. Puis il entre de nouveau au chap5, p. 443 et au chap 7, p. 462. Bob réapparaît au chapitre 1<sup>er</sup> du dernier Livre (Livre VII) où on le voit présentant son bébé à Maggie (p. 616) Il y a aussi une ellipse concernant le jugement de Mr Tulliver. Au chap. 2 du Livre V, Mr Tulliver disait qu'il allait en justice contre Mr Pivart pour un problème d'irrigation de ses terres. Au chap. 1<sup>er</sup> du Livre III, le lecteur apprend simplement que Mr Tulliver a perdu son procès. Du chap. 3 du Livre II au Chap. 1<sup>er</sup> du Livre III, rien n'est dit de ce procès.

---

43- *The Mill on the Floss*, p. 346

La fonction des ellipses est de laisser tomber des informations qui ne sont pas utiles pour le récit.

La romancière a la particularité de conclure ses deux premiers romans par des ellipses implicites. Entre le dernier chapitre et la conclusion de *Adam Bede*, il s'est passé environ six ans. Au chapitre 55, l'histoire se situe en novembre 1801, alors qu'à l'épilogue le narrateur nous parle du mois de juin 1807. Ainsi entre le chapitre 55 et l'épilogue, il s'est passé environ six ans. Rien n'est dit entre le mariage d'Adam et Dinah et cette fin de journée de juin 1807. Ce que le lecteur sait c'est qu'entre temps, Adam et Dinah ont eu un petit garçon qui avait deux ans en juin 1807, lorsque l'histoire que le narrateur nous racontait s'est achevée. Le lecteur s'interroge sur les raisons de cette longue ellipse de six ans faite par le narrateur. L'hypothèse d'un désir de concision du récit ne serait pas à écarter.

La conclusion de *The Mill on the Floss* fait découvrir une ellipse implicite de quatre ans. Elle intervient juste après la destruction du moulin et la mort de Tom et Maggie. Dans la conclusion, le narrateur parle de la cinquième année après l'inondation qui détruisit le moulin et nous donne une vue générale de Dorlcotte Mill. Mais il ne dit pas ce qui s'est passé pendant les quatre années qui ont suivi la destruction du moulin.

Ce qui est certain, c'est que George Eliot fait usage des ellipses pour éviter de relater des segments diégétiques non pertinents. Comme les sommaires, les ellipses oeuvrent pour une certaine économie du récit par rapport à l'histoire.

### c- La pause et la scène :

Dans le cas de la pause, aucun événement ne correspond à la durée de la narration. On parcourt plusieurs lignes du texte sans que l'histoire ne progresse. A la pause correspondent les descriptions et les commentaires qui ralentissent ou interrompent l'action.

Il y a 'scène' lorsque les événements qui surviennent dans la diégèse, se déroulent devant nous comme si nous y assistions. Dans la scène, le narrateur est censé tout dire de ce qui se passe à un moment donné.

Une narration peut souvent nous présenter une scène; par exemple le récit d'un jeu de cartes. Mais la scène apparaît mieux dans les dialogues.

Dans les trois romans le lecteur note la supériorité numérique des scènes par rapport aux pauses. Il y a pratiquement des scènes dans tous les chapitres des trois romans, sauf au chapitre 17 de *Adam Bede* et au chapitre 1 du livre IV de *The Mill on the Floss*, dans lesquels les récits marquent des pauses. Dans *Adam Bede*, nous dénombrons deux pauses (ch. 15, pp. 201-202 ; ch 17, pp. 221-230), tandis que dans *The Mill on the Floss*, il y a trois pauses du récit (livre 1, ch 10, p. 161 ; Livre III, ch 1, p. 273 ; Livre IV, ch 1, p. 361 à 366).

Les pauses s'opposent dans une certaine mesure aux scènes, car elles constituent un ralentissement du récit tandis que les scènes restituent l'équilibre entre la vitesse du récit et celle de l'histoire.

Les pauses des trois romans de George Eliot que nous étudions, permettent au narrateur de commenter l'histoire qu'il raconte et d'intervenir dans la narration. Dans *Adam Bede*, il y a une grande pause au chapitre 17. C'est le titre du chapitre 'In which the story pauses a little' qui prévient le lecteur. C'est un chapitre dans lequel le narrateur donne son point de vue sur certains personnages de la diégèse tels que 'the rector of Broxton'. La fonction de cette pause est d'introduire une digression dans laquelle le narrateur se confondant au scripteur, révèle ses convictions artistiques et philosophiques.

Le chapitre 1 du livre IV de *The Mill on the Floss* a la particularité de mettre le lecteur en présence d'une pause du récit qui a pour fonction d'introduire un nouvel espace diégétique et de permettre au narrateur de faire des commentaires. Au début de ce chapitre, l'instance narrative nous mène sur les bords de la Floss et fait des commentaires sur les familles Dodson et Tulliver. La pause donne au lecteur une vue générale de St Ogg's; espace dans lequel se déroulera la dernière partie du roman. Dans les trois romans, le scripteur fait usage de pauses descriptives. Au chapitre 2 de *Adam Bede*, le narrateur interrompt momentanément le récit pour nous faire le portrait de Dinah :

---



*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.*<sup>44</sup>

Au chapitre 3 de *The Mill on the Floss*, le narrateur nous présente Mr Riley :

*The gentleman in the ample white cravat and shirt-frill, taking his brandy and water so pleasantly with his good friend Tulliver, is Mr Riley; a gentleman with a waxen complexion and fat hands, rather highly educated for an auctioneer and appraiser, but large-hearted enough to show a great deal of bonhomie.*<sup>45</sup>

Dans les trois romans l'objet des pauses est de ralentir le rythme la narration et de laisser le lecteur reprendre son souffle.

Les scènes quant à elles sont souvent précédées d'une petite narration. Au chapitre 1 de *Adam Bede*, nous avons une scène qui commence ainsi :

*In a moment Adam turned him around, seized his other shoulder, and pushing him along, pinned him against the wall. But now Seth spoke:  
'Let be, Addy, let be. Ben will be joking. Why, he's i' the right to laugh at me - I canna help laughing at myself'  
'I shan't loose him, till he promises to let the door alone',  
said Adam.  
'Come Ben', said Seth in a persuasive tone...*<sup>46</sup>

La scène est parfois interrompue par la narration. Tout au long du chapitre 1 de *Adam Bede*, le lecteur voit alterner scène et narration. C'est en fait la narration

---

44- *Adam Bede*, p. 67

45- *The Mill on the Floss*, p. 63

46- *Adam Bede*, p. 51

qui introduit la scène et permet le passage d'une scène à une autre. Dans *The Mill on the Floss*, nous avons un exemple assez particulier d'une scène qui n'est précédée d'aucune narration. Ce cas se rencontre au chapitre 2 qui commence ainsi :

*'What I want, you know' said Mr Tulliver, 'what I want, is to give Tom a good eddication : an eddication as'll be a bread to him. That was what I was thinking on when I gave notice for him to leave th' Academy at Ladyday. I mean to put him to a downright good school at Midsummer.'*<sup>47</sup>

Cette scène s'ouvre directement sur un dialogue, sans introduction ni sommaire. La relation sommaire-scène n'est pas vraiment manifeste dans les trois romans. C'est plutôt le rapport narration-scène ou introduction -scène qui domine.

En guise de résumé de ce sous-chapitre sur l'ordre et la durée, nous dirons que *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* contiennent deux sortes d'analepses : des analepses externes et des analepses internes homodiégétiques. Les deux oeuvres possèdent également deux genres de prolepses : des prolepses internes et des prolepses externes.

A propos de la durée, les trois romans contiennent peu de sommaires. *Adam Bede* est caractérisé par des ellipses implicites et explicites. Les ellipses et les sommaires jouent un rôle important dans l'économie des récits des trois romans, en permettant l'accélération de ceux-ci par rapport aux histoires. Les pauses ralentissent la vitesse des récits par rapport aux histoires. Dans les scènes, la vitesse des récits est égale à celle des histoires. Nous devons juste mentionner les cas de ralentissement du récit produit par d'autres procédés tels que l'expansion de moments ou d'actions secondaires, la répétition d'informations, la description qui développe ce qui peut être saisi en un seul instant, ou encore les interventions du narrateur qui ne correspondent à aucune action dans la fiction.

---

47- *The Mill on the Floss*, p. 56

## **B. LES FORMES DU TEMPS :**

### 1. Le caractère cyclique du temps dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*:

Le temps c'est une période, c'est la « durée globale ». <sup>48</sup> Oswald

Ducrot et Tzvetan Todorov distinguent plusieurs types de temps dans le récit :

*Le temps de l'histoire (ou temps de la fiction, ou temps raconté, ou représenté), temporalité propre à l'univers évoqué; le temps de l'écriture (ou de la narration, ou racontant), temps lié au processus d'énonciation, également présent à l'intérieur du texte; et le temps de la lecture (bien que moins nettement), représentation du temps nécessaire pour que soit lu le texte. Ces trois temporalités sont inscrites dans le texte.*<sup>49</sup>

Les deux auteurs ajoutent à propos du temps :

*Mais à côté de ces temps internes, il existe aussi des temps externes avec lesquels le texte entre en relation : le temps de l'écrivain, le temps du lecteur et enfin le temps historique (c'est-à-dire le temps qui fait l'objet de l'histoire en tant que science). Les relations entretenues par toutes ces catégories définissent la problématique temporelle du récit.*<sup>50</sup>

La particularité du temps dans les trois romans, c'est son caractère tout à la fois cyclique et statique. En d'autres termes, le lecteur a l'impression que le temps ne bouge pas puisque les mêmes heures, les mêmes jours, les mêmes semaines, les mêmes mois et les mêmes saisons reviennent, inlassablement.

---

48- *Nouveau Petit Robert: dictionnaire de la langue française*. Paris : Dicorobert inc. 1993. P.2226

49- Oswald, Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil 1972. p. 400

50- *Ibid.* p. 400

Dans *Adam Bede*, l'histoire commence en juin 1799, car le narrateur dit : '*I will show you the roomy workshop, as it appeared on the eighteenth of June in the year of our Lord 1799*'<sup>51</sup> Elle s'achève en juin 1807, car le narrateur déclare dans l'épilogue de l'œuvre : '*It is near the end of June in 1807.*'<sup>52</sup> Neuf années se sont passées comme l'instance narrative l'atteste : '*...as it did when we saw Adam bringing in the keys on that June evening nine years ago*'.<sup>53</sup> Il y a certes eu un écoulement du temps, mais cette fuite temporelle est masquée par le retour des mêmes heures, des mêmes jours, des mêmes semaines, des mêmes mois et des mêmes saisons. Le caractère circulaire du temps dans ce roman est aussi vu à travers le retour des saisons. Au chapitre 5 de *Adam Bede*, la moisson va bientôt commencer. Aussi le narrateur dit-il : « *...because it was nearly time hay harvest should begin...* »<sup>54</sup> Au chapitre 53, le retour du temps est rendu manifeste par la fête de la moisson qui, cette fois, a lieu deux ans après (au chapitre 5, c'est la moisson de 1799, tandis qu'au chapitre 53, c'est celle de 1801). La fête de la moisson est indiquée par le titre du chapitre 53 en question ('*The Harvest Supper*') et par '*The Chant of Harvest Home*' (p. 559). Dans le croquis suivant, la répétition des mois de novembre et juin, ainsi que le retour des saisons, renforcent l'impression de circularité temporelle.

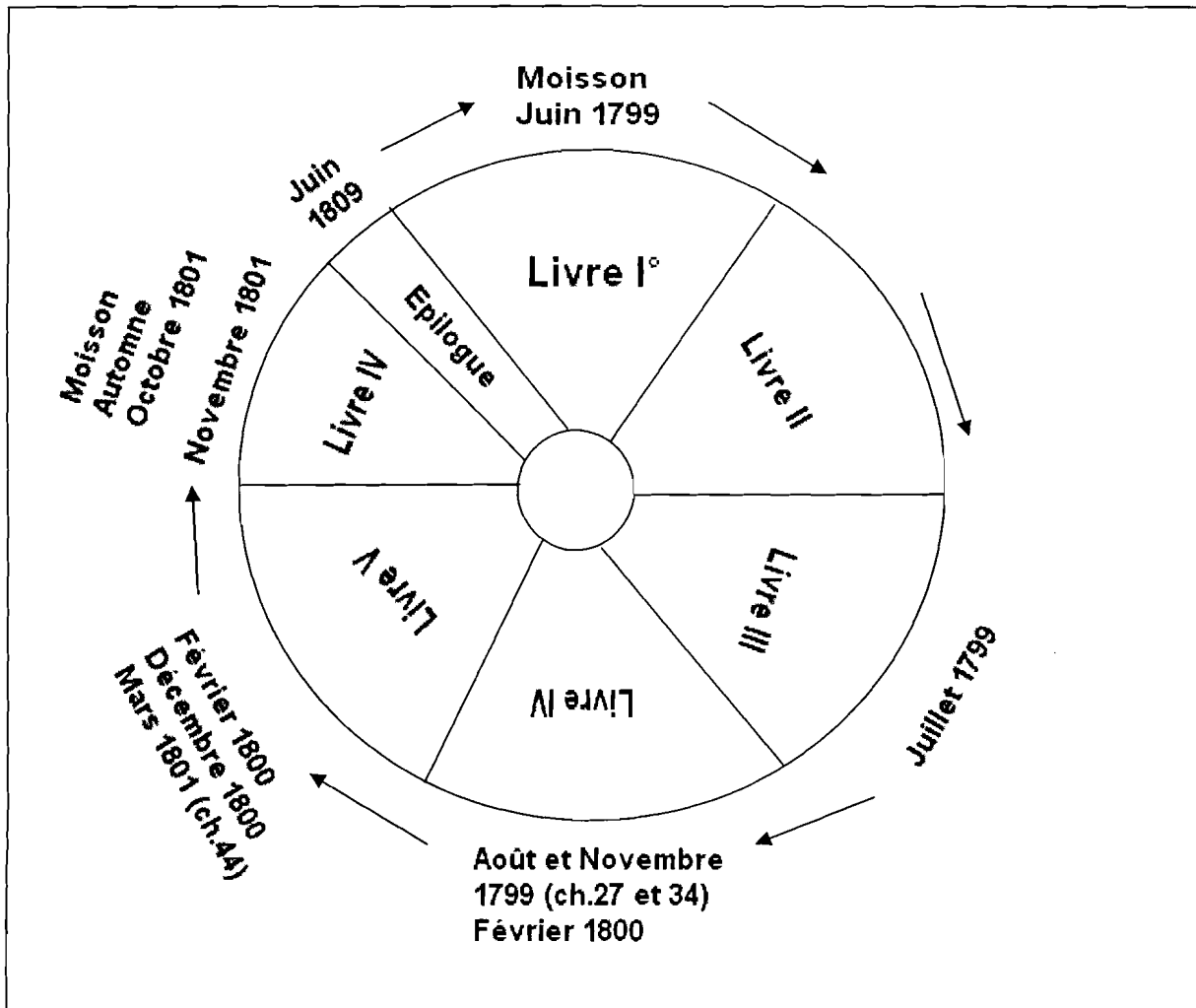
---

51- George Eliot, *Adam Bede*, Harmondsworth : Penguin Books. 1980. p. 49

52- *Adam Bede*, p. 581

53- *Ibid.*, p. 581

54- *Ibid.*, p. 581



Dans *The Mill on the Floss*, le retour du temps se manifeste par la répétition du mois de janvier au chapitre 3 du livre II et au chapitre 7 du livre V. Il est repris au chapitre 11 du livre VI. Ce caractère circulaire du temps est aussi perçu par le biais d'une image créée par le narrateur à la fin de l'œuvre. L'instance déclare à la cinquième ligne de la conclusion : « *The fifth autumn was rich in golden cornstacks...* »<sup>55</sup>

L'expression 'fifth autumn' donne la certitude qu'il s'est au moins passé quatre automnes, d'où le retour du temps. Nous avons l'impression, en lisant la conclusion de *The Mill on the Floss*, que le roman ne se termine pas complètement. Car lorsque le narrateur parle de l'automne, on n'est pas loin de l'hiver. Et l'hiver, c'est la saison au cours de laquelle le roman a débuté. L'histoire commence plus précisément en février. De même, lorsque l'instance narrative affirme dans la conclusion : « *Dorlcote Mill was rebuilt. And Dorlcote churchyard* »<sup>56</sup>, le lecteur a la sensation que le moulin est reconstruit pour être sous peu détruit à nouveau par la Floss. Le lecteur n'oublie pas que le narrateur lui rappelait que le moulin avait déjà été détruit (ch 5, Livre VI, p. 651).

Le retour du temps donne une impression de retour de l'histoire toute entière du roman.

Dans *Adam Bede*, le temps passe si vite qu'on a l'impression qu'il est en quelque sorte statique. Cet aspect statique du temps est rendu manifeste par la répétition des jours et des événements. Dans *Adam Bede*, cela est remarquable au chapitre 3. L'auteur introduit la journée du dimanche lorsque Dinah dit : '*I was meditating on Sunday...*'<sup>57</sup> Au chapitre 18, le dimanche est répété trois fois à la

---

55- *The Mill on the Floss*, p. 656

56- Ibid., p. 656

57- *Adam Bede*, p. 77

page 231. D'abord à la ligne 3: "...on this good Sunday"; ensuite à la ligne 12: "...that girl was Hetty in her Sunday hat." Enfin au dernier paragraphe: "Mr Poyser was in his Sunday suit." Au chapitre 18, le terme "Sunday" est visible au moment où le narrateur dit: "The fact was that this Sunday walk through the fields."<sup>58</sup> Au chapitre 30, le lecteur retrouve ce mot. Le narrateur déclare: "The next Sunday Adam joined the Poyzers."<sup>59</sup> Quatre chapitres plus loin, le narrateur ouvre le chapitre en disant: "It was a dry Sunday"<sup>60</sup> Finalement, au chapitre 6, nous lisons: "...on Sunday morning, when the church bells in Stoniton were ringing..."<sup>61</sup>

Dans *Adam Bede*, l'écrivain utilise la journée du dimanche pour marquer de grands événements. Au chapitre 30 (p. 364) Adam remet à Hetty la lettre fatale d'Arthur un dimanche. C'est encore un dimanche que Hetty se dirige vers l'échafaud et qu'Arthur apparaît avec le mot de grâce de la Reine (ch. 46 et 47, pp. 501 à 507).

La journée du dimanche est tellement employée dans *Adam Bede* que le lecteur a l'impression que toutes les actions qui s'y déroulent ont lieu le même jour de la semaine. Au chapitre 51 par exemple, c'est au cours d'une journée dominicale que la mère d'Adam dit à celui-ci que Dinah est amoureuse de lui (p. 545). Au chapitre 54 (p. 576) c'est encore un dimanche que Dinah déclare à Adam son amour pour lui. Nous avons le sentiment que ces deux scènes se passent le même dimanche et que par conséquent le temps n'a pas bougé. L'effet que produit chez le lecteur la répétition des dimanches est en partie voulu par l'auteur. Nous pourrions dire que la récurrence de la journée du dimanche serait dans une certaine mesure le reflet de l'influence de la religion sur George Eliot. Nous n'oublierons pas que la romancière a reçu une éducation religieuse et que ses années de jeunesse ont été marquées par le christianisme. Nous ajouterons que l'utilisation de l'heure et de

58- *Adam Bede*, p. 237

59- *Ibid.*, p. 364

60- *Ibid.*, p. 403

61- *Ibid.*, p. 501

l'expression 'this morning' viennent renforcer l'impression d'immobilité du temps.

Dans *Adam Bede*, la récurrence des mêmes heures concourt à donner au lecteur l'impression d'immobilité du temps. Par exemple au chapitre 4 du roman, il est un peu plus de neuf heures du soir : « *It was ten past nine* »<sup>62</sup> Dix chapitres plus loin, il est aussi neuf heures du soir : « *it's going on for half-past nine...* »<sup>63</sup> dit Mrs Poyer à Hetty. En outre l'utilisation de l'expression 'this morning' et 'the next morning' par la romancière, donne l'impression que les actions qui ont lieu aux chapitres 5 et 11 de *Adam Bede*, se passent le même jour.

S'agissant toujours de la récurrence des heures, l'auteur emploie assez souvent 'twelve o'clock'. Au chapitre 4, le narrateur dit : 'When Adam opened the door to look out at twelve o'clock...' <sup>64</sup> Au chapitre 5 l'instance narrative déclare: "Before twelve o'clock there had been some heavy storms of rain." <sup>65</sup> Sept chapitres plus loin, il est question d'Arthur lorsque le narrateur affirme: 'So the twelve o'clock sun saw him galloping towards Norburne.' <sup>66</sup> Enfin, au chapitre 38 on nous apprend que 'It was after twelve o'clock on Tuesday night when Adam reached Treddleston.' <sup>67</sup>

Dans ce roman, l'expression temporelle 'ten o'clock' est aussi souvent employée. Nous notons quatre endroits précis où elle se trouve. Au chapitre 12, le narrateur nous dit : 'It was about ten o'clock, and the sun was shining brilliantly' <sup>68</sup> Au chapitre 35, on nous annonce que 'It was about ten o'clock when Hetty set

---

62- *Adam Bede*, p. 87

63- *Ibid.*, p. 190

64- *Ibid.*, p. 91

65- *Ibid.*, p. 95

66- *Ibid.*, p. 173

67- *Ibid.*, p. 444

68- *Ibid.*, p. 171



*Off.*''<sup>69</sup> Cinq chapitres plus loin, le narrateur raconte: ''*Before ten o'clock on Thursday morning the home at the hall farm was a house of mourning.*''<sup>70</sup> Enfin au chapitre 41, l'expression ''ten o'clock'' réapparaît: ''*It is ten o'clock on Thursday night.*''<sup>71</sup>

D'autres indications des mêmes heures interviennent dans *Adam Bede*. C'est ainsi que l'expression ''four o'clock'' apparaît trois fois aux pages 160 (ch.11), 176 (ch. 12), 317 (ch. 25). L'expression ''past nine'' est vue dans deux chapitres; chapitre 4 (p. 87) et chapitre 14 (p. 190).

Dans *The Mill on the Floss*, c'est l'expression ''five o'clock'' qui apparaît le plus. Nous la rencontrons d'abord au chapitre 12 du livre I: ''*Baxter had been open at least eight hours time, for it was nearly five o'clock.*''<sup>72</sup> Au chapitre 2 du livre III on nous dit ''*When the coach set down Tom and Maggie, it was five o'clock...*''<sup>73</sup> Au chapitre 6 du livre III, le narrateur dit: ''*It was between five and six o'clock*''<sup>74</sup> Enfin au chapitre I du livre VII, on nous dit: ''*Between four and five o'clock on the afternoon of the fifth day*''<sup>75</sup>

La romancière utilise assez souvent le mot ''Thursday'' pour renforcer l'impression d'immobilité du temps. Dans *Adam Bede*, tout commence au chapitre 12 où le narrateur dit: ''*That same Thursday morning*''<sup>76</sup> Au chapitre 13 le jeudi apparaît dans la phrase: ''*It happened that Mrs Pomfret had a slight quarrel with*

---

69- *Adam Bede*, p. 409

70- *Ibid.*, p. 459

71- *Ibid.*, p. 466

72- *The Mill on the Floss*, p. 194

73- *Ibid.*, p. 280

74- *Ibid.*, p. 322

75- *Ibid.*, p. 611

76- *Adam Bede*, p. 169

*Mrs Best, on this Thursday morning.*''<sup>77</sup> Il faut aller au chapitre 30 pour retrouver la journée du jeudi: ''*After what I saw on Thursday night*''<sup>78</sup> L'avant-dernier jeudi du roman est visible au chapitre 40, lorsque l'instance dit : ''*Before ten o'clock on Thursday morning*''<sup>79</sup> Le dernier jeudi apparaît au chapitre suivant où nous lisons : ''*It is ten o'clock on Thursday night.*''<sup>80</sup>

D'autres jours de la semaine sont répétés. C'est le cas du Samedi qui apparaît au chapitre 3 (p.78), au chapitre 32 (p.387), au chapitre 38 (p.436) et au chapitre 43 (p.477).

Dans *The Mill on the Floss*, nous assistons plutôt à la répétition des moments de la journée pour donner l'impression de "staticité" du temps. L'après-midi, par exemple, est répété neuf fois. Au chapitre I du premier livre, nous rencontrons deux fois cette expression. Premièrement lorsque le scripteur dit: ''...*as it looked one February afternoon.*''<sup>81</sup> Ensuite lorsqu'il ajoute: ''...*on that very afternoon.*''<sup>82</sup> Au chapter 5, l'instance mentionne cette expression en disant: ''*Tom was to arrive early in the afternoon.*''<sup>83</sup> Le lecteur doit ensuite parcourir cent trente sept pages pour retrouver l'expression 'afternoon': *The dark afternoon*''<sup>84</sup> Vingt-quatre pages après, l'expression est présente, comme le témoigne la citation : ''*But one afternoon when a sudden shower of heavy rain had detained Mr Poulter twenty*

---

77- *Adam Bede*, p.180

78- *Ibid.*, p.366

79- *Ibid.*, p.459

80- *Ibid.*, p.466

81- *The Mill on the Floss*, p. 55

82- *Ibid.*, p.55

83- *Ibid.*, p.84

84- *Ibid.*, p.221

*minutes longer than usual...*”<sup>85</sup> La même expression “*one afternoon*” réapparaît au chapitre 3 du livre IV: “*One afternoon when the chestnuts were coming into flower...*”<sup>86</sup> Dans le même chapitre, le narrateur déclare: “*This afternoon, the sight of Bob’s cheerful face had given her discontent a new direction.*”<sup>87</sup> Au chapitre 4 du livre VI, Tom emploie ce terme en s’adressant à Magie: “*I’m going to have a long consultation with my uncle Deane this afternoon.*”<sup>88</sup> L’avant dernière fois que nous rencontrons l’expression “*afternoon*” c’est au chapitre 5 du livre VI lorsque Mr Deane dit à Tom Tulliver: “*And now we’ve settled this Newcastle business Tom, said Mr Deane, that same afternoon.*”<sup>89</sup> Enfin le terme “*afternoon*” est présent au premier chapitre du dernier livre: “*... the afternoon of the fifth day*»<sup>90</sup>

La seconde expression qui donne au lecteur l’impression que le roman ne bouge pas du point de vue temporel et que par conséquent l’histoire se passe le même jour, est le terme “*evening*”. Au chapitre 13 du livre I, le narrateur l’emploie en parlant de Tom: “*That evening Tom observed to Maggie*”<sup>91</sup> Au chapitre Ier du livre III, l’instance narrative déclare: «*When Maggie reached home that evening...*”<sup>92</sup> Au chapitre 2 du livre V, le narrateur mentionne ce terme à

---

85- *The Mill on the Floss*, p.246

86- *Ibid.*, p.373

87- *Ibid.*, p.381

88- *Ibid.*, p.506

89- *Ibid.*, p.507

90- *Ibid.*, p.611

91- *Ibid.*, p.198

92- *Ibid.*, p.277

propos de Philip et Maggie : "... *they were walking by the evening light in the Red Deeps* " ,<sup>93</sup> Enfin, une page plus loin nous lisons: "*Maggie went home that evening from the Red Deeps with a mental conflict.* " ,<sup>94</sup>

L'immobilité temporelle est aussi manifestée par la répétition du mot "morning", que le lecteur rencontre sept fois au chapitre 8 du livre I (P. 136); au chapitre 12 du livre I (p. 189 et p. 191); au chapitre 7 du livre II (p. 265); au chapitre I du livre III (p. 279); au chapitre 3 du livre III (p. 286) et au chapitre 7 du livre VI, (p. 524).

La sensation d'immobilité et de circularité du temps est aussi rendue forte par la récurrence des mêmes mois. Dans *Adam Bede*, ce sont les mois de juin, juillet et février qui renforcent cette impression. Concernant le mois de juin, le narrateur en fait mention au chapitre 1<sup>er</sup> lorsqu'il déclare : « ... *on the eighteenth of June* " ,<sup>95</sup>

Le mois de juin revient au chapitre 5 : "*If you had met him that June afternoon riding* " ,<sup>96</sup> Au chapitre 18, le narrateur mentionne ce mois en parlant de "*... the delicious June sunshine.* " ,<sup>97</sup> Le mois de juin est cité pour la dernière fois à l'épilogue du roman, d'abord à la première ligne : "*It is near the end of June* " ,<sup>98</sup>, et à la cinquième ligne : "*... on that June evening* " ,<sup>99</sup>

---

93- *The Mill on the Floss*, p. 423

94- *Ibid.*, p. 424

95- *Adam Bede*, p. 49

96- *Ibid.*, p. 113

97- *Ibid.*, p. 243

98- *Ibid.*, p. 581

99- *Ibid.*, p. 581

La récurrence du mois de février donne aussi le sentiment que le temps est statique. Au chapitre 35 il est mentionné deux fois lorsque le narrateur dit d'abord: "... *the time between the beginning of November and the beginning February.* " <sup>100</sup> Ensuite, quand il ajoute à la page suivante : "... *in the early part of February.* " <sup>101</sup> Enfin, au chapitre 43, l'instance narrative dit: "... *the 27th of February...* " <sup>102</sup>

George Eliot fait enfin usage du mois de juillet pour marquer l'immobilité du temps. Le mois de juillet apparaît au chapitre 5 (p. 108) et au chapitre 22 (p. 293). Dans *The Mill on the Floss* le caractère statique du temps est rendu probant par les mois de janvier et juin. En ce qui concerne le mois de janvier, le narrateur en fait référence au chapitre 3 du livre II : "*It was a cold, wet January day...* " <sup>103</sup> Au chapitre 7 du livre III, le mois de janvier est mentionné au moment où le narrateur dit : "*By the beginning of the second week in January* " <sup>104</sup> Un chapitre plus loin l'instance déclare: "*It was a frosty January day...* " <sup>105</sup> Le mois de juin est mentionné trois fois dans le dernier quart de l'œuvre. Il apparaît d'abord au chapitre 1<sup>er</sup> du livre V : « *It was far on June now* » <sup>106</sup> Il est ensuite cité à la page 565 lorsque le narrateur affirme : "*Maggie had been four days at her aunt Moss's giving the early june sunshine a new brightness.* " <sup>107</sup> Enfin à la page 581, le narrateur parle de "*June weather*".

Il faut observer que le mois de février est cité deux fois dans l'œuvre, au

---

100- *Adam Bede*, p.408

101- *Ibid.*, p.409

102 *Ibid.*, p.477

103- *The Mill on the Floss*, p. 232

104- *Ibid.*, p. 329

105- *Ibid.*, p. 342

106- *Ibid.*, p. 392

107- *Ibid.*, p. 565

chapitre 1<sup>er</sup> du livre I (p. 55) et au chapitre 2 du livre II (p. 230).

Enfin, George Eliot se sert parfois des saisons pour signifier la circularité du temps. En effet, la récurrence des mêmes saisons est la preuve que le temps est cyclique. Dans *Adam Bede*, la romancière fait usage de l'automne pour montrer la circularité du temps. Au chapitre 49, le narrateur parle de la première clarté du soleil d'automne : '*The first autumnal afternoon sunshine of 1801.*'<sup>108</sup> Au chapitre suivant il fait implicitement allusion au second automne : '*... that was Adam's state of mind in this second autumn of his sorrow.*'<sup>109</sup> Si le narrateur parle du second automne du chagrin d'Adam, c'est qu'il y a eu un premier automne. C'est la preuve que le temps est parti d'un point "A" et qu'il est revenu à ce point "A". Le temps a par conséquent accompli un cycle.

Dans *The Mill on the Floss*, le narrateur parle du cinquième automne à la conclusion du roman : « *The fifth autumn was rich in golden corn-stacks...* »<sup>110</sup> Si l'instance narrative parle du cinquième automne, c'est qu'il y a en a déjà eu quatre ; d'où une certaine circularité du temps.

Le présent sous chapitre s'est efforcé de démontrer que le temps était cyclique dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*. En outre, il a tenté de montrer que le lecteur avait l'impression que le temps était statique à cause de la récurrence des indications temporelles telles que les heures, les jours, les mois et les saisons.

## **2. La difficulté de mesurer le temps dans *The Mill on the Floss* :**

Outre sa circularité, ce qui caractérise le temps dans *The Mill on the Floss* c'est son irrégularité et la difficulté qu'on éprouve à le mesurer. L'histoire du roman débute en février. Le narrateur ne précise pas l'année à laquelle l'action

---

108- *Adam Bede*, p. 517

109- Ibid., p. 532

110- - *The Mill on the Floss*, p. 656



Chapitre 5 - The next day at ten o'clock...  
(p. 308)

Chapitre 6 (Décembre) - In that dark time of December...  
(p. 321)

Chapitre 7 (Janvier) - The days passed... (p. 329)  
- By the beginning of the second  
week in January... (p. 329)

Chapitre 8 (janvier) - It was a clear frosty January  
day... (p. 342)

#### LIVRE IV

Chapitre 3 : - one afternoon when the chestnuts...  
(p. 373)

#### LIVRE V

Chapitre 1 (Juin) - It was far on june now...  
(p. 392)

Chapitre 4 (Avril) ....the following April, nearly  
a year... (p. 432)

Chapitre 8 : (Livre VI) - Before three days passed...  
(p. 539)

Chapitre 11 : (Juin) - early June sunshine... (p. 565)

---



Chapitre 13 (Juin) - In this agreeable June weather...  
(p. 581)

## LIVRE VII

Chapitre 1 - On the afternoon of the fifth  
day... (p. 611)

Chapitre 5 (Septembre) - In the second week of September...  
(p. 644)

Conclusion - The fifth autumn was rich ...  
(p. 657)

Nous voyons, d'après ce récapitulatif de la disposition du temps dans *The Mill on the Floss*, qu'aucune année n'est mentionnée. Les indications temporelles sont vagues et imprécises. Le narrateur utilise constamment les termes 'the next day' (p. 276, p. 308) ou 'the next morning' (p. 279, p.286). Une image de l'inexistence du temps est vue au chapitre 13 du livre VI ; chapitre intitulé 'Borne along by the tide.' A la page 589, il y a un rapport entre le temps et l'espace. A la fixité et l'inexistence du temps s'oppose la mouvance de l'espace. Maggie ne s'aperçoit pas que Stephen et elle ont dépassé tous les villages et sont très loin de chez eux. Elle ne s'en est pas rendu compte car le temps n'a pas bougé. Le temps lui a semblé statique. L'aspect difficilement mesurable du temps est perçu à ce niveau. C'est un temps qui concourt à la faute de Maggie.

## CONCLUSION DU CHAPITRE :

La difficulté de mesurer et de maîtriser le temps dans *The Mill on the Floss* est le symbole des problèmes de datation que la romancière a personnellement rencontrés en écrivant ce roman. La romancière a eu des difficultés pour choisir l'âge de chacun de ses personnages. Dans le manuscrit, George Eliot avait corrigé

les âges de Tom, de Maggie et de Philip. Au chapitre 2 du livre I<sup>er</sup>, l'âge de Maggie fut changé par l'auteur. Le premier âge que George Eliot donna à Maggie fut dix ans qu'elle rectifia à huit ans. De même, au chapitre 4 du livre I<sup>er</sup>, elle changea l'âge de Maggie. Elle écrivit d'abord huit ans, puis corrigea cet âge en y ajoutant une année. Au chapitre 3 du livre II, la romancière rectifia les âges de Philip et de Tom. Le premier âge qu'elle donna à Philip fut quatorze ans. Elle y ajouta un an. Toujours dans le manuscrit, elle attribua d'abord treize ans à Tom, puis elle rectifia et lui ajouta un an.

En outre, la subtilité du temps nous a été implicitement montrée par la présence dans le récit d'anachronies temporelles telles que les analepses, les prolepses et les ellipses.

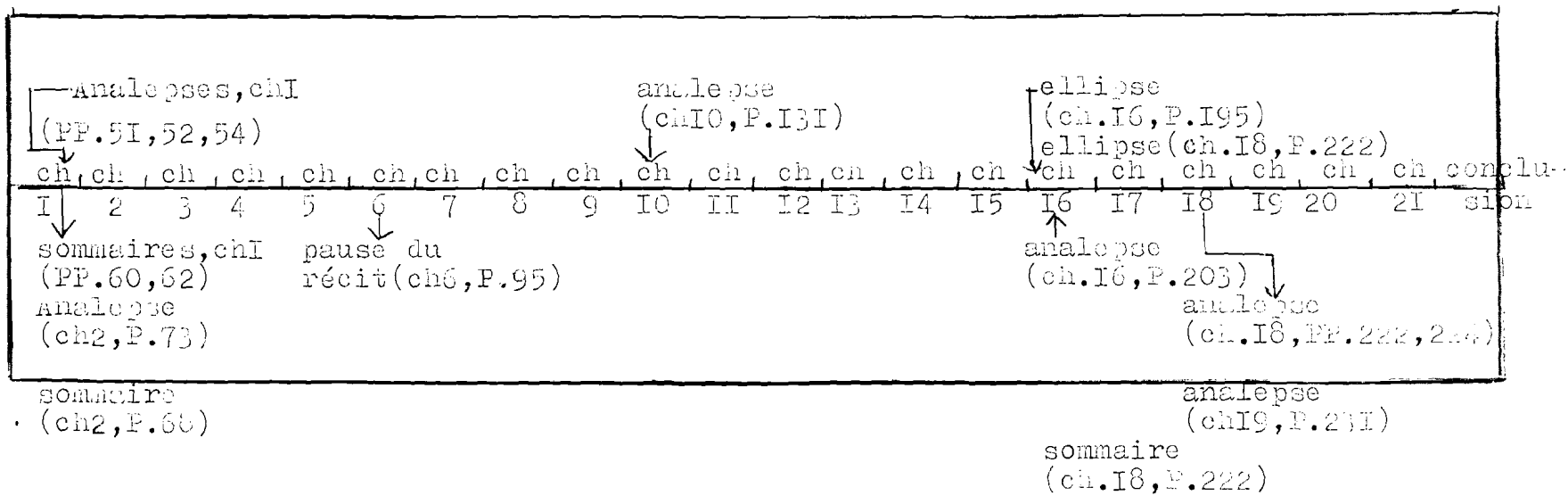
Ainsi les problèmes de datation auxquels George Eliot était confrontée dans *The Mill on the Floss* caractérisent la subtilité, la complexité et l'imprécision des indications temporelles dans l'univers diégétique de ce roman. C'est pourquoi Maggie ne s'est pas rendue compte que Stephen et elle ont dépassé tous les villages (ch.13, livre VI, p. 589), et c'est aussi pourquoi elle se demande vers la fin du roman à quel moment sa mort interviendra (ch. 5, livre VII, p. 649). La conclusion qui ressort de cette étude sur le temps dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* est que le récit éliotien est un récit contenant des anachronies, dans lequel l'analepse et l'ellipse sont prépondérants. Cette étude nous permet de représenter schématiquement la temporalité narrative des univers respectifs des trois romans dans les pages qui suivent.



## Le temps dans *The Mill on the Floss*

Livre I°	ch.1	ch.2	ch.3	ch.4	ch.5	ch.6	ch.7	ch.8	ch.9	ch.10	ch.11	ch.12	ch.13	
	P.53	P.56	P.63	P.78	P.84	P.95	P.108	P.134	P.145	P.161	P.168	P.181	P.195	
						Prolepse(P.103)				Pause(I6I) Analepse(P.161)				
Livre II	ch.1	ch.2	ch.3	ch.4	ch.5	ch.6	ch.7							
	P.201	P.223	P.232	P.239	P.251	P.255	P.263							
		Analepse (P.230)		Analepse (P.246)		Analepse (P.259)		Analepse (P.265)						
Livre III	ch.1	ch.2	ch.3	ch.4	ch.5	ch.6	ch.7	ch.8	ch.9					
	P.273	P.280	P.286	P.303	P.308	P.321	P.329	P.342	P.351					
							Ellipse(329)							
	Analepse(P.273)		Analepse(P.277)				Analepse (P.331)		Ellipse (P.346)		Analepse (P.352)			
Livre IV	ch.1	ch.2	ch.3											
	P.361	P.367	P.373											
Livre V	ch.1	ch.2	ch.3	ch.4	ch.5	ch.6	ch.7							
	P.391	P.403	P.424	P.432	P.439	P.452	P.458							
Livre VI	ch.1	ch.2	ch.3	ch.4	ch.5	ch.6	ch.7	ch.8	ch.9	ch.10	ch.11	ch.12	ch.13	ch.14
	P.469	P.479	P.494	P.499	P.507	P.512	P.524	P.539	P.547	P.558	P.565	P.573	P.581	P.598
						Analepse (P.517)		Ellipse (P.539)						
Livre VII	ch.1	ch.2	ch.3	ch.4	ch.5	ch.6	ch.7	ch.8	ch.9	ch.10	ch.11	ch.12	ch.13	ch.14
	P.611	P.619	P.629	P.636	P.644	P.656								
			Sommaire (P.629)		Prolepse (P.651)		Ellipse (P.656)							
					conclusion									

Le temps dans Silas Marner



CINQUIEME CHAPITRE

LA CHARACTERISATION

---

## INTRODUCTION :

La caractérisation, c'est comme le dit Kelley Griffith : « ...*the author's presentation and development of characters.* »<sup>1</sup> David Lodge dit dans *The Art of Fiction*:

*Yet character is probably the most difficult aspect of the art of fiction to discuss in technical terms. This is partly because there are so many different types of characters and so many different ways of representing them: major characters and minor characters, flat characters and round characters...*<sup>2</sup>

En parlant du roman, la caractérisation est l'acte par lequel le narrateur dépeint un personnage ou en fait le portrait.

Il faut dire que l'analyse du personnage littéraire est assez complexe. Dans « *Les catégories du récit littéraire* » Tzvetan Todorov fait remarquer que l'étude du personnage pose de multiples problèmes qui sont encore loin d'être résolus. Philippe Hamon quant à lui, souligne le problème que pose les modalités de l'analyse et du statut du personnage ; problème qui « *constitue l'un des points de 'fixation' traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature.* »<sup>3</sup>

Habituellement, les personnages sont conçus à partir de quatre catégories. La première est le rôle (agent ou patient), la deuxième est l'identité (nom, âge, profes-

---

1-Kelley Griffith, *Writing Essays About Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1990. p. 49

2- David Lodge, *The Art of Fiction*. London: Penguin Books. 1992. p. 67

3- Philippe Hamon, « *Pour un Statut Sémiologique du personnage* » in *Poétique du récit*, Paris : Editions du Seuil, 1977, p. 115

sion, adresse, famille...). La troisième catégorie est le physique (taille, visage, cheveux...), et la dernière, le caractère (ou la personnalité). Le personnage intervient dans le récit soit pour subir les actions, on dit alors qu'il a un rôle de patient; soit pour les provoquer, il est alors appelé agent. Ces rôles peuvent être volontaires ou involontaires. Un même personnage peut au cours du récit changer de rôle.

D'un certain point de vue le problème du personnage est avant tout linguistique. Il n'existe pas en dehors des mots. Le personnage est un être de papier : « *Le personnage littéraire est un pur être de langage, un être de papier sans épaisseur sociale ni densité psychologique.* »<sup>4</sup>

Cependant refuser toute relation entre personnage et personne humaine serait absurde. Car les personnages représentent dans une certaine mesure des personnes selon des modalités propres à la fiction. Pour Philippe Hamon :

*Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu.*<sup>5</sup>

Les personnages des romans réalistes par exemple ne sont pas totalement inventés. Ces créatures sont formées d'éléments pris dans le réel. A cet effet François Mauriac dit que « *les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité.* »<sup>6</sup>

---

4- Pedro Cordoba, « Pour une pragmatique du personnage » in *Le personnage en question*, Toulouse : Université de Toulouse-le-Mirail, 198., p. 34

5- Philippe Hamon, « Pour un Statut Sémiologique du Personnage », p. 116

6- François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris: Editions Buchet Chastel, 1933, p. 81



Du point de vue réaliste le personnage romanesque est parfois le reflet de la personne humaine. A travers sa peinture des personnages, le romancier reflète souvent la vie de personnes qui ont existé. Le personnage de roman est l'illusion d'une personne réelle obtenue à l'aide de procédés très divers. A côté de la notion de 'personnage' l'on distingue deux termes qui lui sont liés, à savoir ceux d'actant et d'acteur. Les concepts d'actant et d'acteur tendent à se substituer à celui de personnage. A. J. Greimas et J. Courtès disent à propos :

*Employé entre autres, en littérature et réservé aux personnes humaines, le terme personnage a été progressivement remplacé par les deux concepts plus rigoureusement définis en sémiotique- d'actant et d'acteur.*<sup>7</sup>

Au niveau intratextuel, les concepts d'actant et d'acteur ont un avantage par rapport à celui de personnage. Le terme 'actant' remplace avantageusement le mot 'personnage' car « *il recouvre non seulement les êtres humains, mais aussi les animaux, les objets ou les concepts.* »<sup>8</sup> L'acteur quant à lui est :

*Le lieu de convergence et d'investissement des deux composantes syntaxique et sémantique. Pour être dit acteur, un lexème doit être porteur d'au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique.*<sup>9</sup>

A cela il faudrait ajouter que « *l'acteur peut être individuel (Pierre) ou*

---

7- A.J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Classique Hachette. 1979, p. 274.

8- Ibid., pp. 7-8

9- Ibid., pp. 7-8

collectif (la foule), figuratif (anthropomorphe) ou non figuratif (destin). »<sup>10</sup>

Considéré sous un angle sémiotique, le personnage littéraire serait :

*Un système sémiologique complexe, qui subsume des niveaux comme actant, acteur, rôle. De plus il ne relève pas seulement d'un mode d'expression verbale, mais peut être construit de matériaux très divers.*<sup>11</sup>

L'objet de ce chapitre est de découvrir les caractéristiques du personnage éliotien et de montrer les différents procédés utilisés par l'artiste dans la présentation, la disposition et la caractérisation de son personnage. Le chapitre s'efforcera aussi de montrer les rapports que les personnages entretiennent entre eux ainsi que leurs fonctions.

#### **A- LE PERSONNAGE ELIOTIEN:**

George Eliot s'est profondément inspirée de la réalité pour créer ses personnages. Dans *Adam Bede* les personnages d'Adam, Hetty et Dinah sont issus de près ou de loin de la réalité. Concernant par exemple le personnage d'Adam, une preuve nous est donnée dans son journal du 30 novembre 1858 qui s'intitule 'History of *Adam Bede*' (réimprimé dans l'appendice I du roman). « *The character of Adam* » dit-elle, *and one or two incidents connected with him were suggested by my father's early life...* »<sup>12</sup> Hetty Sorrel a été créée à partir de l'anecdote que la tante de George Eliot avait racontée à la romancière. Hetty est la représentation de la jeune femme qui avait tué son bébé et qui avait été condamnée à mort. Quant à Dinah Morris, George Eliot affirme que « *The character of Dinah grew out of my recollection of my aunt.* »<sup>13</sup>

---

10- *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 7

11- *Le Personnage en Question*, p. 153

12- *Adam Bede*, p. 586

13- *Ibid.*, p. 586

Dans *The Mill on the Floss*, George Eliot s'inspire de certains souvenirs d'enfance pour dépeindre l'enfance de Tom et Maggie. Rien ne nous permet cependant de dire que Maggie représente George Eliot, que Tom est l'image de son frère Isaac ou que *The Mill on the Floss* soit un roman autobiographique.

George Eliot tire non seulement ses personnages de la vie, mais surtout s'efforce de les rendre réels et crédibles à travers sa peinture. Elle fait part de son souci de réalisme à travers les interventions que l'on trouve dans ses romans. Dans *Adam Bede* par exemple elle dit au chapitre 17 :

*And I would not, even if I had the choice, be the clever novelist who could create a world so much better than this... So I am content to tell my simple story, without trying to make things seen better than they were ; dreading nothing, indeed, but falsity...*<sup>14</sup>

Dans *Scenes of clerical Life*, elle ajoute : « *My only merit must lie in the truth with which I represent to you the humble experience of ordinary fellow-mortals.* »<sup>15</sup> Enfin dans une de ses lettres citée par David Lodge dans l'introduction de *Scenes of Clerical Life*, la romancière précise sa position :

*My artistic bent is directed not at all to the presentation of eminently respectable characters, but to the presentation of mixed human beings in such a way as to call forth tolerant judgment, pity and sympathy. And I cannot stir a step aside from what I feel to be true in character.*<sup>16</sup>

Cette situation ajoutée au désir de l'écrivain de dépeindre la réalité, vient renforcer notre conviction selon laquelle George Eliot fait partie des romanciers

---

14- *Adam Bede*, p. 222.

15- *Scenes of Clerical Life*, p. 97

16- *Ibid.*, p. 23

dits réalistes.

Dans un autre ordre d'idées, ce qui frappe le lecteur des romans et nouvelles de George Eliot, c'est la pitié et la compassion qu'il éprouve à l'égard de certains personnages des trois romans. Cette attitude du lecteur provient du fait que ces personnages sont des êtres fictifs tragiques. Ils sont tragiques car leur vie est jalonnée de malheurs qui, pour certains d'entre eux, les conduisent à une mort prématurée.

Dans *Adam Bede*, un exemple frappant nous est donné par le personnage de Hetty Sorrel. Hetty est un personnage tragique car elle passe d'une catastrophe à une autre. Le premier événement malheureux a été sa grossesse. La seconde situation a été son infanticide. Enfin le tout a été couronné par sa condamnation suivie de son exil.

Dans *The Mill on the Floss*, Maggie Tulliver représente l'image du personnage tragique. Après la découverte par Tom de ses relations avec Philip, Maggie se voit expulsée par son frère. Cette expulsion fait suite à la relation coupable qu'elle a eue avec Stephen et qui s'est amplifiée par les commérages des habitants de St Ogg's qui ont ainsi sali son honneur. Sa malheureuse existence s'achève par sa noyade.

Pour mieux dépeindre ses personnages et faire ressortir le tragique, George Eliot s'inspire du théâtre grec. Dans une note contenue dans *Adam Bede*, nous apprenons que « *George Eliot's own conception of human tragedy was influenced by her reading of greek drama...* »<sup>17</sup> La tragédie de George Eliot se veut pathétique. Jeannette King dit à ce propos dans *Tragedy in the Victorian Novel* : « *...George Eliot's predominant mode is that of pathetic tragedy.* »<sup>18</sup> La tragédie des personnages de George Eliot semble faite pour susciter la pitié et la compassion.

---

17- *Adam Bede*, p. 602.

18- Jeannette King, *Tragedy in the Victorian Novel*, Cambridge : Cambridge University Press. 1978, p. 89

De fait, la romancière demande souvent à son lecteur de compatir avec ses personnages. Dans *Scenes of Clerical Life*, George Eliot écrit :

*I wish to stir your sympathy with commonplace troubles - to win your tears for real sorrow: sorrow such as may live next door to you - such as walks neither in rags nor in velvet, but in very ordinary decent apparel.*<sup>19</sup>

Au chapitre 17 de *Adam Bede*, la romancière dit :

*And it is these people...that it is needful you should tolerate, pity, and love: it is these more or less ugly, stupid, inconsistent people, whose movements of goodness you should be able to admire - for whom you should cherish all possible hopes, all possible patience.*<sup>20</sup>

George Eliot veut susciter de la part du lecteur ce ‘pathos’ sur lequel elle s’interrogeait : « *There still remained the question whether I could command any pathos.* »<sup>21</sup> dit-elle dans son essai ‘How I came to write fiction’. Parlant du pathétique de George Eliot, David Carroll affirme : « *The sphere which George Eliot claims as specially her own is the pathos of human nature...* »<sup>22</sup> Barbara Hardy ajoute que « *Her tragedy sometimes seems to depend more on pity than on any other emotion...* »<sup>23</sup>

Ainsi ce qui caractérise le personnage éliotien c’est sa coloration tragique. En faisant de ses personnages des êtres fictifs tragiques, l’artiste veut susciter la pitié et

---

19- *Scenes of Clerical Life*, p. 97.

20- *Adam Bede*, p. 222

21- *Scenes of Clerical Life*, p. 429

22- David Carroll ed., *George Eliot : The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 240

23- *The Novels of George Eliot : A Study in Form*, p. 1

la compassion chez le lecteur.

Certains personnages des trois romans donnent l'impression qu'ils sont créés par l'auteur pour illustrer quelque chose. Dans *Adam Bede* par exemple, du personnage de Hetty se dégage l'image de la vanité. Le terme 'vanity' apparaît plusieurs fois lorsque Hetty est présentée.

Dans *The Mill on the Floss*, le personnage de Maggie représente une personne pleine de qualités humaines et respectant les autres, mais que la sensibilité conduit à commettre des erreurs. Maggie est une personne bonne et sensible. Sa sympathie et sa compassion pour Philip Wakem l'infirmes lui vaudront des remontrances de la part de son frère Tom. L'erreur capitale que commettra Maggie sera de tomber amoureuse de l'amant de sa cousine Lucy. C'est à cause de sa sensibilité que Maggie qui inspire par ailleurs l'estime, se laissera entraîner vers le mauvais chemin. Maggie reconnaît ses faiblesses : « *There are memories, and affections, and longing after perfect goodness, that have a strong hold on me...* »<sup>24</sup>

George Eliot crée certains de ses personnages en fonction de ce qu'elle veut montrer au lecteur. Concernant par exemple la sensibilité de Maggie, sa tendance à venir en aide aux autres et son échec final, George Eliot précise ce qu'elle veut mettre en évidence. Elle le dit dans une des lettres qu'elle écrit à John Blackwood le 9 juillet 1860.

*If the ethics of art do not admit the truthful presentation of a character essentially noble, but liable to great error - error that is anguish to its own nobleness - then, it seems to me, the ethics of art are too narrow, and must be widened to correspond with a widening psychology.*<sup>25</sup>

Par le caractère et le comportement de Tom, George Eliot voulait mettre en évidence l'image de ce qu'elle appelait « the right ». Elle dit de Tom :

---

24- *The Mill on the Floss*, p. 603

25- *George Eliot's Life*, pp. 262-263

... as if it were not my respect for Tom which infused itself into my reader - as if he could have respected Tom, if I had not painted him with respect : the exhibition of the right on both sides being the very soul of my intention in the story.<sup>26</sup>

## **B- INVENTAIRE ET TYPOLOGIE :**

### **1. Inventaire**<sup>27</sup>:

Dans *Adam Bede* George Eliot met en scène une quarantaine de personnages (quarante deux environ), tandis que dans *The Mill on the Floss*, elle réduit le nombre d'une dizaine, ce qui donne environ trente personnages. *Silas Marner* contient vingt deux personnages. Les personnages des trois romans peuvent être classés suivant leurs professions. Dans *Adam Bede*, George Eliot évoque les métiers caractéristiques d'une petite agglomération. Le lecteur trouve dans ce roman des menuisiers (Adam et Seth par exemple), un pasteur (Mr Irwine), une religieuse (Dinah), des fermiers (la famille Poyser). Mr Bartle Massey est le maître d'école, Joshua Rann le chasseur et Alick la bergère de la ferme des Poyser. Dans *The Mill on the Floss*, l'artiste fait disparaître quelques professions pour en faire apparaître d'autres. C'est ainsi qu'on ne trouve pas de menuisiers ni de chasseurs par exemple. Nous avons en revanche l'entrée en scène des avocats (Mr Wakem), des meuniers (Mr Tulliver) et des marchands ambulants (Bob Jakin).

Dans ses trois romans de jeunesse, George Eliot choisit de regrouper la majorité de ses personnages dans des familles bien distinctes. C'est autour de ces familles et des rapports qu'elles entretiennent que se déroulera l'action. Dans *Adam Bede*, l'essentiel de l'action se passe autour des familles Bede, Poyser et Donnithorne. Chacun des trois personnages principaux sera issu de l'une des familles selon le schéma suivant :

---

26- George Eliot : *The Critical Heritage*, p. 162.

27- Le terme 'inventaire' est employé ici pour désigner le recensement des personnages qui composent les trois romans.

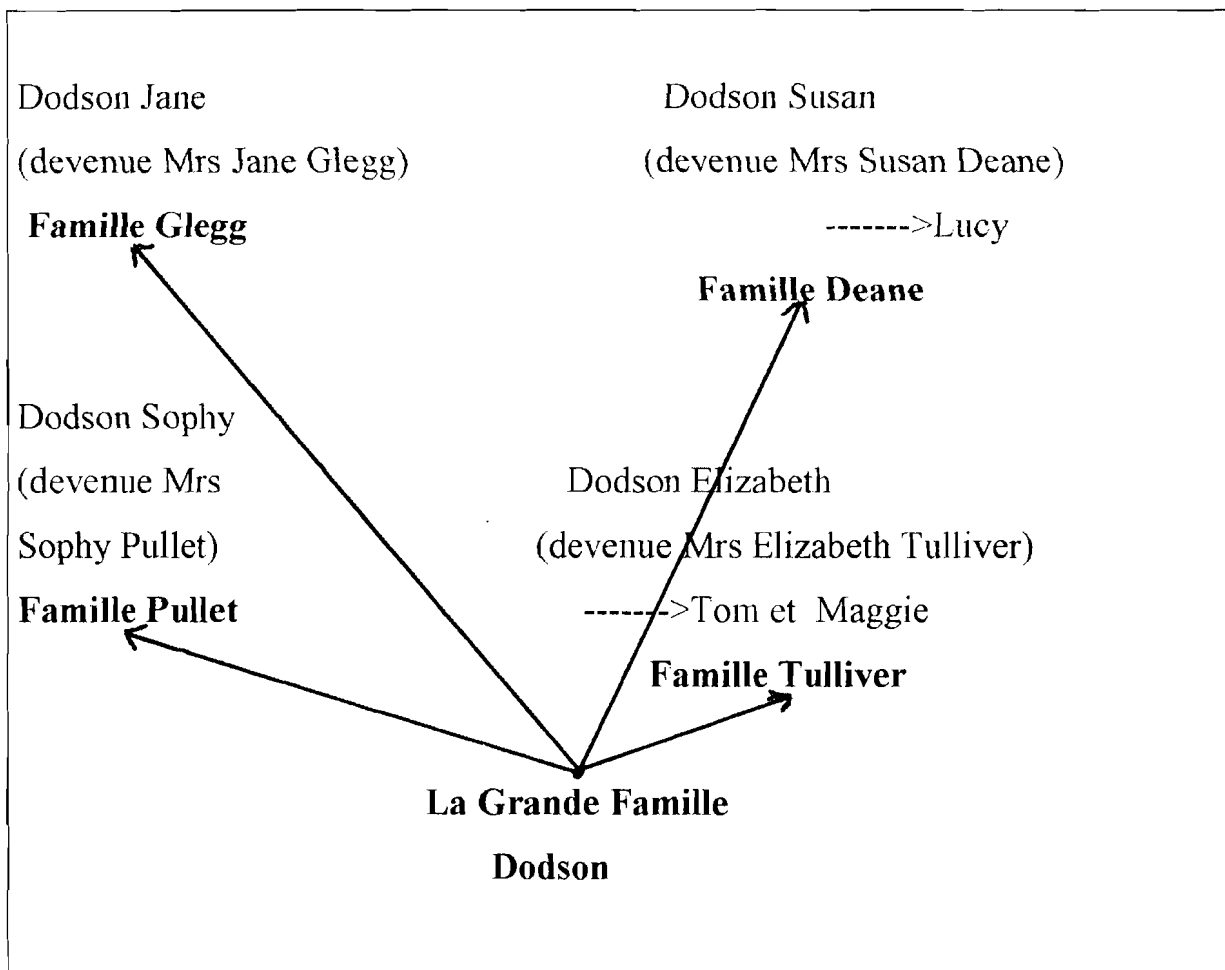
---

La famille Bede----->Adam Bede

La famille Poyser----->Hetty Sorrel

La famille Donnithorne----->Arthur Donnithorne

Dans *The Mill on the Floss*, l'action se déroule autour de deux familles, les Tulliver et les Waken. La famille Tulliver attire l'attention car non seulement c'est d'elle que sont issus Tom, Maggie et Mr Tulliver, mais aussi parce qu'elle mène le lecteur vers la grande famille Dodson, d'où elle provient. La romancière a ainsi d'abord créé une très grande famille (les Dodson) qu'elle a subdivisé en quatre : les familles Tulliver, Glegg, Deane et Pullet. Ceci apparaît clairement dans le schéma suivant :



La romancière introduit ses personnages principaux et une partie de ses personnages secondaires dès les premiers chapitres. Dans *Adam Bede*, les personnages qui font leur entrée au premier chapitre sont Adam, Seth et les



menuisiers de l'atelier de Jonathan Burge. Dinah et Mr Casson apparaissent au chapitre 2. Lisbeth Bede fait son entrée au chapitre 4, Arthur et Mr Irwine entrent au chapitre 5. Hetty et Mrs Poyser apparaîtront au chapitre suivant. Dès le deuxième chapitre de *The Mill on the Floss*, Mr et Mrs Tulliver font leur entrée. Tom fait son apparition au chapitre 5. Dans ce roman, l'artiste apporte un léger changement dans l'introduction des personnages secondaires. Leur apparition se fait tout au long du roman. Certains personnages interviennent très tardivement dans le roman. Par exemple Mr Deane et Mr Waken apparaissent respectivement aux chapitres 25 et 27; Stephen et le Dr Kenn entrent aux chapitres 40 et 48 de l'œuvre.

C'est dans les scènes que les personnages font leurs entrées. Au chapitre 1<sup>o</sup> de *Adam Bede*, la romancière profite de la scène de l'atelier pour faire entrer Adam, Seth et les autres travailleurs de la menuiserie. Au chapitre 2, c'est lorsque le narrateur parle de la scène qui précède le sermon, qu'il fait intervenir le voyageur, Dinah et Mr Casson. La scène en question est l'apparition inaccoutumée que le narrateur relate au début du chapitre :

*About a quarter to seven there was an unusual appearance of excitement in the village of Hayslope... The inhabitants had evidently been drawn out of their houses by something...*<sup>28</sup>

L'artiste se sert aussi de ce procédé pour l'entrée de Mr Irwine au chapitre 5 (P. 99). Il ne fait pas usage de ce moyen dans le second roman. George Eliot se sert en outre des conversations pour introduire ses personnages. L'entrée en scène d'Arthur au chapitre 5 de *Adam Bede* par exemple, se fait au cours de la conversation entre Mr Irwine et Joshua Rann. Cette intrusion se fait par une intervention du narrateur, alors que Mr Irwine et Joshua conversent :

---

28- *Adam Bede*, p. 58

*While Mr Irwine was speaking, the sound of a booted step, and the clink of a spur, were heard on the stone floor of the entrance-hall, and Joshua Rann moved hastily aside from the doorway to make room for some one who paused there, and said in a ringing tenor voice, « Godson Arthur ; -May he come in ? »*<sup>29</sup>

La romancière fait aussi usage de ce procédé dans *The Mill on the Floss*, où le lecteur note trois entrées de personnages accomplies par ce moyen. Il s'agit d'intrusions assez subites dans l'univers du roman. C'est ainsi qu'au chapitre 2, le lecteur fait la connaissance de Mr et Mrs Tulliver au cours de la conversation qui commence subitement ainsi: « *What I want... is to give Tom a good eddication...* »<sup>30</sup> Maggie est elle aussi présentée au cours de ce dialogue, à la page 61.

L'entrée des personnages est parfois amenée par une description de l'espace dans lequel ils se trouvent. Au chapitre 1 de *Adam Bede*, le narrateur décrit d'abord l'atelier et les objets qu'il contient :

*I will show you the roomy workshop of Mr Jonathan Burge... window-frames and wainscoting. A scent of pine-wood from a tent-like pile of planks outside the open door mingled itself with the scent of the elder-bushes...*<sup>31</sup>

Ensuite, le narrateur nous présente Adam. Il dit :

*Such a voice could only come from a broad chest, and the broad chest belonged to a large-boned muscular man nearly six feet high, with a back so flat and a head so well poised that when he drew himself up to take a more distant survey of his work, he had the air of a soldier standing at ease.*<sup>32</sup>

---

29- *Adam Bede*, p. 104

30- *The Mill on the Floss*, p. 56

31- *Adam Bede*, p.49

32- *Ibid.*, p. 50

---

Au chapitre 4, le narrateur décrit d'abord l'espace romanesque :

*A green valley with a brook running through it ; full almost to overflowing with the late rains; overhung by low stooping willows. Across this brook a plank is thrown.*<sup>33</sup>

Ensuite le narrateur centre son regard sur un nouveau personnage, Lisbeth Bede, la mère d'Adam :

*The door 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.*<sup>34</sup>

A la page 83 du roman, le narrateur nous décrit le personnage :

*She is an anxious spare, yet vigorous old woman, clean as a snowdrop. Her grey hair is turned neatly back under a pure linen cap with a black band round it; her broad chest is covered with a buff neckerchief, and below this you see a sort of short bed-gown made of blue-checked linen... Lisbeth is tall.*

Au chapitre 5, le narrateur décrit en premier lieu l'intérieur de la maison de Mr Irwine, ainsi que les objets qui la meublent, avant de nous faire le portrait du personnage. Au chapitre 6, une longue description de la ferme des Poyser précède celle de Hetty.

Dans *The Mill on the Floss*, l'artiste utilise aussi le procédé qui consiste à présenter le milieu où évoluent les personnages avant de les y faire apparaître eux-mêmes. Ainsi au chapitre 1<sup>o</sup> du livre VI (p. 469), l'apparition de Stephen Guest est

33- *Adam Bede*, p. 83

34- *Ibid.*, p. 83

précédée par la description du salon dans lequel il se trouve.

George Eliot prépare l'entrée de ses personnages par des annonces. C'est ainsi que dans *Adam Bede*, l'entrée de Hetty au chapitre 6 est annoncée trois chapitres auparavant (ch.3) lorsque Dinah cite son nom en s'adressant à Seth : «...for my heart yearns over my aunt ... that poor wandering lamb, Hetty Sorrel. »<sup>35</sup>

George Eliot développe davantage ce procédé dans *The Mill on the Floss*, où cinq entrées de personnages sont précédées d'annonces. L'entrée de Tom au chapitre 5 par exemple est annoncée plusieurs fois. Au chapitre 2, Mr Tulliver prononce son nom pour la première fois lorsqu'il parle de l'éducation de celui-ci à sa femme. Au chapitre 3, c'est encore Mr Tulliver qui commence à parler de Tom devant Mr Riley : « *It's a very particlar thing* » ; he went on, « *it's about my boy Tom.* »<sup>36</sup>

Au chapitre 4, le narrateur mentionne le nom de Tom au moment où il parle du découragement de Maggie qui n'a pas été autorisée à aller rencontrer Tom (p. 78). Une autre annonce apparaît à la page 81 lorsque Maggie compare Luke à Tom son frère. L'entrée effective de celui-ci se fera au chapitre suivant. Les autres personnages dont l'entrée en scène a été préparée, sont les couples Pullet et Glegg qui sont annoncés au chapitre 6 (p. 95) et apparaissent au chapitre 7 (p. 108). Nous noterons ici que c'est au cours d'une rencontre de famille que l'écrivain introduit les couples Pullet et Glegg. Si Mr Wakem est annoncé au chapitre 3 du livre II (p. 230), il n'entre en scène qu'au chapitre 7 du livre II (p. 336). L'entrée de Philip est remarquable car c'est un autre personnage qui l'introduit au chapitre 3 ; son entrée dans la diégèse avait été préparée au chapitre 2 du livre II (p. 230) :

---

35- *Adam Bede*, p. 78

36- *The Mill on the Floss*, p. 64

« Here is a new companion for you (Tom), to shake hands with, Tulliver », said that gentleman on entering the study, - 'Master Philip Wakem. I shall leave you to make acquaintance by yourselves. You already know something of each other, I imagine for you are neighbours at home'.<sup>37</sup>

Les sorties des personnages se font par la mort, à l'exception de certains personnages comme le petit Totty vu au chapitre 7 ou le voyageur (ch.2, p. 58) dans *Adam Bede*. Les personnages qui sortent par la mort sont par exemple le grand-père Donnithorne (ch. 40, p. 456), le bébé de Hetty (ch. 45, p. 499) dans *Adam Bede* ; Mr Tulliver (ch.7 du livre V, p. 464), Tom et Maggie (ch. 5 du livre VII, p. 655) dans *The Mill on the Floss*.

Les personnages sortent parfois aussi de la diégèse au terme de leurs intrigues. Dans *Adam Bede*, Hetty disparaît du roman lorsqu'elle est graciée par la Reine et que le roman se poursuit avec l'histoire d'Adam et Dinah. Tel est aussi le cas d'Arthur qui disparaît au chapitre 47 (p. 507). Dans *The Mill on the Floss*, Stephen sort de l'œuvre au terme de son aventure amoureuse avec Maggie. Il est vu pour la dernière fois au chapitre 14 du livre VI (p. 606).

Certains personnages font des apparitions sporadiques au cours du roman. Leurs entrées et leurs sorties sont fonctions de leurs rôles dans les romans. Dans *Adam Bede*, le maître Bartle Massey qui fait son apparition au chapitre 21, sort un moment, puis refait son apparition au chapitre 40 (p. 462) pour demander à Mr Irwine des nouvelles d'Adam. George Eliot le fait entrer dans ce chapitre pour donner indirectement des informations au lecteur. Il disparaît à la fin du chapitre 42. Il réapparaît au chapitre 46 (p. 501) pour annoncer à Adam la visite de Dinah.

---

37- *The Mill on the Floss*, p. 232

Dans *The Mill on the Floss*, c'est la profession que Bob exerce qui le fait entrer et sortir de l'œuvre. Après être entré dans la diégèse au chapitre 6 du livre I<sup>er</sup> (p. 102), Bob, devenu marchand ambulancier, voyage pour acheter la marchandise et vient la revendre. Il est associé à Tom. Il réapparaît au chapitre 3 du livre IV (p. 373) pour apporter un paquet à Tom, et ressort de l'histoire. On le retrouve au chapitre 5 du livre V (p. 442) où il rencontre Tom sur le quai et parle du bateau 'Adelaide' qui va arriver. Dans cette nouvelle entrée dans la diégèse, Bob permet à Tom de découvrir les relations secrètes entre Maggie et Philip en disant à Tom qu'il voit souvent Philip au bord du fleuve (p. 443).

La présence plus ou moins longue des personnages principaux dans la diégèse est fonction de leurs rôles dans les différentes intrigues secondaires qui forment le roman. Dans *Adam Bede* par exemple, Hetty apparaît fréquemment dans le livre I car celui-ci parle de sa relation avec Arthur. Elle est en arrière-plan dans le livre II, mais apparaît beaucoup dans les livres III, IV et V qui relatent ses aventures avec Arthur et Adam. Elle disparaît complètement du dernier livre du roman car ce livre concerne les rapports entre Adam et Dinah.

Dans *The Mill on the Floss*, Maggie apparaît régulièrement dans les livres I, II, V, VI et VII dans lesquels elle est directement impliquée. Par contre, sa présence est moins forte aux livres III (relatif à l'histoire de Mr Tulliver) et IV (qui est en quelque sorte une pause du récit).

L'étude de la présence des personnages principaux dans *Adam Bede* permet de voir que cette oeuvre n'a pas de héros en tant que tel. Toute l'action se porte sur Hetty mais elle ne fait pas figure d'héroïne. Hetty disparaît de la diégèse avant la fin du roman. On pourrait penser qu'Adam est le héros si l'on se réfère au titre du roman est si l'on considère que le roman se termine sur le mariage de ce dernier avec Dinah. Mais Adam ne convainc pas en tant que héros. Finalement, l'on pourrait parler dans cette oeuvre de trois personnages principaux qui sont Adam, Hetty et Arthur. Ces personnages apparaissent presque le même nombre de fois.

Par exemple Adam apparaît dans trente cinq chapitres, on rencontre Hetty dans vingt six chapitres, et Arthur dans seize chapitres.

*The Mill on the Floss* en revanche est assez différent de *Adam Bede*, en ce sens que la présence de Maggie est beaucoup plus importante que celle des autres personnages principaux du roman. Maggie est l'héroïne parce que non seulement l'action du roman est centrée sur elle, mais aussi parce qu'elle apparaît dans la quasi-totalité des chapitres. Maggie apparaît dans quarante quatre chapitres, Tom dans vingt-cinq chapitres, Mr Tulliver dans seize chapitres et Philip Wakem dans douze chapitres.

**2. Typologie**<sup>38</sup>: E.M. Forster fait une distinction entre les 'flat characters' et les 'round characters'. A propos des personnages « plats », il dit dans *Aspects of the Novel* :

*Flat characters were called 'humours' in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures... The really flat character can be expressed in one sentence...*<sup>39</sup>

Parlant des personnages « ronds », E.M. Forster déclare :

*The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is flat pretending to be round.*<sup>40</sup>

---

38- Par 'typologie' nous entendons la classification des objets selon des type. Le terme 'type' quant à lui désignant une classe ou un groupe d'éléments ayant en commun certaines caractéristiques.

39- Edward Forster, *Aspects of the Novel*. Harmondsworth : Penguin books. 1974, p. 73

40- Ibid., p. 81

---

On trouve la typologie de E.M. Forster chez George Eliot. Dans *Adam Bede*, les personnages « ronds » sont Arthur et Dinah. Arthur reconnaît qu'il a fait du tort à Hetty et à toute la communauté villageoise. Il veut changer. Il demande à Adam de dire aux gens du village qu'il leur demande pardon pour le mal qu'il leur a fait. Hetty, change elle aussi, car, au début du roman, elle est naïve et sans expérience de la vie. Après ses souffrances elle acquiert l'expérience et la maturité. Dinah, au début du roman, dit à Seth Bede qu'elle s'est vouée à Dieu et par conséquent ne veut pas se marier. Elle dit à Seth au chapitre 3 :

*... and if I could think any man as more than a christian brother, I think it would be you. But my heart is not free to marry... God has called me to minister to others, not to have any joys or sorrows of my own...*<sup>41</sup>

Le lecteur est surpris de voir qu'au chapitre 54 Dinah accepte la demande en mariage d'Adam. A la fin du chapitre 54, elle dit à Adam :

*My soul is knit with yours that it is but a divided life I live with you. And this moment, now you are with me, and I feel that our hearts are filled with the same love...*<sup>42</sup>

Le narrateur-focalisateur qui assiste à la scène rapporte : « *And they kissed each other with a deep joy* »<sup>43</sup> Dinah qui au début du roman affirmait qu'elle n'épouserait personne, épouse finalement Adam. Dinah est par conséquent un personnage « rond » car elle change et nous surprend. Les personnages 'plats' du roman sont entre autres Mr Poyser et le maître Bartle Massey. Ce sont des personnages qui ne nous surprennent pas lorsqu'ils interviennent dans le récit. Ils sont construits d'un seul trait. Ces deux personnages sont humoristiques. Mr Poyser

---

41- *Adam Bede*, p. 79

42- *Ibid.*, p. 576.

43- *Ibid.*, p. 576.



par exemple est rapidement identifiable : chaque fois qu'il intervient c'est pour dire quelque chose de contradictoire. Au chapitre 18, il répond négativement à sa femme qui lui parle de Dinah : « *Nay, nay... thee dostna know the pints of a woman. The men 'ud niver run after Dinah...* »<sup>44</sup> De même, à la page suivante, c'est sous des termes opposés qu'il interrompt Mrs Poyser : « *Nay... I'n no opinion o' the Methodist ; it's only tradesfolks as turn Methodists...* »<sup>45</sup>

Au chapitre 26, alors que sa femme lui dit que les promenades ne servent à rien, Mr Poyser répond : « *Nay, nay... a bit o' pleasuring's good for thee sometimes...* »<sup>46</sup> Mr Poyser répondra de nouveau négativement aux chapitres 31 (p. 382) et 49 (p. 523). La fonction de ces négations est de montrer que Mr Poyser n'est pas souvent du même avis que ses interlocuteurs.

Dans *The Mill on the Floss*, Mr Tulliver ne surprend pas assez pour qu'on puisse le considérer comme personnage rond (round character). C'est un personnage plat qui paraît être rond. E.M. Forster précise au sujet de ce genre de personnage : « *If it does not convince, it is flat pretending to be round.* »<sup>47</sup> Après que Mr Tulliver ait perdu en justice et que son moulin ait été racheté par Mr Wakem son ennemi, il modère sa colère et accepte de travailler pour ce dernier. Mais son nouveau comportement n'est qu'une feinte car son but est de s'approprier à nouveau le moulin et de se venger. La preuve est que, après le rachat du moulin par Mr Tulliver, celui-ci affrontera Mr Wakem. Mr Tulliver ne change pas du tout. C'est un personnage plat qui donne l'impression d'être rond. Les autres personnages plats sont Tom et Bob Jakin. Tom reste un personnage correcte et honnête du début de l'œuvre jusqu'à la fin, et Bob Jakin un personnage modeste et humain.

---

44- *Adam Bede*, p. 235

45- *Ibid.*, p. 236

46- *Ibid.*, p. 335

47- *Aspects of the Novel*, p. 81

Les personnages ronds sont Maggie qui est l'héroïne et Stephen Guest. En effet, Maggie et Stephen acquièrent de l'expérience et deviennent progressivement responsables.

Dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*, la romancière met au point une typologie particulière et non moins remarquable : celle des personnages tragiques. Les personnages tragiques sont ceux dont l'existence est jalonnée de malheurs et qui, dans certains cas, meurent. Dans le premier roman l'artiste développe très peu cette catégorie car seule Hetty entre dans cette typologie. Les malheurs de Hetty s'enchaînent tout le long de l'œuvre. Ses relations avec Arthur cessent après qu'Adam ait surpris les deux amoureux dans les bois, et qu'Arthur lui ait écrit une lettre de rupture. N'étant pas mariée et craignant d'être expulsée du village d'Hayslope, Hetty s'enfuit du village, accouche d'un enfant qu'elle tue avant de se voir jugée et condamnée à être pendue. Elle sera finalement déportée.

Dans *The Mill on the Floss*, George Eliot développe davantage cette typologie en dotant ce roman de trois personnages tragiques : Maggie, Mr Tulliver et Tom. En effet le trajet de Maggie se caractérise par des déceptions telles que la rupture avec son frère et la critique négative dont elle est l'objet. Vers la fin du roman, ce personnage est si esseulé et en quelque sorte marginalisé, qu'il n'a d'autre refus que sa chambre (ch. 4, p. 641 et ch. 5 du livre VII). Cette accumulation de malheurs est couronnée par sa tragique mort par noyade. Quant à Mr Tulliver, l'artiste montre parfois clairement au lecteur que c'est un personnage tragique. Le narrateur affirme d'ailleurs au chapitre 6 du livre VI : « *For the tragedy of our lives is not created entirely within... character is destiny.* »<sup>48</sup> C'est surtout dans le livre III que l'auteur fait ressortir la nature tragique de Mr Tulliver. Parlant de ce dernier au chapitre 1<sup>o</sup>, le narrateur attribue le terme 'tragedy' à ce personnage :

*And Mr Tulliver, you perceive, though nothing more than  
a superior miller and maltster, was as proud and*

---

48- *The Mill on the Floss*, p. 514

*obstinate as if he had been a very lofty personage, in whom such dispositions might be a source of that conspicuous, far-echoing tragedy...*<sup>49</sup>

Faisant toujours allusion à ce personnage. Le narrateur ajoute : « *The pride and obstinacy of millers... have their tragedy too...* »<sup>50</sup> Le côté tragique qui caractérise Mr Tulliver est quelque peu héréditaire. Mr Tulliver l'a hérité de son arrière grand-père qui s'était ruiné comme le dit le narrateur au chapitre I du livre IV :

*Mr Tulliver's grandfather had been heard to say that he was descended from one Ralf Tulliver, a wonderfully clever fellow who had ruined himself. It is likely enough that the clever Ralph was a high liver, rode spirited horses, and was very decidedly of his own opinion.*<sup>51</sup>

Mr Tulliver est un personnage tragique, car son existence est caractérisée par de nombreux malheurs et par sa mort brutale. Au chapitre 7 du livre II (p. 266), le lecteur apprend qu'il a perdu son procès face à Mr. Privart. Au premier chapitre du livre III (p. 277) il gît à terre à côté de la lettre qui lui annonce que sa propriété est confiée à Mr Wakem son ennemi. Sa chute de cheval le fait sombrer dans le coma. Quand il en sort deux mois plus tard, il apprend que ses meubles ont été vendus et comprend que le moulin ne lui appartient plus (ch. 8 du livre III, p. 347 et p. 350). Sa pénible et malheureuse existence est décrite au chapitre 2 du livre IV :

*Mr Tulliver lingered nowhere away from home : he hurried away from market, he refused all invitations to stay and*

---

49- *The Mill on the Floss*, p. 275

50- Ibid., p. 275.

51- Ibid., p. 365

*chat, as in old times, in the houses where he called on business. He could not be reconciled with his lot: there was no attitude in which his pride did not feel its bruises...*<sup>52</sup>

La tragédie de Mr Tulliver culmine lorsque, après s'être battu avec Mr Wakem, il meurt dans la douleur :

*For an hour or more the chest heaved, the loud hard breathing continued, getting gradually slower, as the cold dews gathered on the brow. At last there was total stillness, and poor Tulliver's dimly-lighted soul had for ever ceased to be vexed with the painful riddle of this world.*<sup>53</sup>

Dans la diégèse, Mr Tulliver trouvait lui-même son existence difficile. Il ne cessait de dire *'this world's too many for me'*. C'est une phrase qu'il prononce cinq fois dans l'œuvre (livre III, ch. 8, p. 350 deux fois; p. 353 ; livre V, ch. 6, p. 463 et 464). Ces expressions fonctionnent comme indices de la tragédie du personnage.

Dans ce roman, l'artiste fait aussi de Tom un personnage tragique. Les malheurs commencent à s'abattre sur lui au chapitre 5 du livre 1, lorsque Maggie lui annonce la mort de ses lapins (p. 87). Au chapitre 5 du second livre (p. 255) il se blesse avec son épée. Il échoue dans sa tentative de trouver du travail au chapitre 5 du troisième livre (p. 311). Un grand malheur s'abat sur lui au chapitre 7 du livre V (p. 464) : son père meurt. Enfin au chapitre 5 du livre VII (p. 655) il meurt tragiquement avec sa sœur sur la Floss.

La lutte de Tom pour survivre durant son existence est symbolisée par le combat qu'il mène pour éloigner son embarcation du courant à la fin du roman. Une image qui attristera le lecteur est celle de la désolation de Tom et le fait qu'il

---

52- *The Mill on the Floss*, p. 369

53- *Ibid.*, p. 464

se rend compte qu'il a perdu la bataille et qu'il est impuissant face au destin : « *It is coming, Maggie !* Tom said, in a deep hoarse voice, loosing the oars... »<sup>54</sup>

On est frappé dans *The Mill on the Floss* par la volonté chez George Eliot de faire de la famille Tulliver une famille tragique. A l'exception de Mrs Tulliver, tous les membres de la famille meurent. Et les conditions dans lesquelles ces personnages meurent assombrissent encore le tableau.

De l'étude de l'inventaire et de la typologie, nous retiendrons que l'entrée des personnages est amenée par une description ou par des allusions à ceux-ci. Leurs sorties se font souvent par la mort. Dans les trois romans, on trouve la typologie des personnages telle que l'a définie E. M. Forster.

### **C- LES METHODES DE CARACTERISATION :**

En parlant du roman, la caractérisation est l'acte par lequel le narrateur dépeint un personnage ou en fait le portrait.

Dans les romans de George Eliot apparaissent essentiellement deux procédés de caractérisation: la caractérisation directe et indirecte, ainsi que l'usage de l'emblème.

#### **1- La caractérisation directe et indirecte :**

La caractérisation se fait soit directement, soit indirectement. Il y a caractérisation directe lorsque les informations que nous recevons sur les personnages nous sont données par le narrateur, par un personnage ou par le héros lui-même.

Dans la caractérisation indirecte le narrateur nous montre le personnage en action. Le lecteur déduit alors sa personnalité. Ainsi il y a caractérisation indirecte lorsque le lecteur doit saisir par lui-même une information nouvelle sur un personnage, donnée cette fois-ci implicitement à partir d'un détail matériel, d'une

---

54- *The Mill on the Floss*, p. 655

parole ou d'une action.

Les narrateurs des trois romans de George Eliot nous disent souvent eux-mêmes qui sont les personnages. Ceci est une intention délibérée de la romancière qui, pour montrer ce qui caractérise son personnage, fait usage de la répétition d'un trait de caractère le concernant. Ainsi dans *Adam Bede*, pour faire voir au lecteur que Hetty est caractérisée par la vanité, elle va simplement répéter ce substantif tout au long du récit. Au chapitre 9, le terme 'vanity' appliqué à Hetty est prononcé pour la première fois par Mr Irwine qui déconseille à Arthur de stimuler la vanité de la jeune fille (p. 146). Au chapitre 15 (p. 198), le narrateur mentionne la vanité de Hetty. A la page 201, Hetty est consciente de sa vanité et ne souhaite pas que sa tante la décèle. Au chapitre 22 de l'œuvre, le narrateur fait allusion au mot 'vanity' en relation avec Hetty lorsqu'il parle de l'indifférence de Hetty aux boucles d'oreilles qu'elle porte. Hetty n'attache pas une grande importance à ses boucles d'oreilles, car elle ne peut pas porter ces cadeaux d'Arthur devant les gens. Le narrateur ajoute : « ... *the essence of vanity being a reference to the impression produced on others...* »<sup>55</sup> Au chapitre 30, Hetty a peur que son rêve de vivre avec Arthur ne se réalise pas. Entrant dans la conscience de Hetty, le narrateur déclare que la crainte de la jeune fille est associée à « *the tumult of passion and vanity...* »<sup>56</sup> Hetty aime Arthur, mais a peur d'être déçue car sa vanité en serait ébranlée.

La vanité de Hetty est dépeinte au chapitre 31 où dans un retour en arrière le narrateur relate brièvement comment Hetty allait et venait dans sa chambre « *glowing with vanity* »<sup>57</sup> Trois chapitres plus loin l'instance narrative affirme que l'attachement d'Adam à Hetty, de même que la caresse qu'il lui avait faite, n'étaient plus suffisants pour satisfaire la vanité de la jeune fille (p. 406).

Ajoutons que pour montrer la fierté qui caractérise Hetty, le narrateur va

---

55- *Adam Bede*, p. 294.

56- *Ibid.*, p. 365

57- *Ibid.*, p. 381

employer le terme 'pride' par deux fois au chapitre 36 (p. 417).

Dans *The Mill on the Floss*, George Eliot se sert de la répétition du substantif 'pride' (orgueil) pour montrer que ce qui singularise Mr Tulliver, c'est sa fierté. Au chapitre 7 du livre I (p. 129) le narrateur l'utilise pour décrire de quelle façon Mr Tulliver répond à Mr Glegg au sujet de l'éducation de Tom. Au chapitre 2 du livre II (p. 226), le narrateur nous dit que Mr Tulliver est un honnête homme « *proud of being honest* », tandis qu'au chapitre 1 du livre III, il le caractérise directement « *as proud and obstinate as if he had been a very lofty personage.* »<sup>58</sup> Enfin au chapitre 6 du livre V (p. 456), Mr Tulliver prononce le se sert ainsi de la récurrence de certains mots pour montrer un trait de caractère de ses personnages.

La romancière se sert souvent de passages en focalisation zéro ou en focalisation interne pour montrer ce qui caractérise ses personnages. Au chapitre 9 de *Adam Bede* par exemple, le narrateur nous fait déduire que Hetty s'intéresse au luxe :

*And Hetty's dreams were all of luxuries : to sit in a carpeted parlour and always wear white stockings ; to have some large beautiful earrings, such as were all the fashion, to have Nottingham lace round the top of her gown, and something to make her handkerchief smell nice.*<sup>59</sup>

Hetty ne veut pas épouser Adam car non seulement il ne lui plaît pas, mais aussi parce que c'est un « *poor man... who would not be able for a long while to come, to give her even such luxuries...* »<sup>60</sup> La passion de Hetty pour les bijoux est manifeste au chapitre 15 où le lecteur la voit complètement déguisée à cause des parures qu'elle porte. Au chapitre 22, alors qu'elle est dans sa chambre, Hetty

---

58- *The Mill on the Floss*, p. 275

59- *Adam Bede*, p. 144

60- *Ibid.*, p. 144

contemple les bijoux qu'Arthur lui a offerts. La romancière utilise aussi l'analyse psychologique pour caractériser Dinah au chapitre 15 et montrer que ce qui la caractérise c'est sa bonté, sa pitié pour les autres et son aptitude à partager leurs souffrances.

Dans *The Mill on the Floss*, c'est à travers l'analyse psychologique du personnage de Tom que l'artiste nous montre l'esprit de justice, l'honnêteté et la sévérité qui le caractérisent. Au chapitre 6 du livre I<sup>er</sup>, Tom se bat avec Bob car ce dernier veut le tromper. Tom n'aime pas les tricheurs. Le narrateur dit à cet effet :

*But Tom, you perceive, was rather a Rhadamanthine personage, having more than the usual share of boys' justice in him - the justice that desires to hurt culprits as much as they deserve to be hurt, and is troubled with no doubts concerning the exact amount of their deserts.*<sup>61</sup>

Au début du chapitre 5 du livre III, l'analyse en focalisation interne que le narrateur fait de Tom à la page 308 montre l'esprit de justice et l'impartialité de celui-ci. Tom reproche à son père de n'avoir pas voulu faire d'économies et d'avoir toujours emprunté. Les termes 'sincerity' (p. 444) et 'severity' (p. 444 et p. 611) que le narrateur applique à Tom révèlent bien le caractère de ce dernier.

Dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner*, l'artiste laisse souvent agir ses personnages. C'est à travers leurs faits et gestes que le lecteur découvre qui ils sont dans *Adam Bede*, l'observation par le lecteur du comportement d'Adam tout le long du roman lui permet de dire qu'Adam est un personnage travailleur. Au chapitre 1 par exemple (p. 54), alors que les autres ouvriers sont partis, Adam continue de travailler. Au chapitre 4, il est près de minuit alors qu'Adam travaille dans son atelier.

---

61- *The Mill on the Floss*, p. 107



L'inconscience de Hetty est montrée à travers ses actes, en l'occurrence le meurtre de son enfant. Hetty est en outre un personnage très intéressé. C'est ainsi qu'au chapitre 18, elle va à l'église surtout dans l'espoir d'y voir Arthur. Ne l'ayant pas vu, elle se met à pleurer (p. 244). Au chapitre 46, elle pardonne à Arthur uniquement parce qu'elle espère qu'en faisant cela, Dieu lui pardonnera.

Dans *The Mill on the Floss*, à travers le comportement de Mr Tulliver, à travers ses actes, le lecteur voit que ce personnage cherche à préserver son honneur. C'est la raison pour laquelle il sera l'ennemi juré de Mr Wakem et qu'il fera tout pour infliger à celui-ci une sévère correction. Le lecteur sent que Mr Tulliver est quelqu'un qui garde sa fierté lorsque avant de mourir, il affirme être ravi d'avoir frappé Mr Wakem qui avait porté atteinte à son honneur. C'est ainsi qu'il dit à ses enfants : *"I had my turn - I beat him. That was nothing but fair. I never wanted anything but what was fair."*<sup>62</sup>

Lorsque Maggie lui demande de pardonner à Mr Wakem, Mr Tulliver répond : *"No, my wench. I don't forgive him..."*<sup>63</sup>

Parfois pour caractériser ses personnages principaux ou pour permettre au lecteur de mieux les étudier, l'artiste fait usage de procédés qu'on rencontre souvent au théâtre. Les personnages apparaissent alors comme s'ils étaient sur une scène. Au chapitre 2 de *Adam Bede*, la romancière invente la séquence de la prière au village de 'Green'. C'est un passage dans lequel Dinah est représentée sur une charrette au milieu de la foule. Le narrateur dit : *"... she had mounted the cart."*<sup>64</sup> Toute l'attention est ainsi portée sur elle. La fonction de cette séquence est de décrire physiquement la jeune femme. C'est au moment où Dinah est sur la charrette que le narrateur commence à faire son portrait : *"... an effect which was due to the slimness of her figure, and the simple line of her black stuff dress."*<sup>65</sup>

---

62- *The Mill on the Floss*, p. 464

63- Ibid., p. 464

64- *Adam Bede*, p. 66

65- Ibid., p. 66

La présence de Dinah sur la charrette, entourée par la foule, ressemble à celle de l'acteur sur scène. L'effet scénique est renforcé par les rayons du soleil couchant qui jouent le rôle d'éclairage. Nous lisons : « *She stood with her left hand toward the descending sun...* »<sup>66</sup>

Au chapitre 36, l'auteur fait usage du procédé qui consiste à fixer les regards des personnages sur l'acteur principal afin de le caractériser. C'est ainsi qu'on voit Hetty comme si elle se trouvait au centre d'une scène; impression renforcée par les regards que le propriétaire de l'auberge et sa femme portent sur la jeune fille. La présence du verbe 'voir' et du substantif 'eye' est significative. A la page 422 par exemple, le narrateur dit : « *The landlady sat opposite to her as she (Hetty) sat, and looked at her.* » Quatre lignes plus bas l'instance narrative ajoute : « *... the good woman's eyes presently wandered to her figure.* » Au milieu de la même page (p. 422), le regard du propriétaire sur Hetty est de nouveau présent : « *...the landlord had come in, and had begun to look at her earnestly.* » La fonction de ce segment diégétique est de montrer l'intérêt que les deux personnages portent au physique de Hetty, à la grâce qui la caractérise, et à son habillement peu soigné. Le narrateur utilise d'ailleurs l'expression '*hurried dressing*' pour décrire sommairement son vestimentaire. Au chapitre 47, l'apparition de Hetty et Dinah dans la charrette place Dinah et Hetty sur une sorte de scène de théâtre, et la foule se constitue en public. Le passage de Hetty et Dinah dans la charrette au milieu de la foule permet de les caractériser. Il met en évidence les comportements et les sensations des deux jeunes femmes au moment où elles longent la foule. Les deux personnages réagissent différemment ; alors que Hetty a très peur, Dinah est calme et sereine. Le lecteur note que Hetty ressent fortement la présence de la foule tandis que Dinah n'y fait pas attention.

Elle arrive à faire abstraction de ce qui l'entoure. Elle se confie à Dieu. Cette séquence du chapitre 47 renforce l'opposition de leurs caractères que le lecteur à

---

66- *Adam Bede*, p. 67

remarquée déjà au chapitre 15 concernant Hetty et Dinah.

La romancière utilise en outre le procédé propre au théâtre, consistant à isoler le personnage afin de mieux faire ressortir ses traits de caractère. Dans *Adam Bede*, l'artiste fait usage de ce procédé au chapitre 15, où Hetty est vue dans sa chambre. Le lecteur suit alors avec attention les faits et gestes de Hetty:

*She looked into it (the mirror), smiling, and turning her head on one side, for a minute, then laid it down and took out her brush and comb from an upper drawer. She was going to let down her hair*<sup>67</sup>

Cette séquence dans laquelle le personnage est isolé, permet de montrer que ce qui caractérise Hetty c'est sa vanité et sa passion pour les bijoux. A la page 202 c'est au tour de Dinah d'être isolée par l'auteur. C'est un passage où nous la voyons assise sur une chaise, regardant les champs illuminés par la lune qui sert d'éclairage à la scène. Cet isolement du personnage permet de voir que ce qui le caractérise, c'est son amour et sa sympathie pour les autres.

Dans *The Mill on the Floss*, l'artiste utilise aussi le procédé de l'isolement du personnage. Au chapitre 4 du livre 1<sup>er</sup>, Mrs Tulliver vient de réprimander Maggie. Cette dernière s'en va alors dans la mansarde (the attic) où le narrateur décrit ses faits et gestes :

*This attic was Maggie's favourite retreat on a wet day, when the weather was not too cold: here she fretted out her ill-humours, and talked aloud to the worm-eaten floors and the worm-eaten shelves and the dark rafters festooned with cobwebs...*<sup>68</sup>

---

67- *Adam Bede*, p. 195.

68- *The Mill on the Floss*, p. 78

De cette scène dans laquelle le personnage se retrouve isolé, le lecteur tire des conclusions sur son caractère. Cette séquence montre que Maggie a tendance à déverser sa colère sur les objets de l'espace qui l'entoure ; cela lui sert de défoulement. Elle prend plaisir à gronder après s'être fait réprimander. Au chapitre 5 du livre VII de *The Mill on the Floss*, l'artiste fait usage de l'isolement du personnage et du monologue de ce dernier pour nous montrer ce qui le caractérise.

A la page 649, Maggie dit : « *O God, am I to struggle and fall and repent again ?* » Cette phrase résume le caractère de l'héroïne. C'est un personnage qui se laisse facilement influencer. Maggie essaie souvent de lutter mais finit par être vaincue. C'est alors qu'elle regrette ses actes. Maggie est souvent victime de sa générosité et de sa sensibilité.

Dans la caractérisation directe ou indirecte, il faut souligner le double rôle des couleurs sombres dans les trois romans. L'artiste se sert de la couleur sombre et noire pour caractériser les yeux de Hetty et Maggie. Mais la romancière va aussi en faire usage pour montrer symboliquement que ce qui caractérise Hetty dans *Adam Bede* et Maggie dans *The Mill on the Floss*, ce sont leurs destins tragiques. Au chapitre 7 de *Adam Bede*, le narrateur nous décrit les yeux de Hetty : « ... *her large dark eyes hid a soft roguishness under their long lashes...* »<sup>69</sup> La romancière fera par la suite sept fois usage de la couleur sombre pour décrire les yeux de Hetty (p. 198, p. 199, p. 308, p. 379, p. 381, p. 382, p. 401).

Dans *The Mill on the Floss*, les couleurs sombre et noire caractérisent les yeux et les cheveux de Maggie. Au chapitre 4 du livre 1<sup>o</sup>, le narrateur nous fait le portrait de Maggie : « ... *with her black hair powdered to a soft whiteness that made her dark eyes flash out with new fire* »<sup>70</sup> La couleur sombre des yeux de Maggie est de nouveau manifeste aux pages 259, 373, 611, 615 ; tandis que le noir de ses cheveux réapparaît aux pages 120 et 650.

Mais la romancière utilise aussi les couleurs sombre et noire pour symboliser

69- *Adam Bede*, p. 128

70- *The Mill on the Floss*, p. 80

les tragédies de Hetty et Maggie. Dans *Adam Bede*, l'écrivain va rapprocher la couleur sombre et la couleur noire de Hetty. La couleur sombre ou noire sera souvent mentionnée lorsque Hetty sera citée ou lorsqu'elle se trouvera dans des situations difficiles. La couleur sombre commence à côtoyer Hetty au chapitre 15. Le narrateur dit à la page 196 : « *She got up and reached an old black lace scarf out of the linen-press...* ». Dix lignes plus bas Hetty porte l'écharpe noire sur ses épaules. Cette image réapparaît à la page 199. Le port de l'écharpe noire par Hetty est suggestif ; il symbolise l'association de la couleur noire avec le personnage de Hetty.

Ce lien apparaît de nouveau au chapitre 20 (p. 274) lorsque pour s'amuser, Hetty s'habille en noir à l'image des Méthodistes. A partir du chapitre 35, la romancière amplifie la présence de la couleur sombre autour de Hetty. Ainsi à la page 411, Hetty se dirige vers un étang, « *a dark shrouded pool* ». L'adjectif 'dark' est utilisé deux fois dans le passage. A la page suivante, la couleur sombre réapparaît pour qualifier l'eau de l'étang au bord duquel Hetty est assise. Au chapitre 37, Hetty est envahie par les couleurs sombre et noire. A la page 431, le ciel s'assombrit : « *... the leaden sky was darkening* ». Hetty est à la recherche d'un autre étang qu'elle finit par trouver : « *There it was, black under the darkening sky* » (p. 431) Lorsque Hetty qui s'était endormie, se réveille, la nuit l'a recouverte de son manteau noir : « *...it was deep night... She was frightened at this darkness...* » (p. 431) A la page 432, le noir prend en quelque sorte possession de Hetty. La jeune fille se sent prisonnière de l'obscurité, et trouve le temps long dans ce noir. Notons qu'à la page 432, le mot 'darkness' est repris trois fois.

La romancière associe de nouveau l'obscurité à Hetty au chapitre 45, lorsque Dinah vient la voir en prison et fait allusion aux méfaits que Hetty a commis 'in darkness' (p. 495). Le noir symbolise ici le côté à la fois impénétrable et négatif de Hetty.

Dans le second roman, le noir fonctionne comme symbole pour le personnage tragique qu'est Maggie Tulliver. Au chapitre 3 du livre III, le narrateur qualifie la chambre de Maggie de '*darkened chamber*' (p. 292).

C'est à la fin du sixième livre et dans le septième livre que l'auteur va accentuer la présence du noir autour de Maggie. Au chapitre 14 du livre VI (p. 596), Maggie voyage sur une eau obscure 'dark water', alors que neuf lignes plus loin elle rêve qu'elle voit dans l'obscurité la Vierge assise dans le bateau de St Ogg's. A la page 607, Maggie est plongée dans l'obscurité et croit voir la face de Stephen « *in the darkness* ». Dans le second chapitre du livre VII (p. 621), le narrateur se sert du noir pour qualifier la séparation prématurée de Stephen et Maggie. On ressent la présence de l'obscurité aux côtés de Maggie au dernier chapitre du roman (p. 646) lorsque le narrateur évoque la jeune fille : « *All the next day she sat in her lonely room with a window darkened by the cloud...* » Maggie est littéralement plongée dans le noir alors qu'elle tente de fuir l'inondation : « *... she was alone in the darkness...* » (p. 651) L'obscurité prédomine dans ce chapitre où le terme est employé quatre fois. Cette obscurité continue d'envahir Maggie à la page 652, et fonctionne comme signe avant coureur de sa tragédie.

Ainsi pour Hetty dans *Adam Bede* et Maggie dans *The Mill on the Floss*, George Eliot se sert de la couleur sombre ou noire pour caractériser le côté tragique de ces deux personnages. L'artiste fait aussi usage de l'emblème pour caractériser certains personnages principaux des deux romans.

## 2. L'usage de l'emblème :

Le lecteur remarque à la lecture des trois romans et des nouvelles, le choix par l'auteur de la technique de l'emblème dans la caractérisation. On utilisera ici le mot 'emblème' dans le sens que lui donnent Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* :

*Un procédé particulier de caractérisation est l'usage de l'emblème : un objet appartenant au personnage, une façon de s'habiller ou de parler, le lieu où il vit, sont*

*évoqués chaque fois qu'on mentionne le personnage, assumant ainsi le rôle de marque distinctive.*<sup>71</sup>

Certains des personnages de George Eliot sont identifiés par un détail les concernant. Dans *Adam Bede*, l'écrivain fait usage de termes relatifs aux plantes et principalement aux fleurs pour caractériser Hetty. Ce qui caractérise physiquement Hetty, c'est sa beauté. George Eliot se sert de la fleur et surtout de la rose pour symboliser cette beauté. Le narrateur et Arthur sont chargés par le scripteur de mettre en évidence cet emblème. Tout commence au chapitre 7, où le narrateur compare la jeune fille à un pétale de rose pour suggérer sa beauté : « *It is of little use for me to tell you that Hetty's cheek was like a rose-petal* »<sup>72</sup> Au chapitre 12 Arthur prend peur parce que Hetty pleure. Il pense en être le responsable. Aussi dit-il : « *I wouldn't vex you for the world, you little blossom.* »<sup>73</sup> C'est encore Arthur qui compare Hetty à une rose (*tearful rose*) au chapitre 13 (p. 182). Mais c'est au chapitre 15 que la comparaison de Hetty à une fleur est la plus remarquable. Le narrateur rapporte les pensées d'Adam qui aime profondément Hetty : lorsqu'il pense à elle, c'est par des images de fleurs qu'il se la représente. A la page 198 de l'œuvre, le lecteur retient des expressions d'Adam telles que '*eyelids delicate as petals*' '*long lashes curled like the stamen of a flower*', '*like florets round the central flower*'. Au second livre du roman, Hetty Sorrel est présentée comme une fleur. C'est d'abord le narrateur qui utilise cette comparaison au chapitre 18 : « *If ever a girl looked as if she had been made of roses, that girl was Hetty.* »<sup>74</sup> de même Adam s'adressant à Hetty alors qu'ils sont dans le jardin, lui dit : "*It seems*

---

71- Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 292.

72- *Adam Bede*, p. 128

73- *Ibid.*, p. 177

74- *Ibid.*, p. 231.

*to me as a woman's face doesna want flowers : it's almost like a flower itself. I'm sure yours is*".<sup>75</sup> Notons que le nom de Hetty 'Sorrel', est un symbole du rapprochement du personnage avec le monde végétal.

La romancière se sert également de la musique pour caractériser Hetty. Ceci est manifeste entre les chapitres 33 et 37. Faisant allusion à Hetty au chapitre 33, le narrateur dit : « *For the beauty of a woman is like music...* »<sup>76</sup> La musique symbolise la beauté de Hetty. Au chapitre 37, l'artiste établit indirectement une relation entre Hetty et la musique : « *Her aunt's scolding about trifles would have been music to her ears now* »<sup>77</sup> Le narrateur veut montrer par-là le désir de Hetty de retourner à Hayslope et de revoir ses parents.

Dans la nouvelle qui s'intitule « Brother Jacob », George Eliot fait en sorte qu'on reconnaisse Jacob par la fourche qui se promène avec lui. Cette fourche devient un emblème. A la page 6 de la nouvelle, le narrateur dit : « *In the same moment he looked up and saw his dear brother Jacob close upon him, holding the pitchfork so that the bright smooth prongs were a yard in advance of his own body...* » A la page 8, le lecteur le reconnaît avec sa fourche: "*As for Jacob, he had thrust his pitchfork into the ground, and had thrown himself down beside it, in thorough abandonment...*" A la page 11, le narrateur fait un commentaire sur Jacob. Une fois de plus ce qui le particularise c'est sa fourche : "*... it is a dreadful thing to make an idiot fond of you, when you yourself are not of an affectionate disposition especially an idiot with a pitchfork...*" Dans le récit, David découvre des objets. Il ne doute pas un instant qu'ils appartiennent à Jacob, car il remarque la présence de la fourche qui lui appartient (p. 14). Jacob ne se sépare pas de sa fourche. L'impression que nous avons est confirmée à la page 15 lorsque l'instance dit : "*David screwed on the lid, while Jacob, looking grave, rose and grasped his pitchfork.*" L'impression est renouvelée à la page 15. Lorsque Jacob retrouve son

75- *Adam Bede*, p. 269

76- *Ibid.*, p. 400

77- *Ibid.*, p. 425



frère David, le lecteur le revoit encore avec sa fourche. L'instance déclare : "... *at seeing a large man in a smock-frock, with a pitchfork in his hand, rush up to Mr freely and hug him, crying out "Zavy, Zavy, b'other Zavy."* (p. 45) Dans ce même passage, les gens s'inquiètent car Jacob tient sa fourche dans sa main: « *But he is dangerous with that pitchfork. He'll never let it go.* » (p. 45) s'inquiète l'un des membres de la future belle-famille de David. La fourche de Jacob devient sa compagne. Il ne s'en sépare plus. Le narrateur dit par exemple : "*Jacob was eating his pie by large mouthfuls, and looking round at the other good things in the shop, while he embraced his pitchfork with his left arm and laid his left hand on some Bath buns.*" (p. 46) Enfin, à la page 48, Jacob a toujours sa fourche auprès de lui : - "*...Jacob...immediately followed his brother, and seated himself, pitchfork grounded, at the table;*" (p. 48)

Dans *The Mill on the Floss*, la romancière développe davantage le procédé qui consiste à faire usage de la musique pour caractériser un de ses personnages. C'est Maggie qu'elle présente par des allusions musicales. Tout débute au chapitre 8 du livre Ier (p. 145) alors que Maggie a environ neuf ans. Le lecteur ressent déjà l'intérêt de Maggie pour la musique lorsqu'elle veut aller à Garum Firs pour écouter un peu de musique chez Mr Pullet son oncle. L'intérêt de l'héroïne pour la musique apparaît quelques pages plus loin au moment où Maggie, chez les Pullet, commence à craindre de ne pouvoir écouter de musique :

*... a source of so much agitation to aunt Pullet and conscious disgrace to Maggie that she began to despair of hearing the musical snuff-box to-day, till after some reflection, it occurred to her that Lucy was in high favour enough to venture on asking for a tune.*<sup>78</sup>

Pour y parvenir Maggie demande l'assistance de sa cousine Lucy qui s'adresse à Mr Pullet : « *Will you please play us a tune, Uncle ?* »<sup>79</sup> Lorsque la

---

78- *The Mill on the Floss*, p. 154.

79- *Ibid.*, p. 154

musique commence. Maggie est joyeuse : « ... *her face wore that bright look of happiness.* »<sup>80</sup> Elle est si contente qu'elle oublie un moment la colère de Tom à son égard. Lorsque la musique cesse et que sa mère lui reproche son agitation, Maggie semble privée de quelque chose : « *Poor Maggie sat down again, with the music all chased out of her soul, and the seven small demons all in again* »<sup>81</sup>

George Eliot associe la musique à Maggie au fur et à mesure qu'elle grandit. Au chapitre 8 du livre I, lorsque le lecteur remarque l'intérêt de Maggie pour la musique, celle-ci a neuf ans. Au chapitre 3 du livre IV, Maggie a environ treize ans (p. 367) au moment où la musique prend de plus en plus possession d'elle. Au chapitre 6 du livre VI, Maggie a environ dix-neuf ans (p. 515), lorsque la musique l'entraîne dans une aventure avec Stephen.

La tristesse occasionnée chez Maggie par le manque de musique apparaît encore au chapitre 3 du livre IV où il la rend presque indifférente à tout autre plaisir :

*Every affection, every delight the poor child had had was like an aching nerve to her. There was no music for her any more - no piano, no harmonised voices, no delicious stringed instruments...sending a strange vibration through her frame.*<sup>82</sup>

Dans ce chapitre 3 du livre IV, nous voyons George Eliot s'efforcer d'établir et de maintenir constant le rapport entre Maggie et la musique. Ce désir d'entourer Maggie d'allusions musicales explique un peu le passage suivant :

---

80- *The Mill on the Floss*, p. 154

81- *Ibid.*, p. 155

82- *Ibid.*, p. 378

*A strange thrill of awe passed through Maggie while she read, as if she had been wakened in the night by a strain of solemn music, telling of beings whose souls had been astir while hers was in stupor.*<sup>83</sup>

Au chapitre 1 du livre V, lorsque Philip demande à Maggie qu'ils se voient de temps en temps, le narrateur écrit : « *The voice that said this made sweet music to Maggie...* »<sup>84</sup> Apparemment, Maggie ne sait point qu'elle attitude adopter face à Philip. Elle est guidée par deux voix intérieures. La première voix lui dit de faire attention à Philip et de ne pas céder aux désirs de ce dernier. La deuxième voix qui semble la plus forte se manifeste sous forme musicale. C'est cette dernière qui conseille la jeune fille de d'accepter Philip. Le narrateur dit à la page 399 : « *Yet the music would swell out again, like chimes borne onward by a recurrent breeze persuading her that the wrong lay all in the faults and weaknesses of others...* » Lorsque Philip lui dit que certains sons ou accords musicaux l'émeuvent étrangement, la jeune fille abonde elle aussi dans le même sens et regrette indirectement de ne plus écouter de musique. Elle écoutera assez souvent cette musique à laquelle elle tient tant au livre VI du roman, avec l'entrée de Stephen Guest dans la diégèse. Au livre VI, la passion de Maggie pour la musique l'entraîne dans une mésaventure et fait parallèlement apparaître un des traits de caractère de la jeune fille. Au chapitre 2 du livre VI, c'est Lucy qui découvre l'un des points faibles de Maggie lorsqu'elle déclare : « *There is one pleasure, I know, Maggie, that your deepest dismalness will never resist... That is music.* »<sup>85</sup> Lucy n'a pas tort, car lorsque Maggie monte dans sa chambre, elle n'arrive pas à dormir. Son attention est attirée par « *some fine music sung by a fine bass voice...* »<sup>86</sup> En entendant cette musique, et en présence d'un univers nouveau, celui de St Ogg's

83- *The Mill on the Floss*, p. 383

84- Ibid., p. 399

85- Ibid., p. 483

86- Ibid., p. 494

où elle vit maintenant, Maggie se dit que rien ne pourra la replonger dans la vie de privations qu'elle menait. La musique prend de plus en plus possession d'elle et semble l'emporter dans une mauvaise direction. C'est une musique plus forte qu'elle : « *The music was vibrating in her still-purcell's music with it's wild passion and fancy...* »<sup>87</sup>

Maggie est bien consciente de sa passion pour la musique. Elle découvre que la musique est l'un de ses plus grands désirs, l'une de ses plus profondes aspirations : « *I think I should have no other mortal wants, if I could always have plenty of music.* »<sup>88</sup> répond-elle à Lucy qui lui demandait si elle a apprécié la musique de la veille. La musique devient un stimulant pour Maggie, elle lui redonne de la force et facilite sa vie :

*It seems to infuse strength into my limbs and ideas into my brain. Life seems to go on without effort, when I am filled with music. At other times one is conscious of carrying a weight.*<sup>89</sup>

Au chapitre 6 du livre VI, Maggie se retrouve dans la haute société de St Ogg's. Là-bas, elle s'attend à retrouver la musique, comme le dit le narrateur : « ... *amidst the new abundance of music.* » (p. 513) Le penchant de Maggie pour la musique est visible à la page 514 où nous la voyons s'asseoir en face du piano et tenter de pianoter. Quelques lignes plus bas, l'instance narrative nous montre Maggie qui essaie « *to get the tunes she had heard the evening before and repeat them again and again until she had found out a way of producing them so as to make them a more pregnant, passionate language to her.* » (p. 514) Le narrateur nous précise que le penchant de Maggie pour la musique n'est pas dû à un quelconque talent ou don en matière de musique. C'est tout simplement un signe

---

87- *The Mill on the Floss*, p. 495

88- Ibid., p. 496

89- Ibid., p. 496

révéléateur de la sensibilité qui la caractérise. Cette musique qui symbolise l'hyper sensibilité de Maggie est l'élément négatif qui la mènera à commettre des erreurs. En effet, étant avide de musique, Maggie va peu à peu s'attacher à celui qui jouera parfois pour elle, à savoir Stephen Guest que l'on voit se diriger vers Maggie « *with a roll of music in his hands...* »<sup>90</sup> Stephen se rend compte que Maggie aime le voir jouer du piano. Aussi lui dit-il à la page 521, « *...I brought the music.* » A la page 529, Maggie déclare à Philip les deux choses qui l'intéressent : « *I am too eager in my enjoyment of music and all luxuries, now they are come to me.* » L'admiration de Maggie pour Stephen est manifeste au chapitre 7 du livre VI, où la musique que ce dernier joue, la distrait et l'empêche de travailler (p. 532). Elle abandonne finalement ce qu'il faisait : « *...it was for no use : she soon threw her work down.* »<sup>91</sup> Maggie ne peut résister à la musique de Stephen. Elle s'affaiblit et devient « *weak for all resistance* »<sup>92</sup> La musique la rend vulnérable face à Stephen. C'est une musique qui l'envahit complètement :

*Poor Maggie ! She looked very beautiful when her soul was being played on in this way by the inexorable power of sound. You might have seen the slightest perceptible quivering through her whole frame, as she leaned a little forward, clasping her hands...*<sup>93</sup>

Un certain langage, une communication s'établissent entre Maggie et la musique : « *...she understood the plaintive passion of the music.* »<sup>94</sup> Grâce à la musique, une relation secrète lie Maggie à Stephen :

---

90- *The Mill on the Floss*, p. 518

91- Ibid., p. 532

92- Ibid., p. 532

93- Ibid., p. 532

94- Ibid., p. 533

---

*...Maggie, in spite of her resistance to the spirit of the song and to the singer, was taken hold of and shaken by the invisible influence - was borne along by a wave too strong for her.*<sup>95</sup>

Une lutte s'établit entre Maggie, Stephen et la musique. Maggie essaie vainement de cacher ses émotions par rapport à la musique et par rapport à Stephen. C'est un duel dont elle sortira vaincue. En effet son amour pour la musique l'amène à tomber dans les bras de Stephen. Maggie aime voir Stephen jouer au piano. C'est ainsi que lorsqu'il lui fera la cour, la jeune fille finira par céder.

George Eliot a su mettre en oeuvre l'emblème en tant que mode de caractérisation. Dans *Adam Bede*, elle compare Hetty à une fleur pour montrer la beauté éphémère de ce personnage tandis que dans *The Mill on the Floss* la romancière associe des allusions musicales à Maggie pour faire ressortir la sensibilité et la faiblesse de caractère de celle-ci.

A propos de la caractérisation directe et indirecte, nous retiendrons que les narrateurs de *Adam Bede* et de *The Mill on the Floss* nous disent eux-mêmes qui sont les personnages.

Parfois l'artiste laisse ses personnages agir devant le lecteur. Ce dernier découvre alors qui ils sont.

La romancière se sert de certains procédés théâtraux dans la caractérisation. Elle fait aussi usage des couleurs sombres pour mettre en évidence la tragédie que vivent ses personnages.

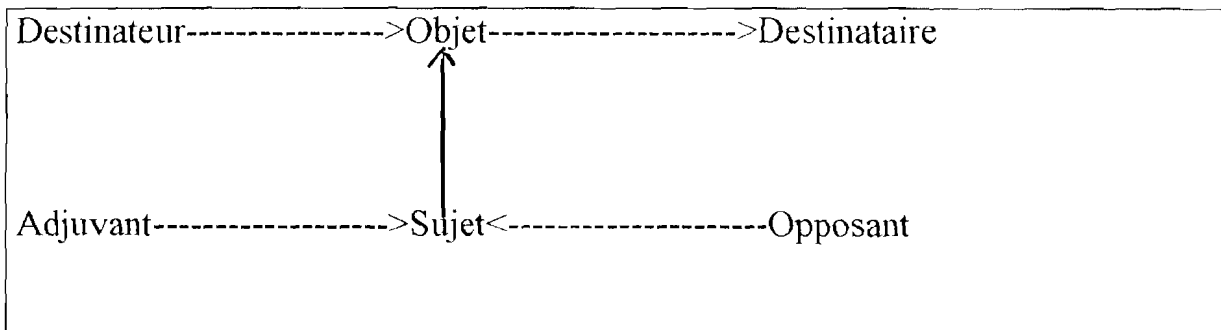
En ce qui concerne l'usage de l'emblème, George Eliot se sert de la musique pour caractériser la sensibilité de Maggie dans *The Mill on the Floss*.

---

95- *The Mill on the Floss*, p. 534

## D- LES RAPPORTS ET LES ROLES DES PERSONNAGES :

Les rapports et les rôles des personnages sont bien décrits par A.J. Greimas qui part du modèle fonctionnel (ou sphère d'action) de Vladimir Propp qui comprend sept sphères d'action : les sphères d'action de l'agresseur, du donateur, de l'auxiliaire, de la princesse, du mandant, du héros et du faux héros. A.J. Greimas modifie ce schéma et lie deux à deux six catégories actantielles (ou rôles) dont les relations se font selon trois axes : la catégorie actantielle « sujet » VS « objet », sur l'axe du désir, de la quête; la catégorie actantielle « adjuvant » VS « opposant » sur l'axe de la lutte; enfin la catégorie actantielle « destinateur » VS « destinataire » sur l'axe de la communication. Ce qui donne le schéma suivant :



Notons que ces six actants sont abstraits et se distinguent de façon différente dans chaque texte en acteurs concrets qui peuvent remplir une ou plusieurs fonctions.

Ce schéma conçu « *pour l'analyse des manifestations mythiques* »<sup>96</sup>, semble s'appliquer à d'autres domaines comme la nouvelle ou le roman. Pedro Gordoba écrit à ce propos : « *Le modèle actantiel/actoriel concerne en effet tout récit quel qu'il soit, littéraire ou non littéraire.* »<sup>97</sup>

96- A.J. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris : Librairie Larousse 1966, p. 180

97- *Le personnage en question*, p. 38

## 1. Les rapports entre les personnages :

### - Les programmes narratifs :

Un programme narratif est une suite d'états et de transformations qui s'enchaînent en partant d'une relation sujet-objet et de sa transformation. Le programme narratif compte quatre phases: la manipulation, la compétence, la performance et la sanction. Cette organisation logique s'appelle une séquence narrative. On définit la manipulation comme la phase du récit où le destinataire intervient en tant qu'agent de persuasion. La compétence désigne les conditions nécessaires à la réalisation de la performance. La performance quant à elle, sert à désigner l'opération du faire qui réalise une transformation d'état (par exemple le fait qu'un sujet agisse pour être conjoint avec un objet). Enfin la sanction est la phase du programme narratif où le destinataire intervient comme agent d'interprétation. Notons que dans les récits, ces quatre phases du programme narratif ne sont pas toujours manifestes.

Pour en venir aux trois romans, l'histoire qui est racontée dans *Adam Bede*, est celle de Hetty Sorrel. Au début du roman, Hetty est une fille dépourvue des objets qu'elle désire : les bijoux. Son énoncé d'état initial est le suivant :

(S1 V O1)

S1 : Hetty, sujet d'état

O1 : bijoux, matérialisme ; objet-valeur

Le penchant de Hetty pour les choses de luxe apparaît au chapitre 9 :

*And Hetty's dreams were all of luxuries: to sit in a carpeted parlour and always wear white stockings to have some large beautiful earrings such as were the fashion; to have Nottingham lace round the top of her*

---



*gown, and something to make her handkerchief smell nice.*<sup>98</sup>

Le désir de Hetty est de se procurer des bijoux. Elle espère ainsi être la plus belle du village. Son programme narratif principal est :

$F(S1) \text{ -----} > (S1 \vee O1) \text{ -----} > (S1 \wedge O1)$

« F » indique le faire

S1 : Hetty

O1 : bijoux

L'une des raisons pour lesquelles Hetty ne veut pas épouser Adam, c'est que celui-ci ne peut lui offrir ce luxe : « ...*a poor man... who would not be able, for a long while to come, to give her even such luxuries...* »<sup>99</sup>

Pour se procurer des bijoux, Hetty va faire en sorte qu'Arthur qui est riche s'intéresse à elle. Nous en sommes au premier stade du programme narratif qui est la manipulation et qui s'écrit :

$FF(S1) \text{ -----} > (S1 \vee S2) \text{ -----} > (S1 \wedge S2)$

FF : énoncé du faire faire

S1 : Hetty sujet du faire faire

S2 : Arthur sujet opérateur

98- *Adam Bede*, p. 144

99- *Ibid.*, p. 144

La raison de l'admiration et de l'attitude intéressée de Hetty à l'égard d'Arthur est manifeste au chapitre 9 : « ... *bright, admiring glances from a handsome young gentleman, with... a gold chain... and wealth...* »<sup>100</sup>

Pour arriver à ses fins, Hetty va se servir de sa beauté. La beauté constitue l'objet modal de la jeune fille. Hetty est consciente de sa beauté et pense qu'Arthur qui est riche s'intéresse à elle. Le narrateur nous dit à ce propos : « *I am afraid Hetty was thinking a great deal more of the looks Captain Donnithorne had cast at her...* »<sup>101</sup>

Nous en sommes ici à la deuxième phase : celle de la compétence qui s'écrit :

$$F(S1) \text{ -----} > (S1 \vee O2) \text{ -----} > (S1 \wedge O2)$$

S 1 : Hetty

O 2 : Objet modal, la beauté de Hetty

Hetty réalise une performance conjonctive car Arthur se laisse manipuler par elle. Il fera la cour à la jeune fille. Cette troisième phase du programme narratif se schématise comme suit :

$$F(S2) \text{ -----} > (S2 \vee S1) \text{ -----} > (S2 \wedge S1)$$

S 2 : Arthur sujet opérateur

S 1 : Hetty sujet d'état

---

100- *Adam Bede*, p. 141

101- *Ibid.*, p. 141

D'autre part, la jeune fille acquiert les bijoux qu'elle voulait. Leur fournisseur est Arthur. Cette performance apparaît une première fois au chapitre 22, où le narrateur nous dit que le tiroir de Hetty contient maintenant de nouveaux trésors (P. 2.94) ; puis au chapitre 26, où Hetty laisse tomber le médaillon qu'Arthur lui avait offert (P. 332). L'énoncé d'état initial de Hetty qui s'écrivait au début.

$S1 \text{-----} \rightarrow (S1 \vee O1)$ . Il s'énonce maintenant :  $S1 \text{---} \rightarrow (S1 \wedge O1)$

S 1 : Hetty

O 1 : bijoux

Notons que Hetty développe d'autres programmes narratifs secondaires tels que son désir d'épouser Arthur.

Le désir d'Adam, autre personnage important du roman, est d'épouser Hetty. Son programme narratif principal s'énonce :

$F(S3) \text{-----} \rightarrow (S3 \vee O3) \text{---} \rightarrow (S3 \wedge O3)$

S 3 = Adam

O 3 = Hetty.

Son désir d'épouser Hetty apparaît au chapitre 27, au moment où il se dispute avec Arthur qu'il vient de surprendre en compagnie de Hetty :

---

*And you've been kissing her, and meaning nothing, have you ? And I never kissed her i' my life, but I'd ha' worked hard for years for the right to kiss her. And you make light of it. You think little o' doing what may damage other folks.*<sup>102</sup>

Malheureusement Hetty n'aime pas suffisamment Adam pour l'épouser :

*But as to marrying Adam, that was a very different affair ! There was nothing in the world to tempt her to do that. Her cheeks never grew a shade deeper when his name was mentioned; she felt no thrill when she saw him passing along the causeway by the window*<sup>103</sup>

Au chapitre 34 (p. 405), Adam obtient de la famille Poyser l'autorisation d'épouser Hetty. Cependant son programme narratif principal ne se réalise pas car avant la célébration du mariage, Hetty s'enfuit de Hayslope.

L'ambition d'Arthur, troisième personnage principal de l'œuvre, n'est pas d'épouser Hetty, mais uniquement de flirter avec elle. Il agit comme anti-sujet d'Adam car en faisant la cour à Hetty il empêche Adam de réaliser son programme narratif. Arthur réalise une performance conjonctive car il arrive à séduire la jeune fille. Le côté négatif de sa réussite est le fait que Hetty s'enfuit de Hayslope, et que sa relation avec elle crée un malaise dans le village. Dinah quant à elle, ne réalise pas son ambition d'être totalement vouée à Dieu, car elle se marie à la fin du roman.

---

102- *Adam Bede* p. 345

103- *Ibid.*, p. 144

Dans *The Mill on the Floss*, l'intrigue principale se développe autour de Maggie. Le désir de Maggie est de venir en aide aux autres. Son énoncé d'état initial s'écrit :

$$S1 \text{-----} \rightarrow (S1 \vee O1)$$

S 1 : Maggie

O 1 : Objet-valeur (aide aux autres)

$$F (S1) \text{-----} \rightarrow (S1 \vee O1) \text{---} \rightarrow (S1 \wedge O1)$$

Mais le lecteur constate que l'objectif de Maggie ne peut être atteint. Maggie est victime de sa sensibilité qui agit comme opposant aux aspirations de celle-ci. La sensibilité de Maggie l'empêche de rompre ses relations avec Philip. C'est encore sa sensibilité qui la pousse à tomber dans les bras de Stephen.

Maggie développe d'autres programmes narratifs qui eux sont secondaires, tels que faire plaisir à son frère dans les deux premiers livres du roman. Là aussi elle échoue et la mort des lapins de Tom dont elle avait la charge, est symbole d'échec.

Les autres personnages développent eux aussi des programmes narratifs. Parmi ces programmes narratifs nous en retiendrons un qui concerne Mr Tulliver. C'est le programme narratif de la culpabilité de Mr Pivart face à Mr Tulliver qui s'écrit :

$$F (S 2) \text{-----} \rightarrow (S3 \vee O3) \text{-----} \rightarrow (S3 \wedge O3)$$

S 2 : Mr Tulliver

S 3 : Mr Pivart

O 3 : Culpabilité de Mr Pivart

Mr Tulliver traduit Mr Pivart en justice parce que ce dernier irrigue ses terres en détournant le cours des eaux. Mr Tulliver espère l'emporter. Malheureusement il sort perdant du procès. La sanction intervient au chapitre premier du livre III. La lettre que reçoit Mr Tulliver va lui permettre de vérifier si la justice a agi comme il le voulait. La réponse est négative. Au lieu de condamner Mr Pivart, la justice sanctionne Mr Tulliver. Le programme narratif de Mr Tulliver ne se réalise pas son désir de faire condamner Mr Pivart n'a pas été atteint.

Parmi les programmes narratifs des autres personnages secondaires nous retiendrons celui de Stephen. Le vœu de Stephen est de conquérir le cœur de Maggie. Son programme narratif de base s'écrit :

$$F \quad (S 4) \text{ ----> } (S4 \vee O4) \text{ ----> } (S4 \wedge O4)$$

S 4 : Stephen

O 4 : Coeur de Maggie

L'admiration de Stephen commence à se manifester au chapitre 2 du livre VI : « *He was so fascinated by this clear, large gaze...* »<sup>104</sup> A la page 491, Stephen s'intéresse réellement à Maggie : « *And there was really something very interesting about this girl...* » Pour conquérir Maggie, Stephen va faire usage de ses talents de musicien. Les talents musicaux du jeune homme constituent l'objet modal de son

---

104- *The Mill on the Floss*, p. 489

programme narratif. Le piano qui se trouve chez sa fiancée Lucy l'aidera à réaliser son dessein.

Stephen réalise une performance conjonctive car il réussit à conquérir le coeur de Maggie. La jeune fille lui déclare son amour au chapitre 11 du livre VI (p. 571). L'énoncé d'état final de Stephen s'écrit :  $(S4 \wedge O4)$ .

S 4 : Stephen

O 4 : Conquête du coeur de Maggie.

Dans *Adam Bede*, les acteurs qui jouent le rôle actantiel de sujet sont Adam, Hetty et Arthur. Ils sont tous à la recherche de quelque chose. Dans sa composition du roman, l'artiste a voulu que l'objet de désir d'Adam et Arthur soit Hetty. Le désir de Hetty quant à elle, est de passer pour la plus belle jeune fille du village d'Hayslope et de se marier avec Arthur.

Ce qui ressort des romans de George Eliot c'est que l'objet du désir des acteurs sujets peut être une personne ou une chose. En la personne de Hetty, George Eliot en fait un sujet et un objet de désir. Hetty est un sujet dans l'œuvre ; elle est à la recherche d'un idéal, d'une vie merveilleuse. Mais elle est aussi objet. Elle est l'objet de désir d'Adam et Arthur. Dans le programme narratif de Hetty, le destinataire et le destinataire sont une seule et même personne : Hetty. On peut en dire autant des programmes narratifs d'Adam et d'Arthur dans lesquels Hetty est l'objet de désir.

Dans *The Mill on the Floss*, Mr Tulliver est le destinataire de son programme narratif tandis que dans le programme narratif de Maggie, ce sont les autres qui en sont les destinataires.

## 2. Les rôles des personnages :

Le rôle du personnage romanesque est synonyme de sa fonction dans l'œuvre. Pour Vladimir Propp, le rôle du personnage est « *l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue* »<sup>105</sup>

La réalisation des programmes narratifs des personnages principaux des romans de George Eliot dépend des rôles que les autres personnages jouent à l'intérieur de ces programmes narratifs. Ces personnages peuvent être groupés dans deux catégories distinctes : la classe des adjuvants et celle des opposants. Dans *Adam Bede*, autour de Hetty qui fonctionne comme objet de désir, se développent deux programmes narratifs : le programme narratif d'Adam qui veut épouser Hetty, et celui d'Arthur qui désire seulement flirter avec elle.

Dans le programme narratif d'Arthur (programme narratif de la conquête de Hetty), les adjuvants d'Arthur sont la fortune et son élégance. L'opposant d'Arthur est Adam. Cette opposition est manifeste au chapitre 27. Adam vient de surprendre Arthur en compagnie de Hetty dans les bois. Son opposition à Arthur est symbolisée par son mécontentement et sa jalousie :

*All his jealousy and sense of personal injury ... had leaped up and mastered him... Adam at this moment could only feel that he had been robbed of Hetty robbed treacherously by the man in whom he had trusted...*<sup>106</sup>

Au chapitre 28 , Adam joue le rôle d'opposant à Arthur lorsqu'il lui demande d'écrire à Hetty une lettre de séparation : « *I ask you to write a letter... I must be safe as you've put an end to what ought never to ha'been begun.* »<sup>107</sup>

---

105- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil. 1979, p. 31

106- *Adam Bede*, p. 345

107- *Ibid.*, p. 354



A l'inverse, Arthur est l'anti-sujet dans le programme narratif du mariage d'Adam avec Hetty. Le programme narratif d'Arthur constitue un anti-programme par rapport à celui d'Adam.

Les autres opposants au programme narratif d'Adam sont la pauvreté de celui-ci et la grossesse de Hetty. Au chapitre 9 (p. 144), le lecteur apprend que Hetty ne veut pas épouser Adam car ce dernier n'est pas riche. Au chapitre 35 (P. 411), Hetty ne peut épouser Adam car elle attend un enfant d'Arthur.

Le personnage d'Adam développe un autre programme narratif ; celui de son mariage avec Dinah à partir du chapitre 50 de *Adam Bede*. Dans ce programme narratif, Lisbeth Bede est adjuvante d'Adam. C'est elle qui dit à Adam que Dinah est amoureuse de lui. Elle l'encourage à demander la main de la jeune fille.

Un programme narratif qu'il conviendrait de souligner est celui de la quête d'Arthur par Hetty. Dans ce programme narratif, les adjuvants sont Dinah et le propriétaire. Dinah aide involontairement Hetty à s'enfuir. En effet, Hetty cache sa fuite en prétextant aller chez Dinah à Snowfield. Au chapitre 35, l'instance narrative faisant usage de la focalisation zéro déclare :

*She would tell her aunt ... that she should like the change of going to Snowfield... And then when she got to Stoniton... she would ask for the coach that would take her on the way to windsor.*<sup>108</sup>

Le propriétaire de l'auberge aide lui aussi Hetty, car, lorsque celle-ci lui demande son chemin pour se rendre à Windsor, ce dernier lui donne les informations nécessaires :

---

108- *Adam Bede*, p. 412

*Windsor must be pretty nigh London, for it's where the king lives... Anyhow, you'd best go t' Asby next - that's south'ard. But there's as many places from here to London as there's houses in Stoniton, by what I can make out.*<sup>109</sup>

La forêt constitue le principal opposant au programme narratif de la quête d'Arthur. Cette opposition se manifeste tout le long du chapitre 37. L'infanticide de Hetty s'oppose lui aussi à sa quête d'Arthur. C'est à la suite du meurtre de son bébé que Hetty se fait arrêter par la justice. Dinah est adjuvante de Hetty dans le programme narratif de l'inculpation de la jeune fille, car elle lui redonne confiance. Le soutien que Dinah apporte à Hetty est manifeste aux chapitres 45 et 46 de l'oeuvre. Au chapitre 45, lorsque Hetty demande à Dinah « *You won't leave me, Dinah ? You'll keep close to me ?* »<sup>110</sup> elle lui répond : « *No, Hetty, I won't leave you. I'll stay with you to the last...* »<sup>111</sup> Le soutien de Dinah à Hetty n'est pas seulement moral ; il est aussi physique. A la page 505 (chapitre 46), le narrateur déclare :

*She was clinging close to Dinah; her cheek was against Dinah's. It seemed as if her last faint strength and hope lay in that contact; and the pitying love that shone out from Dinah's face looked like a visible pledge of the Invisible Mercy.*

Au chapitre 43 (p. 477), Mr et Mrs Olding s'opposent à Hetty en ce sens qu'ils témoignent contre elle dans le meurtre de son bébé. Toutefois, Mrs Olding agit à la fois comme adjuvante et opposante de Hetty. Elle est adjuvante lorsqu'elle

---

109- *Adam Bede*, p. 416

110- *Ibid.*, p. 494

111- *Ibid.*, p. 494

héberge Hetty dans sa quête d'Arthur. Elle s'oppose maintenant à elle aux pages 477, 478.

Arthur agit comme opposant de Hetty dans le programme narratif du bonheur de la jeune fille. Il est involontairement et inconsciemment l'opposant de Hetty. C'est lui qui fera que Hetty sombre dans sa tragédie. Alors que Hetty est enceinte, il l'abandonnera sans savoir qu'elle était dans cet état. Il est sans le savoir l'adversaire de Hetty car il ne désirait pas engrosser la jeune fille. En outre il avait été contraint par Adam à ne plus voir Hetty. Arthur pensait qu'en cessant ses relations avec Hetty, il rendrait à la jeune fille ainsi qu'à Adam un grand service. La communauté villageoise de Hayslope agit dans une certaine mesure comme opposante. C'est parce que les règles établies par cette société condamnent la fille mère, que Hetty est obligée de s'enfuir. Hetty n'aurait pas tué son bébé sans la rigidité des principes moraux de cette communauté. La religion joue aussi de façon symbolique le rôle d'adversaire de Hetty dans *Adam Bede*. C'est indirectement à cause des principes religieux que Hetty commet un infanticide.

Dans *The Mill on the Floss*, le Dr Kenn et Bob sont les adjouvants de Maggie dans le programme narratif de son épanouissement. Après sa mésaventure avec Stephen aux chapitres 13 et 14 du livre VI, Maggie est en quelque sorte rejetée par les habitants de St Ogg's. C'est dans ce contexte que le Dr Kenn apparaît comme adjouvant de Maggie : il la soutient moralement et lui prodigue des conseils. Au chapitre 2 du livre VII, l'on voit Maggie aller chez le Dr Kenn alors qu'elle vient d'être expulsée par Tom son frère, et que les habitants de St Ogg's la critiquent. Le Dr Kenn avait proposé à Maggie de lui apporter son soutien au chapitre 9 du livre VI lorsqu'il lui avait dit : « *But that will not prevent our meeting again... if I can be of any service to you.* »<sup>112</sup>

---

112- *The Mill on the Floss*, p. 554

Au chapitre 2 du livre VII, Maggie pense à l'aide que le Docteur Kenn pourrait lui apporter : « *Dr Kenn would perhaps help her and advise her : she remembered his parting words at the bazaar...* »<sup>113</sup> Dans ce chapitre, Maggie se confie au Dr Kenn. Ce dernier devient en quelque sorte un confident et un conseiller. Maggie dit au Dr Kenn : « *I want to tell you everything* »<sup>114</sup> ; celui-ci répond avec gentillesse et tendresse : « *Do tell me everything* »<sup>115</sup>

Le conseil que donne le Dr Kenn à Maggie, c'est de partir de St Ogg's, de quitter tous ceux qu'elle a connus et d'aller vivre ailleurs. Il dit à Maggie :

*I ask you to consider whether it will not perhaps be better for you to take a situation at a distance, according to your former intention. I will exert myself at once to obtain one for you.*<sup>116</sup>

Maggie n'est pas convaincue par son conseiller, et lui répond : « *I have no heart to begin a strange life again. I should have no stay* »<sup>117</sup>

Le Dr Kenn essaie de rassurer la jeune fille, et de lui réaffirmer son soutien. Il lui dit : « *Miss Tulliver, you may rely on all the influence my position gives me.* »<sup>118</sup> Ainsi, l'on voit que le Dr Kenn apparaît dans le roman comme l'adjuvant de Maggie en ce sens qu'il aide l'héroïne à se libérer de la situation dans laquelle elle se trouve.

---

113- *The Mill on the Floss*, p. 622

114- *Ibid.*, p. 624

115- *Ibid.*, p. 624

116- *Ibid.*, p. 626

117- *Ibid.*, p. 626

118- *Ibid.*, pp. 626-627

---

Bob Jakin est adjuvant de Maggie dans son programme narratif d'épanouissement car il héberge l'héroïne après que celle-ci ait été expulsée de la maison familiale. Il faudrait souligner que Bob Jakin joue aussi le rôle d'adjuvant dans le programme narratif de rachat du moulin par la famille Tulliver. Bob Jakin conclura une affaire avec Tom (ch. 2 du livre V, p. 408). Bob ira acheter de la marchandise à l'extérieur, viendra la revendre et partagera les bénéfices avec Tom. C'est avec le bénéfice de cette affaire et les revenus mensuels de son travail que Tom aidera ses parents à racheter le moulin.

Pour en revenir à Maggie, disons que sa vie sentimentale ressemble à celle de Hetty dans *Adam Bede*. A partir du livre VI du roman, le cœur de Maggie est partagé entre Philip et Stephen. Ces deux personnages jouent un rôle négatif non négligeable dans le programme narratif d'épanouissement de l'héroïne. Ce sont les opposants de Maggie. Philip s'oppose indirectement et involontairement à Maggie. C'est à cause de son amour pour elle que celle-ci se voit rejetée par Tom. Stephen s'oppose aussi à Maggie. Cette opposition découle de la cour qu'il lui a faite et qui a provoqué bon nombre de médisances de la part des habitants de St Ogg's.

La sensibilité de Maggie joue le rôle d'opposant en ce sens qu'elle l'empêche d'atteindre son dessein. Sa pitié et son amitié pour Philip se transforment en amour parce que Maggie est sensible et faible de caractère.

Mais le véritable opposant de Maggie dans le programme narratif d'épanouissement de celle-ci, est l'embarcation (the boat). George Eliot l'introduit pour la première fois au chapitre 12 du livre I<sup>er</sup> (p. 182) au cours d'une analepse qui fait allusion au passeur de St Ogg's. Le danger que constitue l'embarcation pour Maggie se fait sentir au chapitre 13 du livre VI (pp. 583-584) lorsque Philip fait implicitement remarquer le danger que Maggie court à se retrouver sur une embarcation. Philip imagine Maggie dans une embarcation, entraînée par les eaux.

A la page 588, Maggie ressent plus ou moins consciemment le danger de l'embarcation lorsqu'elle refuse d'aller en barque avec Stephen. L'opposition de l'embarcation à l'égard de Maggie est manifeste au dernier chapitre de l'œuvre, et

surtout à la fin de celui-ci. Pourtant au milieu du chapitre, l'embarcation apparaît comme un élément positif. Elle permet à Maggie d'échapper à l'inondation qui envahit sa chambre (p. 650). L'embarcation se transforme peu à peu en véhicule mortuaire. Elle semble dotée d'une force physique, voire diabolique car Maggie a du mal à l'éloigner du courant (p. 653). L'embarcation devient un véhicule totalement incontrôlable à la page 655. Tom qui est maintenant aux commandes de la barque n'arrive pas à l'éloigner du courant. Il se sent vaincu, et laisse tomber les rames. L'embarcation poursuit alors sa mission qui est de conduire Maggie et Tom à la mort. La mission de l'embarcation s'achève avec la noyade des deux personnages : « *The boat was no longer seen upon the water...* »<sup>119</sup> La fonction de l'embarcation est d'œuvrer dans la noyade de Maggie. La romancière l'introduit pour parachever la tragédie de son personnage.

Dans le programme narratif de l'épanouissement de Maggie, la fenêtre fait partie des éléments qui jouent une double fonction. La fenêtre joue le rôle d'adjuvant à la page 650 lorsqu'elle aide Maggie à sortir de sa chambre alors que l'eau l'envahit. Mais la fenêtre s'oppose indirectement à l'héroïne car en la laissant s'échapper du lieu clos qui symbolise sa sécurité, elle la dirige vers le fleuve qui la tuera. La fenêtre pousse en quelque sorte Maggie vers la mort.

Parmi les programmes narratifs des personnages secondaires, nous étudierons ceux de Mr Tulliver et de Stephen car ces deux personnages jouent un rôle non négligeable dans l'intrigue. Le but de Mr Tulliver à partir du livre IV est de racheter son moulin. Les adjuvants de Mr Tulliver dans le programme narratif du rachat du moulin sont Tom et Philip. Tom est adjuvant de son père car il épargne de l'argent pour l'aider. Philip joue le rôle d'adjuvant de Mr Tulliver dans ce programme narratif au chapitre 8 du livre VI (p. 546). Il fait en sorte que Mr Wakem, son père, accepte de renoncer à la propriété du moulin. Mr. Wakem est le

---

119- *The Mill on the Floss*, p. 655

principal opposant de Mr Tulliver dans son programme narratif. Notons que Mrs Tulliver est le personnage qui a favorisé la prise du moulin par Mr Wakem. En voulant dissuader Mr Wakem d'acheter le moulin au chapitre 7 du livre III (p. 336), Mrs Tulliver n'a fait que favoriser le passage du moulin aux mains de l'ennemi de Mr Tulliver.

L'ambition de Stephen Guest, autre personnage secondaire de *The Mill on the Floss*, est de conquérir Maggie. Les adjuvants du jeune homme dans le programme narratif de la conquête de Maggie sont Lucy, Philip, l'embarcation et la musique. Lucy aide involontairement Stephen à séduire Maggie lorsqu'elle propose la promenade en barque et lorsqu'elle laisse Stephen et Maggie aller sur la Floss sans elle (ch. 13 du livre VI, p. 583 et p. 587). Philip aide lui aussi involontairement Stephen à atteindre son dessein en refusant aux pages 584 et 587 d'aller avec Maggie et Stephen en barque. La barque est aussi adjutant de Stephen dans la mesure où elle lui permet de s'éloigner avec Maggie des autres et donne ainsi aux deux personnages l'occasion de se déclarer leur amour. La musique quant à elle, favorise l'admiration de Maggie pour Stephen. Ne pouvant résister aux talents musicaux de Stephen, Maggie finit par tomber dans les bras de celui-ci.

L'opposant de Stephen est Philip puisqu'il est son rival en amour. Philip a été le premier à s'éprendre de l'héroïne. Stephen est déjà fiancé à Lucy. C'est pourquoi Philip n'admet pas que celui-ci convoite la jeune fille. Au chapitre 7 du livre VI, Philip s'inquiète des regards que se jettent Stephen et Maggie. Au chapitre 9, l'opposition de Philip est manifeste à travers la petite querelle qui survient entre Stephen et lui alors qu'il vient de le surprendre en compagnie de Maggie : « *What a hypocrite you are !* » *said Philip, flushing angrily.* »<sup>120</sup>

---

120- *The Mill on the Floss*, p. 552

### 3- Le rôle d'Arthur dans le drame de Hetty ;

Il faut dire que Arthur est le principal responsable du drame que Hetty vit. Nous devons toutefois faire remarquer que Arthur est involontairement responsable des malheurs de Hetty. En fait ce que Arthur voulait c'était seulement de flirter et de sortir avec la jeune fille. Il n'avait aucune intention de l'épouser. Ses premières impressions de Hetty sont visibles au chapitre 15 où le narrateur nous dit :

*He felt sure she was a dear affectionate, good little thing. The man who wakes the wondering tremulous passion of a young girl always thinks her affectionate; and if he chances to look forward to future years, probably imagines himself being virtuously tender to her... (p. 198)*

Au moment où il s'aperçoit qu'il commence à aimer Hetty, il décide de ne plus la revoir. L'instance dit à cet effet : « *He had made up his mind not to meet Hetty again; and now he might give himself up to thinking how immensely agreeable it would have been to meet her again...* » (p. 179) Toutefois, l'envie de revoir Hetty reste grande. Dans tout le discours d'Arthur au sujet de Hetty, le lecteur ne perçoit aucun désir du jeune homme de vivre avec elle. Il veut plutôt lui laisser une bonne impression. A la fin du chapitre 12, le narrateur dit par exemple :

*He would like to satisfy his soul for a day with her, simply to remove any false impression from her mind about his manner to her just now. He would behave in a quiet, kind way to her – just to prevent her from going home with her head full of wrong fancies (p. 179)*

La raison pour laquelle Arthur ne peut épouser Hetty est explicitement donnée au chapitre 13 lorsque le narrateur rapporte les pensées du jeune homme:



*To flirt with Hetty was a very different affair from flirting with a pretty girl of his own station – that was understood to be an amusement on both sides; or, if it became serious, there was no obstacle to marriage. But this little thing would be spoken ill of directly, if she happened to be seen walking with him... he should hate himself if he made a scandal of that sort... No gentlemen out of a ballad could marry a farmer's niece. There must be an end to the whole thing at once. It was too foolish.*  
(pp. 183-184)

Il faut dire que Arthur se reproche d'avoir flirté avec Hetty alors qu'Adam était sérieux et voulait l'épouser. Le narrateur qui rapporte ses pensées dit : « *At the first moment, Arthur had felt pure distress and self-reproach at discovering that Adam's happiness was involved in his relation to Hetty: if there had been a possibility of making Adam tenfold amends...* » (p. 357) Sentant qu'il est en train de détruire la vie de Hetty et d'Adam, Arthur décide d'écrire à la jeune fille pour lui dire qu'il rompt sa relation amoureuse avec elle.

Ainsi, Arthur joue-t-il sans vraiment le vouloir, un rôle déterminant dans le drame de Hetty Sorrel.

#### **4)- Le rôle de Stephen Guest dans le drame de Maggie dans *The Mill on the Floss* :**

Le rôle de Stephen est très important dans l'histoire de Maggie. Après s'être servi de Philip Wakem pour mettre son héroïne dans des situations très embarrassantes telles que l'expulsion de Maggie de la maison par Tom, la romancière crée le personnage de Stephen Guest pour accumuler les erreurs de la jeune fille. A notre avis, George Eliot le fait à dessein. C'est certainement pour rendre plus logique le sort qu'elle réservera à Maggie à la fin du roman. Le problème qui est posé ici est que Maggie se laisse courtiser par Stephen, le fiancé de sa cousine Lucie. Et pourtant Lucie la lui avait présenté au chapitre 2 du Livre VI (p. 484) où la romancière a introduit ce personnage pour la première fois. Il faut dire que Maggie et Stephen ont commencé à s'attirer quelque temps après que

Lucie les ait présentés l'un à l'autre. Le rôle de perturbateur que George Eliot fait jouer à Stephen commence au chapitre 2 du Livre VI, lorsque ce dernier s'évertue pour que Maggie le regarde : « *She doesn't look at me when I talk of myself... I must try other subjects* », dit-il à la page 489. Le désir de Stephen de posséder Maggie est symbolisé par la séquence de la page 492 où ce dernier la saisit fermement au moment où Maggie glisse dans l'embarcation. Ce contact involontaire va marquer Maggie et favoriser son admiration et sa faiblesse pour Stephen. L'attirance entre Maggie et Stephen est visible à la page 516 où le narrateur nous dit : « *Each was oppressively conscious of the other's presence, even to the finger-ends.* » Apparemment, les deux personnages prennent plaisir à cette situation et veulent qu'elle se renouvelle tous les jours. Au chapitre 6 du Livre VI (p. 518), le narrateur nous dit que Maggie rougit à la vue de Stephen qui vient la voir. Au début du chapitre 10, Stephen dévore Maggie du regard, et aimerait prendre la place du jeune Torry qui danse avec elle. Cette envie le possède « *like a thirst* » (p. 559) dit le narrateur. Il faut dire que Maggie est contente du fait que Stephen s'intéresse à elle, même si elle ne veut pas tomber dans ses bras. A la page 560, Stephen marque des points lorsque Maggie ne proteste pas au moment où il prend la main de la jeune fille pour la garder dans la sienne. C'est dans une salle que Stephen va tenter de franchir un nouveau pas lorsqu'il va baiser la main de la jeune héroïne. Malheureusement, Maggie va réagir brutalement. Elle va lutter pour ne pas tomber dans ses bras. La conséquence du refus de Maggie est qu'elle va souffrir intérieurement. George Eliot met son héroïne de plus en plus en difficulté au chapitre 11 du Livre VI. Dans ce chapitre, Stephen propose à Maggie une promenade. Cette dernière accepte. Stephen semble assez tendu. Le narrateur dit : « *He had a half-jaded, half-irritated look, such as a man gets when he has been dogged by some care or annoyance.* » (P. 566) C'est une situation particulière que Maggie est en train de vivre. Maggie finit par demander à Stephen s'il est conscient de son comportement. Maggie se plaint que Stephen vienne lui demander d'aller se

promener avec elle alors qu'il est fiancé à Lucie. Stephen continue de jouer le rôle que la romancière lui a assigné, à savoir perturber Maggie et la conduire à la catastrophe. Il passe à une étape supérieure lorsqu'il commence à dévoiler son amour pour la jeune fille. Maggie se sent misérable puisqu'elle est tentée d'accepter les avances de Stephen. Mais elle ne peut sortir avec lui. Devant l'insistance de Stephen pour qu'ils aient des relations, Maggie est contrainte de lutter. Cela la fait beaucoup souffrir. D'ailleurs, dans le passage, les thèmes de la lutte intérieure et de la souffrance de Maggie sont manifestes. Le thème de la lutte intérieure apparaît aux pages 568 (ligne 28), 569 (ligne 30) et 570 (ligne 2). Le thème de la souffrance est visible aux pages 569 (ligne 30) et 571 (ligne 9). A cause de Stephen, Maggie se sent vraiment misérable. Le thème de la misère apparaît aux pages 567 (ligne 22), 568 (ligne 28) et 570 (ligne 23). Stephen Guest achève son rôle de bourreau au chapitre 13 du Livre VI. Pour que Stephen atteigne son but, George Eliot crée l'épisode de la promenade en barque sur la Floss. Dans le roman, c'est Lucie qui donne l'idée de promenade sur le fleuve. La romancière omet de faire figurer Lucie (la fiancée de Stephen) dans la barque que vont emprunter Maggie et Stephen, afin que ce dernier accomplisse le rôle que lui a assigné l'auteur. A la page 589, Maggie s'inquiète parce que Stephen et elle ont dépassé plusieurs villages. C'est à ce moment que Stephen lui propose le mariage. Il faut ici souligner la fonction du courant. C'est le courant qui permet à Stephen de s'éloigner avec Maggie le plus loin possible, afin de lui déclarer son amour. Malgré les propositions de Stephen, Maggie ne cède pas. Elle veut rentrer chez elle. Elle rejette par conséquent l'offre de Stephen. Une fois de plus, Maggie regrette que Stephen l'ait mise dans une telle posture. Face à la résistance de Maggie, Stephen ne perd pas courage. Nous le voyons à la page 592 prendre la main de Maggie. Ce qui est paradoxal c'est que Maggie ne rejette pas totalement Stephen. Elle est victime de la bonté qu'elle éprouve pour les autres ainsi que de sa sensibilité. Dans le passage, le lecteur constate que les problèmes de Maggie sont loin d'être termi-

nés. Nous pouvons même dire qu'elle est dans la boue. L'enlèvement de Maggie dans la boue est symbolisé par le nom « Mudport » (Port de boue) qui est la prochaine destination de Stephen et Maggie. De retour à St Ogg's, Maggie sera critiquée par son entourage. Sa moralité sera remise en cause, ses problèmes familiaux s'accroîtront. Le lecteur n'attendra plus rien de bon la concernant.

Nous pouvons dire que George Eliot a réussi à faire en sorte que Stephen Guest soit le véritable obstacle à l'épanouissement de Maggie Tulliver dans *The Mill on the Floss*. Nous pensons que la romancière a eu une bonne idée en faisant entrer Stephen dans la vie intérieure de Maggie. Nous ne comprenons pas pourquoi le critique anglais Sir Edward Lytton a critiqué la position de Stephen. En réponse à Sir Edward Lytton, George Eliot a d'ailleurs répondu dans *George Eliot: The Critical Heritage*:

*The other chief point of criticism – Maggie's position towards Stephen – is too vital a part of my whole conception and purpose for me to be converted to the condemnation of it. If I am wrong there – if I did not really know what my heroine would feel and do under the circumstances in which I deliberately placed her, I ought not to have written this book at all, but quite a different book, if any. If the ethics of art do not admit the truthful presentation of a character essentially noble but liable to great error... then it seems to me, the ethics of art are too narrow... (p.123)*

### **E- ETUDE DU PERSONNAGE DE SILAS DANS SILAS MARNER:**

Nous nous intéressons à l'analyse du personnage de Silas Marner à travers le thème de la métamorphose et du rachat. Ce personnage nous intéresse parce qu'il passe par plusieurs étapes au cours de sa vie. Au début du roman, il n'a en fait aucun objectif, aucune ambition. C'est au fur et à mesure qu'il rencontre de nouvel-

les situations où il fait face à des difficultés, qu'il a des objectifs, des désirs. En outre, lorsque certains de ses buts sont atteints, il s'en fixe d'autres.

Au début du roman, Silas Marner apparaît comme un vieillard portant un baluchon en bandoulière. Nous savons très peu de son enfance. Il a grandi dans la pauvreté. Le narrateur nous dit d'ailleurs : « ... *he was a small boy without shoes or stockings* »<sup>121</sup> L'on ne fait nullement mention de son père. Mais il semble que sa mère devait être une femme qui s'y connaissait dans la médecine traditionnelle. On nous informe que Silas Marner avait pris soin de sa petite sœur jusqu'à sa mort prématurée.

On nous dit que c'est un tisserand qui vit dans la localité de Lantern Yard. Il est sérieux, et est mentalement actif. Le narrateur dit à cet effet :

*His life, before he came to Raveloe, had been filled with the movement, the mental activity, and the close fellowship, which, in that day as in this, marked the life of an artisan early incorporated in a narrow religious sect...*<sup>122</sup>

Toutefois, il vit comme un ermite. Le narrateur nous dit :

*He invited no comer to step across his door-still, and he never strolled into the village to drink a pint at the Rainbow, or to gossip at the wheelwright's: he sought no man or woman, save for the purposes of his calling, or in order to supply himself with necessaries...*<sup>123</sup>

Ce qui caractérise Silas Marner, ce sont les attaques cataleptiques dont il est la victime. Au chapitre I<sup>er</sup>, l'instance du récit déclare :

---

121- *Silas Marner*, p.168

122- *Ibid.*, p.56

123- *Ibid.*, p.54

*Jem Rodney, the mole-catcher ... on coming up to him, he saw that Marner's eyes were set like a dead man's, and he spoke to him, and shook him, and his limbs were stiff, and his hands clutched the bag as if they'd been made of iron; but just as he had made up his mind that the weaver was dead...*<sup>124</sup>

S'agissant toujours des attaques de catalepsie dont il est victime, l'instance ajoute quelques pages plus loin :

*He had fallen, at a prayer-meeting, into a mysterious rigidity and suspension of consciousness, which, lasting for an hour or more, had been mistaken for death.*<sup>125</sup>

En outre, Silas Marner croit fermement en Dieu et en la vérité. Il a trouvé un groupe de chrétiens à Lantern Yard. C'est une communauté religieuse à l'esprit étroit, qui se réunit dans une chapelle. Là-bas, il se fait des amis. Son meilleur ami est William Dane avec lequel il discute de sujets en rapport avec la religion. Le narrateur dit : « *One of the most frequent topics of conversation between the two friends was Assurance of Salvation.* »<sup>126</sup> C'est là-bas qu'il rencontre Sarah qui devient pendant quelque temps sa fiancée. Comme beaucoup d'autres fidèles, il fait confiance aux règlements de la chapelle. Il abandonne même sa pratique de la médecine traditionnelle que sa mère lui avait léguée. Il est considéré par la communauté comme quelqu'un « *of exemplary life and ardent faith.* »<sup>127</sup> C'est ce que nous savons de lui lorsque l'on nous le présente au début du roman. Trois moments clés ont marqué la vie de Silas Marner. En premier lieu, c'est lorsqu'il

---

124- *Silas Marner* p.54

125- *Ibid.*, p.56

126-*Ibid.*, p.57

127- *Ibid.*, p.56.

s'est agi de l'accusation de vol dont il a fait l'objet. Ensuite, lorsque sa fiancée s'est désengagée. Le troisième événement a été le vol de son argent. Nous verrons ces moments un peu plus en détail dans les pages qui suivent.

A Lantern Yard, son village natal, Silas Marner est accusé du vol de l'argent de la chapelle. Son canif a été retrouvé dans le tiroir du lit du diacre décédé. C'est là que l'argent était caché. Silas Marner répond qu'il est innocent et qu'il est confiant. Il est sûr que Dieu l'innocentera car il croit profondément en lui. Il dit d'ailleurs : « *But God will clear me.* »<sup>128</sup> Au début, il ne suspecte pas du tout William Dane son ami. Selon la coutume de la chapelle, le sort doit être tiré pour déterminer le coupable. Silas Marner accepte de se soumettre à cette épreuve. Malheureusement pour lui, il est reconnu coupable à la suite du tirage au sort. C'est un coup dur qui est porté contre lui. Pris de colère, il dénonce un « *God of lies* »<sup>129</sup> Il dit au chapitre I : « *...there is no just God that governs the earth righteously, but a God of lies, that bears witness against the innocent.* »<sup>130</sup> Il ne reconnaît plus le tirage au sort, et il a le sentiment que le monde l'a trahi.

Ayant souffert de toutes ces humiliations, Silas prend congé de ses voisins. Il s'en va à Raveloe. Dans cette nouvelle communauté, il vit retiré des autres. Il a des difficultés pour s'adapter au mode de vie de ce village. L'occasion d'être accepté par les villageois s'offre à lui au moment où Sally Oates, l'un des personnages du roman, est souffrante. Silas Marner se rend compte que la malade souffre de la même maladie dont souffrait sa mère. Son penchant à faire du bien se manifeste aussitôt. Il ressent de la pitié pour Sally Oates. Il lui donne à boire un remède à base d'herbes que sa mère avait l'habitude d'utiliser. Le résultat du médicament est satisfaisant. Le narrateur nous dit ce que Jem Rodney a entendu à propos de la guérison de Sally Oates par Silas Marner :

---

128- *Silas Marner*, p. 60

129- *Ibid.*, p. 61

130- *Ibid.*, p. 61

*Jem Rodney's story was no more than what might have been expected by anybody who had seen how Marner had cured Sally Oates, and made her sleep like a baby, when her heart had been beating enough to burst her body, for two months and more, while she had been under the doctor's care.*<sup>131</sup>

Les villageois lui en sont très reconnaissants, quoique qu'ils le soupçonnent d'avoir des potions magiques. Silas Marner est ensuite assailli par les femmes du village qui veulent être soignées de toutes sortes de maladies. Si Silas Marner n'avait pas été le genre d'hommes honnêtes, il aurait pu se faire beaucoup d'argent. Mais étant honnête, il leur dit franchement qu'il n'est pas le genre de personnes qui prétendent soigner toutes sortes de maladies. Il ajoute qu'il ne s'intéresse pas aux amulettes et au fétichisme. Le village n'en croit pas un mot. Les villageois pensent qu'il refuse délibérément de les soigner. On le regarde avec peur et suspicion. Les villageois commencent à penser que Silas Marner est mauvais, et qu'il peut aussi bien faire du bien que faire du mal. Ils se retournent contre lui. Silas Marner s'éloigne du village pour se concentrer sur son travail et ses écus d'or. A la suite de cet incident, Silas Marner perd toutes les chances d'avoir des amis. A partir de ce moment, il devient un avare dont le seul but est d'amasser de l'argent. Le thème de l'argent est manifeste dans le parcours narratif du héros. Plusieurs passages le mettent en lumière. Au chapitre 2, le narrateur dit :

*But what were the guineas to him who saw no vista beyond countless days of weaving? It was needless for him to ask that, for it was pleasant to him to feel them in his palm, and look at their bright faces...*<sup>132</sup>

---

131- *Silas Marner*, p. 55

132- *Ibid.*, p. 65



L'argent est une fascination pour Silas Marner. Le narrateur déclare :

*...for twenty years, mysterious money had stood to him as the symbol of earthly good, and the immediate object of toil. He had seemed to love it...*<sup>133</sup>

Enfin, le thème de la fascination réapparaît lorsque le narrateur dit : « *...that habit of looking towards the money and grasping it with a sense of fulfilled effort...* »<sup>134</sup>

Ainsi, l'argent devient pour Silas Marner une fin en soi. Il n'a rien d'autre à faire sinon en accumuler : « *Gradually the guineas, the crowns, and the half-crowns, grew to a heap, and Marner drew less and less for his own wants...* »<sup>135</sup>

Le passage suivant montre jusqu'à quel degré Silas Marner est épris d'argent :

*Marner wanted the heaps of ten to grow into a square, and then into a larger square ; and every added guinea, while it was itself a satisfaction, bred a new desire »*<sup>136</sup>

L'existence de Silas se réduit à la couture et à l'amas d'argent. A ce propos, le passage du chapitre 2 est révélateur :

*So, year after year, Silas Marner had lived in this solitude, his guineas rising in the iron pot, and his life narrowing and hardening itself more and more into a*

---

133- *Silas Marner*, p. 65

134- Ibid., p. 65

135- Ibid., p. 67

136-Ibid., pp. 67-68

*mere pulsation of desire and satisfaction that had no relation to any other being. His life had reduced itself to the function of weaving and hoarding...*<sup>137</sup>

L'argent est vraiment devenu une obsession pour lui, car le narrateur dit au chapitre 14: « *The gold had kept his thoughts in an ever-repeated circle, leading to nothing beyond itself...* »<sup>138</sup>

Il faut dire que Silas Marner a été trahi par l'homme qu'il croyait être son meilleur ami. Il s'agit de William Dane. Il a aussi l'impression qu'il a été abandonné par Dieu. C'est alors qu'il devient négatif. Cela le fait passer d'un homme qui « *had once loved his fellow with a tender love and trusted in an unseen goodness* »<sup>139</sup> à quelqu'un qui évite ses semblables et déclare qu'il n'y a pas de Dieu qui soit juste. C'est un homme amer qui a perdu la foi en Dieu et en son semblable. Il a aussi perdu son objectif dans la vie. Il décide alors d'aller vivre ailleurs.

A Raveloe, Silas Marner ne veut plus se rappeler de son passé. Il devient obsédé par deux choses : le travail et l'argent. Nous constatons un changement total en ce personnage. Cela est dû à une perte de confiance en toute chose. Mais la faute repose sur les villages de Lantern Yard et Raveloe. A la lecture de ce roman, nous déduisons que Silas Marner n'est pas le seul à blâmer.

Le changement qui se passe dans la vie de Silas Marner est occasionné par le vol de son argent. Au début, il n'y croit pas. L'instance responsable de la narration dit à cet effet:

---

137- *Silas Marner*, p. 68

138- *Ibid.*, p. 184

139- *Ibid.*, p. 141

*The sight of the empty hole made his heart leap violently, but the belief that his gold was gone could not come at once – only terror, and the eager effort to put an end to the terror. He passed his trembling hand all about the hole, trying to think it possible that his eyes had deceived him...*<sup>140</sup>

Ensuite, il se rend compte de la triste réalité. Il est profondément meurtri et abattu par la disparition de son argent. Le narrateur décrit sa détresse :

*He gave a wild ringing scream, the cry of desolation. For a few moments after, he stood motionless; but the cry had relieved him from the first maddening pressure of the truth. He turned, and tottered towards his loom, and got into the seat...*<sup>141</sup>

A Raveloe, il ne peut véritablement communiquer avec les villageois qui lui rendent maintenant service. Ses pensées sont si absorbées par les écus d'or que les gens n'arrivent pas à s'approcher de lui. Il faut souligner ici la conséquence positive de la perte de l'argent de Silas Marner. La perte de son argent est en réalité bénéfique pour lui. En effet, la disparition de ses écus d'or change l'attitude des villageois envers lui. Ils se rendent compte maintenant que s'il les avait évités auparavant, ce n'était pas parce qu'il les méprisait, ou parce qu'il avait quelque chose contre eux. C'est peut-être parce qu'il était très perturbé. D'autre part, s'il ne les avait pas aidés auparavant, ce n'était pas parce qu'il ne voulait pas, mais parce qu'il ne pouvait pas. Pour lui montrer qu'ils sympathisent et qu'ils sont gentils, ils lui apportent de la nourriture. Ceux qui n'ont pas de nourriture à lui donner, viennent le voir et blaguer un peu. Deux de ses visiteurs sont Mr Macey et Mrs

---

140- *Silas Marner*, p. 92

141- *Ibid.*, p. 93

Winthrop. Ayant assuré Silas Marner qu'il n'est pas de connivence avec le diable, Mr Macey lui conseille de s'acheter une veste dominicale et d'aller à l'église. C'est le même conseil que lui donne Dolly Winthrop, une dame qui aime faire du bien et aider ceux qui souffrent. Elle rend visite à Silas Marner en compagnie de son fils Aaron, et l'interroge sur ses habitudes chrétiennes. Silas Marner répond qu'il n'a jamais été à l'église, mais seulement à la chapelle. Le mot « chapelle » est inconnu pour Mrs Winthrop. Toutefois, elle ne lui demande pas ce que cela signifie au cas où cela serait un endroit négatif. Elle se limite à persuader Silas Marner d'aller à l'église. En dépit des persuasions de Mr Macey et Mrs Dolly Winthrop, Silas Marner ne va pas à l'église le dimanche. Il n'assiste pas non plus aux célébrations qui ont lieu au village. Il préfère rester chez lui.

Un élément très important intervient dans la vie de Silas Marner. Il s'agit de la découverte d'un bébé au seuil de sa porte. Cela va complètement changer sa vie. Il est prêt à élever la petite Eppie, d'autant plus qu'il n'a plus rien dans la vie ; son argent lui ayant été volé. Dès le début, nous voyons le comportement remarquable de Silas Marner lorsqu'il découvre l'enfant et commence immédiatement à prendre soin d'elle en la réchauffant et en la nourrissant. Il décide d'adopter Eppie. Dans les chapitres qui suivent, nous le voyons en train d'apprendre à éduquer l'enfant.

De quelle manière Silas Marner change t-il lorsque Eppie arrive ? D'abord, il est comblé de joie et d'amour pour elle. Pour Silas Marner, Eppie symbolise l'espoir, le renouveau. Le narrateur déclare : « *Eppie was an object compacted of changes and hopes that forced his thoughts onward, and carried them far away...* »<sup>142</sup> Etant donné que Eppie doit apprendre tout de son père adoptif et du monde qui l'entoure, Silas Marner se dit qu'il doit commencer à s'intéresser aux habitants de Raveloe. Il faut souligner que l'attitude des habitants de Raveloe à l'endroit de Silas Marner change, particulièrement celle des femmes. Elles le conseillent par rapport à l'édu-

---

142- *Silas Marner*, p.184

cation de Eppie. Celle qui l'aide le plus et dont il tient compte des conseils, est Dolly Winthrop. Hormis le fait qu'elle montre à Silas Marner comment garder la petite Eppie, et qu'elle donne des habits à l'enfant, elle lui dit qu'il faut qu'il la baptise et lui inculque les préceptes de leur religion. Même si ce n'est pas la même religion que celle d'où il vient, Silas Marner accepte. Il est d'accord car l'enfant et lui vivent à Raveloe et doivent par conséquent se conformer aux coutumes du village. Il décide que l'on baptisera l'enfant et qu'elle portera le nom de Hephzibah. Lorsque Dolly lui dit que ce nom est difficile, Silas Marner répond qu'il le réduira à « Eppie ». Les gens sont disposés à l'accepter à cause de Eppie, et ils sont gentils avec lui parce qu'il est gentil avec Eppie. Eppie devient le lien entre son père adoptif et les habitants. Le narrateur dit d'ailleurs :

*... as the weeks grew to months, the child created fresh links between his life and the lives from which he had hitherto shrunk continually into narrower isolation.*<sup>143</sup>

Eppie permet à Silas Marner de se dégager du caractère oppressif de l'argent.

Le narrateur affirme au chapitre 14 :

*The gold had asked that he should sit weaving longer and longer, deafened and blinded more and more to all things except the monotony of his loom and the repetition of his web. Eppie called him away from his weaving, and made him think all its pauses a holiday, re-awakening his senses with her fresh life...*<sup>144</sup>

Grâce à Eppie, Silas Marner réapprend à faire confiance à Dieu. Il va à l'église pour que Eppie soit baptisée. Par la suite, il prend part aux services

143- *Silas Marner*, p.184

144- *Ibid.*, p.184

religieux. Au fur et à mesure que Eppie grandit, Silas Marner devient de plus en plus reconnaissant à Dieu pour la lui avoir envoyé. Il finit par reconnaître que « *There's good i' this world.* »<sup>145</sup> Et au chapitre 19, il ajoute : « *God was good to me.* »<sup>146</sup> C'est symboliquement la reconnaissance de Dieu par Silas Marner. A cause de la joie que lui procure Eppie, Silas Marner arrive maintenant à se rappeler de sa misère à Lantern Yard, et à accepter son passé.

Dans la deuxième partie du roman, seize ans après, nous découvrons Silas Marner totalement changé. C'est maintenant un homme qui croit en Dieu, et qui aime les autres. C'est un personnage qui a réintégré la société et qui en retour est aimé par les villageois. Au chapitre 19, l'on nous dit que Silas Marner ne s'intéresse plus à l'argent qu'on lui avait volé et qu'on a retrouvé. Le narrateur déclare :

*Silas sat in silence a few minutes, looking at the money. "It takes no hold of me now," he said, ponderingly – "the money doesn't. I wonder if it ever could again I doubt it might, if I lost you, Eppie"*<sup>147</sup>

Puis arrive le moment où Eppie doit se marier. Silas Marner ne veut pas se séparer de sa fille adoptive. Mais il est obligé d'accepter cette réalité, car il doit choisir ce qui est bien pour elle.

Ce qui nous frappe, c'est que pour une fois Silas Marner fait savoir clairement son objectif. Son vœu est de repartir à Lantern Yard afin de prouver son innocence dans le vol de l'argent de la chapelle. Pour une fois, il est décidé à faire

---

145- *Silas Marner*, p.205

146- Ibid., p. 226

147-Ibid., p. 226

quelque chose. La lecture du roman montrera qu'il y ira. Malheureusement pour lui, la petite bourgade a changé. Plusieurs maisons ont été détruites. Silas Marner ne retrouve plus la communauté de la chapelle. Il ne reste plus rien de Lantern Yard. Le narrateur nous le dit au chapitre 21 :

*Silas, bewildered by the changes thirty years had brought over his native place, had stopped several persons in succession to ask them the name of this town, that he might be sure he was not under a mistake about it.*<sup>148</sup>

Quelques pages plus bas, le narrateur rapporte l'étonnement de Silas Marner à propos de la disparition de Lantern Yard : « *It's gone, child* », he said, at last, in strong agitation -- « *Lantern Yard's gone... It's all gone - chapel and all* »<sup>149</sup>

En conclusion, nous dirons que nous nous sentons impliqués dans le développement de la personnalité de Silas Marner tout au long du roman. Nous suivons pas à pas ses épreuves, ses joies et ses peines, ainsi que la façon dont il s'adapte à la vie. Nous suivons son parcours; par exemple la façon dont il retrouve la foi. Dans ce roman, George Eliot a tout fait pour intéresser le lecteur, pour l'encourager à continuer à lire l'histoire.

Le personnage de Silas Marner nous enseigne aussi les leçons que George Eliot veut que nous apprenions à propos de la vie et comment elle devrait être vécue.

C'est surtout le problème des relations humaines qui est au centre lorsque nous parlons du personnage de Silas Marner. Son retrait de la société après ce qui s'était passé à Lantern Yard, a été sa plus grosse faute. Il trouve son salut personnel et religieux lorsque Eppie le ramène dans la société. Sa gentillesse pour Eppie est

---

148- *Silas Marner*, p. 238

149- *Ibid.*, p. 240

une preuve de sa bonté. Il s'engage dans une vie de famille pour remplacer celle qu'il a perdue à Lantern Yard. Le fait qu'il élève Eppie est la preuve qu'il est un homme exemplaire. A la fin, il obtient sa récompense, à savoir sa réinsertion sociale et la joie de se retrouver en famille.

L'histoire de Silas Marner fait ressortir la leçon la plus importante du roman, à savoir que les relations humaines sont la chose la plus importante dans la vie.

## **F- LA CARACTERISATION DE DAVID FAUX DANS «BROTHER JACOB» :**

### **1- Présentation générale du personnage:**

David Faux est le personnage principal de « Brother Jacob », nouvelle ironique de George Eliot. A l'ouverture de l'histoire, ce personnage nous est présenté comme quelqu'un qui s'intéresse à la pâtisserie. Il a été influencé par son oncle pâtissier. Durant son enfance, il rendait visite à ce dernier. Il revenait à la maison, avec l'impression qu'un pâtissier devait être le plus heureux et le plus important des hommes, puisque les choses qu'il faisait étaient non seulement les plus belles, mais aussi les plus bonnes à déguster. Aussi, lorsque son père lui demande de choisir un métier, David Faux décide de faire de la pâtisserie. Le narrateur dit à ce propos: « ...*David chose his line without a moment's hesitation; and with a rashness inspired by a sweet tooth, wedded himself irrevocably to confectionery.*» (p. 2) Dans les lignes qui suivent, nous allons étudier sa caractérisation directe et indirecte, ses désirs et ses espoirs, les opposants à ses vœux. Nous nous appesantirons sur l'usage de l'ironie dans la caractérisation de ce personnage. En somme, nous nous pencherons sur son destin dans cette nouvelle.

### **2- La caractérisation directe de David Faux:**

Le narrateur nous décrit en partie le personnage à la page 3 de la nouvelle : « ...*while a young gentleman of pasty visage, lipless mouth, and stumpy hair...* » Une autre description de lui est faite à la page 29 : « ...*he had also bow-legs and a sallow, small-featured visage.* » Notons qu'à partir de la page 21, il change de nom



et se fait maintenant appeler Edward Freely. Le caractère de ce personnage nous est révélé à la page 14 lorsque l'instance dit : « ... *and David, being a timid young man, had a considerable dread and hatred of Jacob...* » Cette timidité est de nouveau manifeste lorsque le narrateur dit à la page 14 : « ... *he was very timid...* », et à la page 40 : « *David was too timid...* » A la page 2 de la nouvelle, il nous est présenté comme quelqu'un d'inventif. Le narrateur dit : « *He was a young man... above all gifted with a spirit of contrivance...* » C'est un personnage ambitieux. Le narrateur dit d'abord à la ligne 10 de la deuxième page de la nouvelle: « ... *his ambition took new shapes, which could hardly be satisfied within the sphere his youthful ardour had chosen.* » Son ambition réapparaît à la page 3 où le narrateur nous dit:

*His soul swelled with an impatient sense that he ought to become something very remarkable – that it was quite out of question for him to put up with a narrow lot as other men did: he scorned the idea that he could accept an average. (p.3)*

Quelques lignes plus bas, le narrateur affirme: « *No position could be suited to Mr David Faux that was not in the highest degree easy to the flesh and flattering to the spirit* » (p.3) A la page 29, le caractère ambitieux de David Faux est mis en avant lorsque le narrateur rapporte les soupçons des gens de Grimworth sur la sincérité de son amour pour Miss Penny Palfrey. Les habitants pensent que Mr David Faux, alias Edward Freely, s'intéresse aux femmes pour assouvir ses ambitions et non par amour. Le narrateur qui rapporte leur opinion déclare :

*It was the general talk among the young people at Grimworth. But was it really love? And not rather ambition? Miss Fullilove, the timber-merchant's daughter, was quite sure that if she were Miss Penny Palfrey, she would be cautious...*

David Faux a ses goûts. Le narrateur nous dit ce qu'il aime: « ... *but then, his faculties would not tell with great effect in any other medium than that of candied*

*sugars, preserves, and pastry.*” (p.2) C’est quelqu’un d’inventif. L’instance narrative dit à ce propos: « *David could invent delightful things in the way of drop-cakes...* » (p. 2) Il est aussi imaginatif et entreprenant. A la page 40, nous lisons : « *...he found in himself even a capability of extending his skill in this direction, and embracing all forms of cookery.*» Le narrateur fait d’ailleurs allusion à son esprit d’entreprise et à son ingéniosité à la page 5 de la nouvelle lorsqu’il déclare: « *Nevertheless, to an active mind like David’s, ingenuity is not without its pleasures...* » C’est un personnage qui a des limites. Nous l’apprenons au moment où l’instance narrative affirme : « *...but in other directions he certainly felt hampered by the want of knowledge and practical skill...* » (P. 2) Le personnage de David Faux nous est présenté comme quelqu’un d’astucieux doté de mauvaises intentions. Dans le récit, pour éloigner son frère Jacob et pouvoir s’enfuir avec l’argent, il envoie ce dernier. A la page 15, il dit à Jacob :

*« Go, Jacob », he said, when they were out of the thicket –pointing towards the house as he spoke ; « go and fetch me a spade – a spade. But give me the bundle,» he added, trying to reach it from the fork, where it hung high above Jacob’s tall shoulder.*

Pour montrer que David Faux est astucieux, le narrateur emploie souvent le mot « *device* » lorsqu’il parle de lui. Ce terme est manifeste aux pages 40, 45 et 49. Le mot « *device* » a pour fonction de traduire son imagination, sa capacité à mentir, à trouver des faux-fuyants, des dérobades. C’est un personnage doté de mauvaises intentions. A la page 6, il ne veut pas aller à l’église afin de pouvoir mettre son plan à exécution. Son but est de voler les écus de sa mère. Sa malhonnêteté apparaît lorsque l’instance responsable du récit dit :

*Nothing could be easier, then, than for David on this Sunday afternoon to decline going to church, on the ground that he was going to tea at Mr Lunn’s, whose pretty daughter Sally had been an early flame of his, and, when the church-goers were at a safe distance, to*

*abstract the guineas from their wooden box and slip them into a small canvas bag... (p. 6)*

David Faux nous apparaît comme quelqu'un d'injurieux et d'irrespectueux. Il dit de son frère : « *...he's a poor half-witted fellow.* » (p. 47) Il traite son frère d'idiot quand il dit : « *...idiots do* » (p. 47), et lorsqu'il déclare : « *I've always thought it duty to be good to idiots.* » (p. 48) A la page 17, David Faux se demande : « *Why had he an idiot brother?* »

### 3- La caractérisation indirecte de David Faux:

C'est à travers les commentaires du narrateur, des autres personnages et des actes posés par le personnage central, que nous savons qui est David Faux. A la page 3 par exemple, le narrateur nous montre indirectement que David Faux n'a pas beaucoup étudié : « *...but his spelling and diction were too unconventional.* » C'est un personnage qui se fait des complexes. Le lecteur conclut cela lorsque le narrateur dit à propos de lui :

*Having a general idea of America as a country where the population was chiefly black, it appeared to him the most propitious destination for an emigrant who, to begin with, had the broad and easily recognisable merit of whiteness; and this idea gradually took such strong possession of him... (P. 4)*

C'est un personnage quelque peu douteux. On soupçonne ce défaut lorsque le narrateur déclare : « *So he stayed out his apprenticeship, and committed no act of dishonesty that was at all likely to be discovered, reserving his plan of emigration for a future opportunity.* » (p. 4) A la page 5, ses mauvaises intentions sont décelées lorsque le narrateur dit en parlant de lui : « *It was certainly hard that he should take his mother's money; but he saw no other ready means of getting any.* » Le narrateur ajoute ironiquement : « *Besides, it is not robbery to take property belonging to your mother: she doesn't prosecute you.* » (p. 5) C'est un personnage

qui met en jeu son intelligence pour faire aboutir son plan qui consiste à voler l'argent de sa mère:

*...it was rather an interesting occupation to become stealthily acquainted with the wards of his mother's simple key (not in the least like Chubb's patent), and get one that would do its work equally well... (p. 5)*

David Faux nous est indirectement présenté comme quelqu'un de malhonnête et de menteur. Chez ses futurs beaux-parents, il refuse de reconnaître son frère Jacob. Il dit : *I don't know who he is.* » (p. 45) Il ment encore à la page 47 en continuant de méconnaître son frère Jacob : « *...he is a poor half-witted fellow. Perhaps his friends will come...* » (p. 47) A la page 51, il persiste à affirmer que Jacob n'est pas son frère. A la fin de la nouvelle, il est considéré comme un mouchard (“sneak”, p. 52; “a rascal” p. 52)

David Faux est un personnage qui se ment à lui-même. Il promet de ne plus voler aux gens : « *David had made up his mind not to steal any more...* » (p. 13) Malheureusement, il ne tiendra pas sa promesse. David Faux se caractérise aussi par sa méchanceté. Nous le déduisons de la page 17. Lorsque le conducteur dit à David : « *Th'innicents fond on you* », *observed the carrier, thinking that David was probably an amiable brother, and wishing to pay him a compliment.* » Le narrateur ajoute: “*David groaned*” (p. 17) A la fin de la page 17, le mot “wicked” est prononcé en relation avec David: « *...smiling the smile of the triumphant wicked.* » (p. 17) On dit qu'il maîtrise sa rage et sa haine vis à vis de son frère à la page 45. Il faut aussi dire que David Faux s'intéresse à l'argent. Lorsqu'il apprend la mort de son père, il se demande : « *Can he have left me a legacy?*» (p. 38) Enfin, David Faux est un personnage qui fait le contraire de ce qu'il dit. A la page 5, il dit : « *...and assuring her that he never fell into vices he saw practised by other youths of his own age.*» Malheureusement, quelques pages plus loin, on le voit en train de voler l'argent de sa mère.

#### 4- Ses vœux et ses espoirs :

David Faux est un personnage qui veut émigrer en Amérique. Il adore voyager et a des projets de voyage comme le narrateur nous le dit à la page 15 : « *First, he spoke freely of his intention to start shortly for Liverpool and take ship for America.* » A la page 22, on nous dit qu'il a été aux Antilles. David Faux veut devenir riche sans travailler : « *David's device for getting rich without working had apparently no direct relation with the world outside him...* » (p. 40)

#### 5- Ses opposants :

Le destin est l'un des opposants à David Faux. L'instance narrative dit :

*Fate was too strong for him, he had thought to master her inclination and had fled over the seas to that end; but she caught him, tied an apron round him, and snatching him from all other devices, made him devise cakes and patties in a kitchen at Kingstown.* (p. 40)

Letitia est opposante à David Faux, car elle n'est pas favorable à son futur mariage avec Miss Penny Palfrey. Le narrateur dit à ce propos:

*The handsome Letitia looked rather proud and contemptuous, thought her future brother-in-law an odious person, and was vexed with her father and mother for letting Penny marry him.* (p. 44)

Il faut ajouter que son frère Jacob est aussi un opposant à David Faux. Il contrecarre la plupart de ses actions. Par exemple, il empêchera David de voler l'argent de leur mère. Il viendra ternir les relations entre David et sa future belle-famille. Dans le récit, le narrateur qualifie Jacob de « *fatal brother* » (p. 49)

#### 6- L'usage de l'ironie dans la caractérisation de David Faux :

L'ironie est le fait de dire le contraire de ce qu'on veut en fait signifier. Dans *A Handbook of Literary Terms* de Françoise Grellet, nous lisons:

*Irony consists in using words or phrases that express the opposite of what is meant. Its use can be humorous or satirical (e.g., praise implying blame, admiration implying disgust.) (p. 165)*

Il y a plusieurs sortes d'ironie. Celle qui nous intéresse ici c'est l'ironie verbale dans laquelle le message implicite que l'ironiste veut lancer, diffère de ce qu'il dit dans le texte.

Pour en venir à David Faux, il faut dire que c'est un personnage négatif en ce sens qu'il fait de mauvaises choses. Ce n'est pas une personne exemplaire. Pour le signifier, l'auteur (qui se cache derrière le narrateur) va se servir de l'ironie. A la page 2 par exemple, le narrateur dit : « *He carried home the pleasing illusion that a confectioner must be at once the happiest and the foremost of men.* » Ici, l'auteur fait usage de l'exagération. Elle (George Eliot) se moque à la limite du personnage. Le narrateur dit le contraire de ce qu'est en réalité David Faux, lorsqu'il affirme :

*He was not a man to cheat even the smallest child - he often said so, observing at the same time that he loved honesty, and also that he was very tender-hearted, though he didn't show his feelings as some people did.*

L'usage de l'ironie se poursuit lorsque le narrateur rapportant les pensées de David Faux affirme:

*And David was very well behaved to his mother, he comforted her by speaking highly of himself to her, and assuring her that he never fell into the vices he saw practised by other youths of his own age, and that he was particularly fond of honesty. (p. 3)*

David Faux parle de façon ironique lorsqu'il dit: « *I've always thought it a duty to be good to idiots.* » (p. 48), et plus loin: « *We might have been idiots*

---

ourselves.. ” (p. 48) Le narrateur ironise sur le nouveau nom de David Faux. Il déclare :

*... a generous sounding name, that might have belonged to the open-hearted, improvident hero of an old comedy, who would have delighted in raining sugared almonds, like a new manna-gift, among that small generation outside the windows. (p. 48)*

#### 7- Evolution et destin du personnage:

Au milieu de la nouvelle, David Faux (Mr Freely) est apprécié par son entourage. Le narrateur affirme:

*Mr Freely was becoming a person of influence in the parish; he was found useful as an overseer of the poor, having great firmness in enduring other people's pain, which firmness he said, was due to his great benevolence; he always did what was good for people in the end. (p. 28)*

Malheureusement, c'est un personnage qui finit méprisé par son entourage, à cause de son mauvais comportement. A la page 53, l'instance déclare: «*The majority expressed a desire to see him hooted out...* » Le narrateur parle de “*public derision*” (p. 53); “*an object of ridicule*” (p. 54); “*females shuddered*” (p.54); “*dreadful suspicions gathered round him*” (p. 54); “*his green eyes, his bow-legs, had a criminal aspect*” (p. 55) On apprendra plus tard qu'il a changé de quartier.

#### CONCLUSION DU CHAPITRE :

L'usage des programmes narratifs dans l'étude des personnages permet de montrer d'une autre manière comment l'intrigue fonctionne dans les deux oeuvres. Dans *Adam Bede*, l'intrigue tourne autour de Hetty qui est l'objet de désir d'Adam et d'Arthur. Dans *The Mill on the Floss*, l'intrigue se développe autour de Maggie

qui veut se rendre utile aux autres. L'héroïne est parallèlement au centre d'une histoire dont Philip et Stephen sont les sujets.

Les programmes narratifs et les rôles des personnages permettent de voir que, si Hetty dans *Adam Bede* et Maggie dans *The Mill on the Floss* ne réalisent pas leurs programmes narratifs, c'est parce que leurs opposants sont plus nombreux et plus influents que leurs adjuvants. Les rapports de force entre les deux catégories de personnages étant inégaux, c'est pourquoi Hetty est bannie d'Hayslope dans *Adam Bede*, et c'est aussi la raison pour laquelle Maggie meurt dans *The Mill on the Floss*.

Le traitement du personnage préoccupait George Eliot, comme en témoigne un passage de l'appendice I de *Adam Bede* (p. 587) où, afin de donner au personnage d'Adam une part plus active dans le roman, la romancière suscite un affrontement avec Arthur. D'où la scène de la bagarre du chapitre 27 (p. 347).

Ce qui est particulier chez George Eliot, c'est qu'elle crée des personnages tragiques pour éveiller la pitié du lecteur et pour illustrer l'une de ses fermes convictions qui est la manifestation du pathétique à travers la tragédie.

L'originalité de la romancière réside en ceci qu'elle donne au lecteur l'impression que ses personnages tragiques évoluent sur une scène de théâtre. Les personnages deviennent en quelque sorte des acteurs, tandis que l'espace romanesque se transforme en aire dramatique.

Nous avons étudié le personnage de Silas Marner car c'était un personnage intéressant à analyser du point de vue de la métamorphose et du thème du rachat. L'étude de ce personnage visait aussi à montrer que les relations humaines étaient l'une des choses les plus importantes dans la vie. Nous avons analysé le rôle d'Arthur dans le drame de Hetty Sorrel dans *Adam Bede*, et celui de Stephen Guest dans la tragédie de Maggie dans *The Mill on the Floss*. Enfin, nous avons parlé de David Faux dans « Brother Jacob ». Le chapitre suivant s'efforcera de montrer ce qu'est le réalisme éliotien.

---



SIXIEME CHAPITRE

LE REALISME ELIOTIEN

### **Introduction:**

Dans *A Guide to the Novel*, Richard Eastman parle de l'arrivée du réalisme dans le roman :

*The actual term « realism » was first applied to fiction about 1850, mainly in discussion of the novels of Balzac. Once in fashion, the term embraced various "schools" of fiction; it became prominent (and blurred) in labelling the works of Balzac and Flaubert in France, Dickens, Thackeray and George Eliot in England.*<sup>1</sup>

Ian Watt dit quant à lui:

*The main critical associations of the term 'realism' are with the French school of Realists. 'Réalisme' was apparently first used as an aesthetic description in 1835 to denote the 'vérité humaine' of Rembrant as opposed to the 'idéalité poétique' of neo-classical painting; it was later consecrated as a specifically literary term by the foundation in 1856 of "Réalisme", a journal edited by Duranty.*<sup>2</sup>

Richard Eastman ajoute :

*At bottom « realism » expresses what had first distinguished the new novel from the older romance – the*

1- Richard Eastman, *A Guide to the Novel*. San Francisco: Chandler Publishing Company. 1965. p. 103

2- Ian Watt, "Realism and the Novel Form" in *Approaches to the Novel*, edited by Robert Scholes. Scranton: Chandler Publishing Company. 1966. p. 104

*impulse to describe the everyday world which the reader could recognize. »<sup>3</sup>*

Enfin, Richard Eastman nous dit:

*With George Eliot, realism entered the country village, to pierce the pastoral sentimentalities which had veiled the facts of humble life, and instead to accomplish the faithful representing of commonplace things<sup>4</sup>*

Nous aimerions faire remarquer que si nous parlons du réalisme, c'est parce que c'est un concept qui fait partie de la technique romanesque de la romancière. Le réalisme est vu ici comme moyen permettant à George Eliot d'atteindre l'un de ses objectifs en tant que romancière, à savoir rendre ses personnages et les histoires de ses romans et nouvelles plus proches de ses lecteurs, plus proches de la vie.

#### **A- Le Réalisme dans les intrigues :**

La principale source dans laquelle la romancière puise pour créer son univers fictif est la réalité. Dans *Adam Bede* par exemple, le noyau du roman est une anecdote que sa tante Samuel lui raconte en 1839 :

*The germ of « Adam Bede » was an anecdote told me by my Methodist Aunt Samuel (wife of my father's younger brother): an anecdote from her own experience. She told 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.<sup>5</sup>*

---

3- Richard Eastman, *A Guide to the Novel*, p. 103

4- Ibid., p. 105

5- *Adam Bede*, p. 585.

L'histoire dont il s'agit est celle d'une jeune femme qui a été condamnée pour infanticide. La romancière décide d'en faire le sujet de *Adam Bede*, dont la rédaction débute le 22 octobre 1857. L'auteur s'inspire aussi des expériences ou des événements que son père a vécus. Mais il n'y a aucun portrait de son père dans le roman. Pour enrichir les descriptions des paysages et des intérieurs de maisons dans *Adam Bede*, l'artiste s'inspire de la peinture. Pendant qu'elle rédige, elle visite les galeries de Munich et de Dresde dont elle garde un bon souvenir : «*I did not half satisfy my appetite for the rich collection of flemish and Dutch pictures here.*»<sup>6</sup>

L'admiration de la romancière pour les tableaux flamands est manifeste au chapitre 17 où le narrateur en fait l'éloge :

*It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings, which lofty-minded people despise.*<sup>7</sup>

L'influence de la peinture sur la romancière est visible dans ses descriptions de la nature. A l'intérieur de courtes descriptions, l'artiste concentre de nombreux éléments et fait figurer des couleurs suggestives comme le vert ou le jaune. Le tout donne aux descriptions un caractère pictural. La description que l'auteur fait à l'ouverture du chapitre 4 par exemple, est élaborée à la façon d'un tableau. L'artiste s'efforce de présenter en quelques lignes la vallée, le ruisseau qui la serpente, la planche qui sert de pont et enfin Adam qui l'enjambe, accompagné de son chien. L'impression picturale est renforcée par les couleurs verte et jaune qui symbolisent

---

6- John walter Cross, *George Eliot's Life as Related in her Letters and Journals*, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons. 1885. p. 60

7- *Adam Bede*, p. 223

la nature et le soleil. L'apparition de la mère d'Adam au seuil de sa maison au second paragraphe du chapitre est caractéristique des tableaux flamands auxquels la romancière fait allusion au chapitre 17 (p. 223). Notons que beaucoup d'autres descriptions ressemblent à de véritables tableaux. Citons par exemple la description de Lisbeth, de Dinah ainsi que l'intérieur dans lequel elles se trouvent (ch.50, p. 530).

Pour écrire *The Mill on the Floss*, George Eliot puise aussi dans la réalité. Elle va consulter les archives sur les inondations. Dans son journal du 12 janvier 1859 elle dit : « *We went into town to-day and looked in the annual Register for cases of inundation* »<sup>8</sup> La romancière prend des notes. Elle recopie dans son « *commonplace book* » des passages datant de 1771, qui décrivent l'inondation dans laquelle des embarcations chavirent, des champs sont inondés, des ponts détruits, et au cours de laquelle une famille est secourue de l'étage supérieur de sa demeure. L'artiste va se servir de ces passages pour la fin de son roman.

Le fleuve « *the Floss* » dont il s'agit dans le roman est « *the River Trent* ». « *The wide plain* » décrite à la première page est la plaine du Lincolnshire à travers laquelle le fleuve « *Trent* » coule pour se jeter à la mer. La ville fictive de *St Ogg's* dans *The Mill on the Floss* est en réalité Gainsborough. Gainsborough se situe en effet sur le fleuve « *Trent* », et la description de *St Ogg's* au chapitre 12 du Livre I avec son « *old hall* » (P.181), ses « *towers of finest small brick-work* » (P.182), correspond à la ville précitée. Le moulin '*Dorlcote Mill*', est le souvenir de '*Arbury Mill*' qui fut proche de son lieu de naissance, avec ses énormes tas de blé.

*Scenes of Clerical Life* fut aussi inspirée de la réalité. La romancière dit :

---

8- *George Eliot's Life*, p. 79

*After I had begun «The Scenes of Clerical Life», I mentioned to George Lewis that I had thought of the plan of writing a series of stories containing sketches drawn from my own observation of the clergy, and calling them «scenes from Clerical Life.»<sup>9</sup>*

George Eliot dit à son époux dans une note que le lecteur retrouve dans *Scenes of Clerical Life*:

*It will consist of tales and sketches illustrative of the actual life of our country clergy about a quarter of a century ago; but solely in its human and not at all in its theological aspect...representing the clergy, like any other class with the humours, sorrows, and troubles of other men.<sup>10</sup>*

Pour écrire *Romola*, George Eliot s'inspira de la réalité. Elle se prépara à écrire son roman en allant en Italie pour prendre des notes et en lisant intensément les livres d'histoire et de littérature moderne.

### **B- Le Réalisme dans la spatialité:**

Il faut dire que du chapitre 1 au chapitre 35 de *Adam Bede* aucun indice ne permet d'affirmer que George Eliot s'est inspirée de la réalité pour créer son espace romanesque. Les noms des lieux cités dans ces chapitres sont Hayslope, Broxton et Treddleston. C'est au chapitre 36 que le lecteur trouve certains noms de lieux empruntés à la réalité. Ces éléments sont vus à travers l'itinéraire qu'emprunte Hetty en allant à la recherche d'Arthur. Mais pour mieux suivre ce cheminement, revenons au chapitre 35. Ce chapitre traite de l'approche des fiançailles de Hetty et

---

9- George Eliot, *Scenes of Clerical Life*. Harmondsworth: Penguin Books. 1967. p. 429

10- Ibid., p. 17

---

Adam. Hetty ne veut pas se marier avec Adam parce qu'elle ne l'aime pas, et parce qu'elle est enceinte d'Arthur. Elle décide alors de s'enfuir d'Hayslope pour aller retrouver Arthur à Windsor. Le moyen que trouve Hetty est de demander à sa tante Mrs Poyser d'aller passer une semaine à Snowfield, et revenir avec Dinah afin que celle-ci assiste à son mariage avec Adam. Pour aller à Snowfield, Hetty doit passer par Treddleston. L'itinéraire de la jeune fille est donné à la page 412 :

*... when she got to Stoniton... she would ask for a coach that would take her on the way to Windsor. Arthur was at Windsor.*

Pour arriver à Snowfield, Hetty doit aussi passer par le village de Stoniton, point d'intersection entre les villages de Hayslope et Snowfield. Mais nous apprendrons à la page 413 qu'au lieu de prendre la direction de Treddleston en passant par Stoniton pour arriver à Snowfield, Hetty a au contraire pris celle de Leicester « *part of the long, long way to Windsor* » où se trouve Arthur. Le village d'Hayslope appartient à la région fictive du Loamshire (p. 337), tandis que les villages de Snowfield et Stoniton font partie du Stonyshire (p. 133). Le parcours de Hetty s'achève dans la ville de Windsor. Nous apprenons par l'un des personnages de *Adam Bede* que Windsor est sur la route de Londres : « *Windsor must be pretty nigh London, for it's where the king lives* »<sup>11</sup>, répond le 'Landlord' à Hetty qui lui demandait la route à prendre pour aller à Windsor. Hetty ayant commencé son voyage dans la province du Loamshire (qui ressemble au Staffordshire qui se trouve au centre de l'Angleterre), nous pouvons dire que Hetty fait un déplacement Nord-Sud. L'espace romanesque suit lui aussi ce mouvement. La topographie du roman est complétée par le voyage d'Arthur Donnithorne. Nous apprenons au chapitre 36 (P. 423) que Arthur a quitté Windsor pour l'Irlande. Ceci implique que

---

11- *Adam Bede*, p. 416

l'espace du roman se déplace vers l'ouest. Ce déplacement sud-ouest est renforcé par la présence au chapitre 44 du nom 'Liverpool'. L'espace de *Adam Bede* se restreint en fin de roman et revient à son point de départ. En effet, Hetty retourne à Stoniton, Adam, Dinah et la famille Poyser retournent à Hayslope. Et c'est aux alentours de Hayslope, près de la chaumière d'Adam et Dinah maintenant mariés, que se termine le roman.

Il est certain que la romancière a puisé dans le réel pour créer son espace romanesque. Le premier élément tiré du réel que nous trouvons dans l'espace du roman est le nom de la région anglaise du Warwickshire, région dont George Eliot est originaire. Cette région est explicitement citée au chapitre 36. Dans l'un des passages de ce chapitre, l'instance narrative cite la région en question lorsqu'elle dit en parlant de Hetty : « *She was before night in the heart of woody warwickshire* »<sup>12</sup> Plus loin elle ajoute : « ... *She had fixed her mind on the grassy Warwickshire fields* »<sup>13</sup> Le fleuve 'Avon' qui coule à travers cette province anglaise du Warwickshire, est même cité à la page 420 du chapitre 36 ; tandis que le nom 'Statford-on-Avon' apparaît aux pages 420 et 430. Les régions fictives du Loamshire et du Stonyshire sont inspirées des comtés anglais du Staffordshire et du Derbyshire. Dans un passage qui paraît dans 'The World' et dont Guy Roslyn rapporte un extrait dans son livre publié en 1876 (c'est-à-dire quatre ans avant la mort de George Eliot) et intitulé *George Eliot in Derbyshire : A Volume of Gossip about Passages and People in the Novels of George Eliot*, nous lisons :

*'The World' in a leading article on George Eliot which appeared several months ago, comes around to the subject*

---

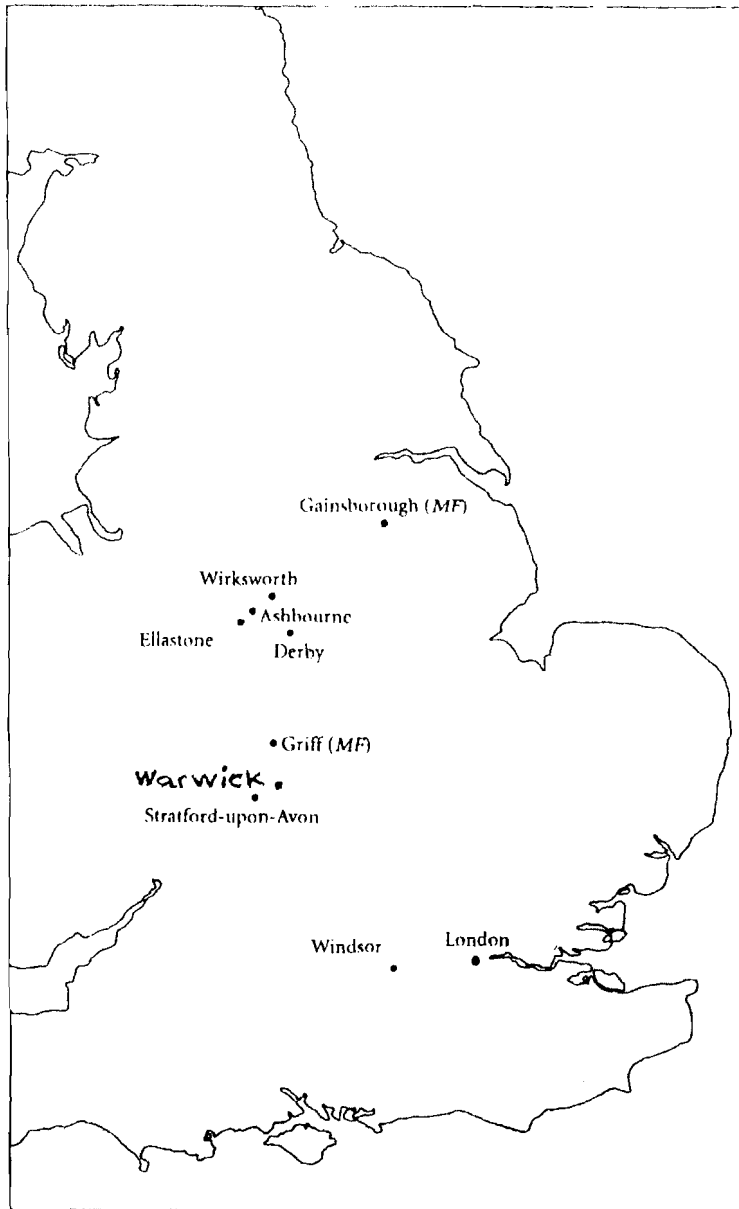
12- *Adam Bede*, p. 420.

13- *Ibid.*, p. 429.



of these articles - « the chief scene of action in *Adam Bede* was at once identified with Wirksworth in Derbyshire. »<sup>14</sup>

La carte qui suit nous donne les villes réelles que nous retrouvons dans *Adam Bede*:



Symbole :

MF= *The Mill on the Floss*

14- Guy Roslin, *George Eliot in Derbyshire : A Volume of Gossip about Passages and People in the Novels of George Eliot*, London, Ward, Lock and Tyler, Warwick House, Paternoster Row, 1876, pp. 17-18.

Dans *A George Eliot Dictionary* de Isadore G. Mudge et M. E. Sears, nous apprenons que Hayslope et Broxton auraient été inspirés par les villages de Ellaston et Roston qui se trouvent dans la région anglaise de Staffordshire, et que Snowfield et Stoniton auraient des points communs avec Wirksworth et Derby qui se trouvent dans la province anglaise du Derbyshire. Dans le *Oxford Reader's Companion to George Eliot*, nous lisons :

*Adam Bede is set in the Derbyshire/Staffordshire borders of her father's youth. Loamshire is Staffordshire, Stonyshire is Derbyshire, Stoniton is Derby, Hayslope is Ellastone, Norbourne is Norbury, Eagledale is Dovedale, Snowfield is Wirksworth, Oakbourne is Ashbourne, and Rosseter is Rocester.*<sup>15</sup>

La topographie de *Adam Bede* montre ainsi que George Eliot a emprunté certains éléments au réel pour constituer son espace romanesque. C'est avec habileté qu'elle a combiné ces 'ingrédients' divers avec des éléments de son imagination pour donner naissance à l'espace qui se présente à nos yeux dans le roman.

L'étude des lieux dans *Adam Bede* montre combien la romancière a été influencée par le Warwickshire, ainsi que par les régions avoisinantes, bien connues de l'écrivain. L'attachement de cette femme de lettres aux paysages du Midland, que William Wordsworth dépeignait si bien dans ses poèmes, a poussé Hugh Witemeyer à affirmer :

---

15- John Rignall, ed. *Oxford Reader's Companion to George Eliot*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 392.

*Eliot's strong local attachment to her native midlands scenery is due neither to the cult of the picturesque nor to the cult of outdoor naturalism. Rather it shows the Wordsworthian side of her landscape sensibility.*<sup>16</sup>

Nous dirons aussi que George Eliot a été influencée par la peinture flamande. Elle s'en est servie dans la description des paysages Dans *Adam Bede*, elle dit au chapitre 17 :

*It is for this rare precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings, which lofty-minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous homely existence... (p. 223)*

Il faut aussi dire que nous trouvons beaucoup de réalisme dans la description des espaces des romans et des nouvelles. Hugh Witemeyer dit par exemple dans *George Eliot and Visual Arts* :

*After reading a similar description of a parsonage and farm in « Mr Gilfil's Love Story », John Blackwood wrote to George Eliot : « The picture reminds me strongly of the genuine English rural landscapes with which we are all familiar on canvas and nature » (Letters, II, 323) (p.201)*

L'auteur de l'ouvrage ajoute : *“Eliot's novels from the start to the finish of her career, abound with picturesque descriptions in an eighteen-century vein. She was especially fond of “pretty bits of midland landscape.” (p. 215)*

Dans *The Mill on the Floss*, la ville de St Ogg's fut inspirée de la ville de Gainsborough dans le Lincolnshire. D'ailleurs, dans le récit, nous savons que

---

16- Hugh Witemeyer, *George Eliot and Visual Arts*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 137

l'action se passe non loin du Lincolnshire car dans le roman le nom 'York' (qui fait partie du Yorkshire) est cité par Stephen au chapitre 13 du livre VI (P. 590), lorsqu'il propose à Maggie de se rendre à cet endroit. John Rignal dit dans *Oxford Reader's Companion to George Eliot* : « ...Gainsborough, a town in Lincolnshire which George Eliot drew on in writing *The Mill on the Floss*. »<sup>17</sup>

On sait que le 12 janvier 1859, deux mois environ après la rédaction de *Adam Bede* (qu'elle termina le 16 novembre 1858), alors que la romancière était à Richmond, elle alla consulter les registres sur les inondations. Plus tard, Georges Lewes et elle passèrent un week-end dans le Lincolnshire, week-end qui fut très fructueux comme elle l'atteste dans une lettre datée du 7 octobre 1859 : « *Very successful both as to the weather and the objects I was in search of.* »<sup>18</sup>

Nous pensons que c'est dans le Lincolnshire que George Eliot a trouvé les matériaux nécessaires à son roman. C'est là qu'elle a dû s'inspirer pour créer l'espace, le moulin (Dorlcote Mill) et le fleuve (Floss) qui sont dépeints dans *The Mill on the Floss*. Car elle ajoute dans sa lettre du 7 octobre 1859 : "*Certain new ideas have occurred to me in relation to my novel (The Mill on the Floss) and I am in better hope of it.*"<sup>19</sup>

A partir de ce moment la rédaction de l'œuvre évolua très vite. Certaines personnes qui lurent le roman juste après sa parution, affirmèrent que l'espace dépeint dans *The Mill on the Floss* était celui du Lincolnshire. C'est ainsi que dans *George Eliot in Derbyshire*, Guy Roslyn rapporte le témoignage d'un correspondant qui écrivit à la 'London Society' en disant "*The Scene of 'The Mill*

---

17- *Oxford Reader's Companion to George Eliot*, p. 135

18- *George Eliot's Life*, p. 286.

19- *Ibid.* p. 286.

*on the Floss* (said the correspondent) is certainly Lincolnshire. St Ogg's is Gainsborough. »<sup>20</sup>

Dans *A George Eliot Dictionary* publié en 1924, Isadore G. Mudge et M.E. Sears consacrent une note à la suite du nom St Ogg's : « *The original of St Ogg's is the town of Gainsborough, in Lincolnshire, on the river Trent (the Floss).* »<sup>21</sup>

Certains éléments constitutifs de l'espace dans le roman sont empruntés à Gainsborough. John Rignal ajoute dans *Oxford Reader's Companion to George Eliot* :

*Gainsborough's magnificent Old Hall... was undoubtedly the inspiration and model for St Ogg's' 'fine old hall' by the riverside with its 'ancient half-timbered body' and 'oak-roofed banqueting-hall'.*<sup>22</sup>

John Rignal ajoute :

*Gainsborough's local history informs St Ogg's local history, while Gainsborough itself presented the broad-gabled, ancient wharf buildings with 'fluted' (pantile) roofs that influence the fictive description in the novel's opening chapter*<sup>23</sup>

Le fleuve « Floss » est en fait le fleuve « Trent ». Dans *Oxford Reader's Companion to George Eliot*, nous lisons :

---

20- *George Eliot in Derbyshire*, p. 16

21- Isadore G. Mudge and M.E. Sears, *A George Eliot Dictionary*, London, George Routledge and Sons, limited, 1929, p. 196

22- *Oxford Reader's Companion to George Eliot*, p. 135

23- *Ibid.*, p. 135

*Crucial to this location was a tidal river. Having eventually decided that, with its history of flooding, the River Trent was a promising Floss, on 26 September 1859, George Eliot and G. H. Lewis set off for Gainsborough (Lincolnshire) in quest of an appropriate site for the novel. At Gainsborough, which lies on the Trent, Lewis hired a boat and rowed George Eliot downstream.*<sup>24</sup>

Dans *The Mill on the Floss*, le Moulin “Dorlcote Mill” ressemble à “Arbury Mill” où George Eliot jouait lorsqu’elle était enfant. Le grenier où la petite Maggie (personnage du roman) tapait son fétiche rappelle le grenier de « Griff House » où George Eliot passa ses vingt-deux premières années. Enfin, la plaine centrale que l’on rencontre dans *The Mill on the Floss*, et *Felix Holt*, existe réellement en Angleterre. Elle est arrosée d’un côté par le fleuve Avon et de l’autre par le Trent.

Dans *Scenes of Clerical Life*, la petite ville fictive de Shepperton dans la nouvelle intitulée « *The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton* » est Chilvers Coton. John Rignal ajoute dans *Oxford Reader’s Companion to George Eliot* : « *In the churchyard is the tomb of Emma Gwyther who is considered to be the original of Milly Barton in « The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton.»*<sup>25</sup> Dans « *Janet’s Repentance* », la ville fictive qui porte le nom de ‘Milby’ est en réalité la ville de Nuneaton. La propriété fictive nommée ‘Cheverel Manor’ dans “*Gilfil’s Love-story*” est en fait Arbury Hall. John Rignal dit à ce propos dans *Oxford Reader’s Companion to George Eliot* :

*The second story in Scenes, ‘Mr Gilfil’s Love Story’, is set at Arbury Hall, fictionalized as Cheverel Manor. Its splendid Gothic decoration in various rooms in the Hall is clearly described. Near the Arbury estate is the village of*

---

24- *Oxford Reader’s Companion to George Eliot*, p.135

25- *Ibid.*, p. 391

*Astley whose church is clearly identified as Knebley Church in 'Mr Gilfil's Love Story'* <sup>26</sup>

L'histoire de Silas Marner se passe en réalité dans le 'North Warwickshire'. Mais il n'y a pas de bâtiments ou d'endroits qui soient identifiables.

### **C- Le Réalisme dans la Caractérisation :**

George Eliot s'est beaucoup inspirée des personnes qu'elle a connues. Dans *Adam Bede*, Dinah Morris, la prêtresse méthodiste de Hayslope, est issue de la réalité. George Eliot s'était en effet inspirée de sa tante méthodiste du nom de Samuel. Comme Dinah, 'aunt' Samuel avait passé la nuit dans une cellule de prison avec une jeune fille qui avait commis un infanticide. George Eliot dit: *The character of Dinah grew out of my recollection of my aunt.* <sup>27</sup> La romancière s'était aussi inspirée du livre de Robert Southey intitulé *Life of Wesley*.

Adam, l'un des personnages principaux de *Adam Bede* est plus ou moins la copie de Robert Evans, le père de George Eliot. Comme Robert Evans, Adam est charpentier. George Eliot dit à propos de Adam : « *The character of Adam, and one or two incidents connected with him were suggested by my father's early life* » <sup>28</sup> Bartle Massey, le maître d'école dans le roman hérita du nom du maître du village du père de la romancière.

En 1859, lorsqu'elle débuta la rédaction de *The Mill on the Floss*, certaines personnes se plainquirent qu'elles se reconnaissaient dans l'œuvre. Dans ce roman, les mésaventures qui arrivent à Maggie ne sont que le reflet de ce qui est arrivé à George Eliot. En effet, comme Maggie, la romancière eut un frère qu'elle aimait. Elle était aussi orpheline de père comme Maggie. En outre, elle fut critiquée par sa

---

26- *Oxford Reader's Companion to George Eliot*, p. 391

27- *Adam Bede*, p. 586

28- *Ibid.*, p. 586

famille et plus particulièrement par son frère Isaac, pour avoir eu des relations intimes avec quelqu'un que sa famille n'aimait pas. Finalement, George Eliot se réconcilia avec son frère, comme c'est le cas pour Maggie dans *The Mill on the Floss*. D'ailleurs, derrière le personnage fictif de Tom Tulliver, se cache celui de son frère Isaac. Dans le roman, les sœurs Dodson sont issues de ses tantes Pearson. Chrissey, la sœur de la romancière est perçue comme un modèle pour Lucy Deane. C'est de Albert Durade que découle le personnage de Philip Wakem.

Ainsi, George Eliot avait l'habitude de faire figurer dans ses romans et nouvelles des personnes qui avaient existé. Elle les caricature dans *Scenes of Clerical Life*, et particulièrement dans les nouvelles intitulées "The sad Fortunes of Rev. Amos Barton" et « Janet's Repentance ». La romancière reconnut qu'elle s'était inspirée de deux portraits. John Rignal dit dans *Oxford Reader's Companion to George Eliot*:

*...and she only admitted to two portraits, both in 'Scenes of Clerical Life'. Amos Barton, who, she claimed was a much better man than his original, the Revd John Gwyther, curate of Chilvers Coton, whose wife Emma died young like the fictional Milly; and the lawyer James William Buchanan. (1792-1846)*<sup>29</sup>

Toujours dans *Scenes of Clerical Life*, les lecteurs de l'époque trouvèrent des ressemblances avec des curés et des gens qui vivaient dans la région. John Rignal dit encore dans *Oxford Reader's Companion to George Eliot*:

*The Oldinports are the Newdigate family, thinly disguised, and Sir Christopher Cheverel is based on what George Eliot had heard of Sir Roger Newdigate (1719-1806), who had undertaken the Gothic transformation of Arbury Hall. Mr Gilfil is modelled on the Revd Bernard Gilpin Ebdell,*

---

29- *Oxford Reader's Companion to George Eliot*, p. 52



*who had baptized George Eliot. Janet Dempster is drawn from Mrs Nancy Wallington Buchanan, the daughter of the Mrs Wallington whose boardingschool in Nuneaton the novelist attended, though she died of illness a week before her husband suffered the accident that is used in the story. Mr Tryan is derived from the revd John Edmund Jones, the earnestly evangelical curate of Stockingford.*<sup>30</sup>

Toujours à propos de *Scenes of Clerical Life*, Jonh Rignal dit:

*The Dempsters derive from Mr and Mrs J. W. Buchanan, with George Eliot acknowledging 'the real Dempster was far more disgusting than mine' (Letters ii.347)*<sup>31</sup>

Ainsi, certains des personnages de George Eliot furent des proches de la romancière. Son père fut un agent à la Newdigate Family de Arbury Park. C'était un homme de caractère. Certains de ses traits sont reconnaissables en la personne de Caleb Garth, un des personnages de *Middlemarch*, et en la personne de Adam dans *Adam Bede*. Ses œuvres de jeunesse regorgent de portraits de gens et de voisins. Tom et Maggie Tulliver dans *The Mill on the Floss* représentent dans l'ensemble ses relations avec Isaac et Celia. Dans *Middlemarch*, Dorothea Brooke rappelle les relations de l'auteur avec Chrissey.

#### **D- Le Réalisme dans le langage :**

Nous sommes convaincu que George Eliot a fait usage du 'Midland dialect' pour rendre ses romans et nouvelles beaucoup plus crédibles et beaucoup plus proches de la réalité. Ce dialecte se parle en outre dans les provinces anglaises du Staffordshire, du Warwickshire et du Derbyshire. Les précisions sur les origines du dialecte utilisé par l'auteur sont contenues dans une de ses lettres où elle affirme :

30- *Oxford Reader's Companion to George Eliot*, pp. 52-53

31- *Ibid.*, p. 375

*I should have given a strong colour to the dialogue in Adam Bede, which is modelled on the talk of North Staffordshire and the neighbouring part of Derbyshire. The spelling being determined by my own ear alone, was necessarily a matter of anxiety, for it would be as possible to quarrel about it as about the spelling of Oriental names.*<sup>32</sup>

Il nous aurait été difficile, en tant que lecteurs des romans de George Eliot, d'accepter que c'était l'anglais standard qui était dans les villages anglais au dix-neuvième siècle. Nous devons dire que George Eliot fait de façon remarquable usage du dialecte. C'est pourquoi nous sommes surpris lorsque nous apprenons que Sir Edward Lytton trouve que le dialecte est l'un des deux défauts de *Adam Bede*. Nous pensons, au contraire, que le dialecte restitue la couleur locale du milieu. D'ailleurs dans l'Appendice de *Silas Marner*, nous lisons : « ... *she uses the idiom of the dialect to render exactly a special way of feeling, and even conveys the tone of voice and captures the very movement of the village mind.* » (p. 246)

Le dialecte abonde dans les oeuvres de cette romancière. Dans « Mr Gilfil's Love Story », aux pages 130, 131 et 132, Mrs Patten et Mr Hackit s'expriment à l'aide du dialecte local. Les deux personnages parlent de la première venue de Mrs Gilfil à l'église. Mr Hackit commence la conversation en disant : « *Ah, you remember well the Sunday as Mrs Gilfil first come to church, eh, Mrs Patten?* » (p. 130) Celle-ci répond:

*"To be sure I do... I think I see him now, a-leading her up the aisle, an' her head not reachin' much above his*

---

32- Gordon Haight ed. *A Century of George Eliot Criticism*. London: Methuen & Co Ltd, 1965. p. 135

*elber: a little pale woman with eyes as black as sloes, an' yet lookin' blank-like, as if she's nothing with 'em''*  
(pp.130-131)

Mr Hackit ajoute: *"I warrant she had her weddin' clothes on?".* Mrs Patten répond: *"Nothin' partikler smart on'y a white hat tied down under her chin, an' a white Indy muslin gown..."* (p. 131) Dans cette nouvelle, les personnages qui parlent le dialecte sont Mr Bates (pages 138, 154, 155, 182, 183, et 184), Mr Knot (p. 228) Dans *Adam Bede* nous trouvons vingt-six passages dans lesquels les personnages s'expriment en dialecte. Au chapitre 11, par exemple, Lisbeth Bede parle en dialecte lorsqu'elle s'adresse à Dinah Morris :

*Ye might ha' made the parridge worse... I can ate it wi'out it's turnin my stomach. It might ha' been a trifle thicker an' no harm, an' I allays putten a sprig o' mint in mysen; but how's ye t'know that?"* (p. 164)

Les autres passages dans lesquels le dialecte est utilisé se trouvent dans vingt huit endroits du roman. Les personnages qui le parlent sont Mr Poyser (pages 201, 234, 235, 236, 205, 251, 270, 271, 276, 297, 299, 327, 382, 383, 390, 391, 447, 448); Mrs Poyser (pages 201, 260, 390, 391, 523, 545); Mr Craig (pages 250, 251); Seth (page 304); Old Martin (page 305). Dans *The Mill on the Floss*, Mr Tulliver s'exprime en dialecte au début du chapitre 2, lorsqu'il dit: *« What I want... is to give Tom a good eddication : an eddication as'll be a bread to him »* (p. 56)

Une page plus loin, Mr Tulliver s'adresse à sa femme en ces termes:

*Well, well, we won't send him out o' reach o' the carrier's cart, if other things fit in... But you musn't put a spoke I' the wheel about the washin', if we can't get a school near enough ... you're allays thinkin' you can't step over it...* (p. 57)

Mr Tulliver parle encore en dialecte aux pages 58, 59, 60, 65, 95, 140, et 226. Les autres personnages qui s'expriment en dialecte sont: Mr Riley (p. 69); Mrs

Pullet (pages.113, 574); Mrs Glegg (pages 126, 298); Mrs Tulliver (pp. 283, 287); Bob Jakin (pp. 374, 375, 376, 377, 410, 411). Dans *Silas Marner*, Le lecteur décèle la présence du dialecte dans le parler de Mr Macey au chapitre 6 : « *Ay, ay... You're right there, Tookey : there 's allays two 'pinions ; there 's the 'pinion a man has of himsen, and there 's the 'pinion other folks have on him.* » (p. 98) Deux pages plus loin, ce personnage s'exprime comme suit: « *I should think there did a very partic'lar thing... wi' age and wi' taking a drop o' summat warm when the service come of a cold morning.* » (p. 100) Mr Macey intervient encore avec son parler provincial à la page 109. Les autres personnages qui parlent en dialecte sont Le Squire Cass (p. 124) ; Mrs Dolly Winthrop (p. 135, 140, 180 et 202). Dans les pages qui suivent, nous représentons les la présence du dialecte dans les trois romans et dans « *The Sad Fortunes of Rev. Amos Barton*».

Il faut toutefois dire que le dialecte que la romancière utilise dans ses romans est rendu beaucoup plus intelligible au lecteur. Elle nous le dit dans une de ses lettres:

*It must be borne in mind that my inclination to be as close as I could to the rendering of dialect, both in words and spelling, was constantly checked by the artistic duty of being generally intelligible.*<sup>33</sup>

George Eliot reconnaît vers la fin de sa lettre que, excepté *Adam Bede*, elle a été obligée de revoir le dialecte des autres romans :

*... in all my other presentations of life except Adam Bede, it has been my intention to give the general physiognomy rather than a close portraiture of the provincial speech as I have heard it in the Midland or Mercian region.*<sup>34</sup>

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de montrer les chapitres dans lesquels le lecteur rencontre le dialecte utilisé par George Eliot.

---

33- *A Century of George Eliot Criticism*, p. 134-135

34- *Ibid.* p. 135

Le Dialecte dans "Amos Barton"

. chI. ch2.ch3 .ch4 .ch5 .ch6 .ch7 .ch8 .ch9 .chIO. Conclusion

pI3I pI38

pI54

pI82

pI55

pI83

pI84

Le Dialecte dans Adam Bede

Book I . . . . .  
chI ch2 ch3 ch4 ch5 ch6 ch7 ch8 ch9 ch10 chII chI2 chI3 chI4 chI5 chI6  
pI64  
pI65  
pI66

Book II . . . . .  
chI7 chI8 chI9 ch20 ch2I  
p234 p260  
p235 p270  
p236 p27I  
p250 p276

Book III . . . . .  
ch22 ch23 ch24 ch25 ch26  
p297 p304 p326  
p299 p305 p327

Book IV . . . . .  
ch27 ch28 ch29 ch30 ch3I ch32 ch33 ch34 ch35  
p382 p390  
p383 p39I

Book V . . . . .  
ch36 ch37 ch38 ch39 ch40 ch4I ch42 ch43 ch44 ch45 ch46 ch47 ch48  
p447  
p448  
p523  
p545

Book VI .ch49.ch50.ch5I.ch52.ch53.ch54.ch55. Epilogue

Le dialecte dans The Mill on the Floss

Book I .chI .ch2 .ch3 .ch4 .ch5 .ch6 .ch7 .ch8 .ch9 .chIO .chII .chI2 .chI3 .  
p56 p65 p95 pII3 pI40  
p57 p69 pI26  
p58  
p59  
p60

Book II .chI .ch2 .ch3 .ch4 .ch5 .ch6 .ch7 .  
p226

Book III . chI .ch2 .ch3 .ch4 .ch5 .ch6 .ch7 .ch8 .ch9 .  
p283 p287  
p298

Book IV .chI .ch2 .ch3 .  
p374  
p375  
p376  
p377

Book V .chI .ch2 .ch3 .ch4 .ch5 .ch6 .ch7 .  
p4IO  
p4II

Book VI .chI .ch2 .ch3 .ch4 .ch5 .ch6 .ch7 .ch8 .ch9 .chIO .chII .chI2 .chI3 .chI4 .  
p574

Book VII .chI .ch2 .ch3 .ch4 .ch5 .

Le dialecte dans Silas Marner

PART I .chI .ch2 .ch3 .ch4 .ch5 .ch6 .ch7 .ch8 .ch9 .chIO.chII.chI2.chI3.chI4.chI5.  
p98 pI09 pI24 pI35 pI80  
pI00 pI40

PART II .chI6.chI7.chI8.chI9.ch20.ch2I.  
p202



## **E- Le Réalisme en tant que concept cher à George Eliot :**

George Eliot croyait fermement à la description de la réalité ; réalité qu'elle assimilait à la vérité. Elle dit dans *Scenes of Clerical Life* : « *My only merit must lie in the truth which I represent to you the humble experience of ordinary fellow Mortals.* »<sup>35</sup> Pour George Eliot:

*Art must be either real and concrete, or ideal and eclectic. Both are good and true in their way, but my stories are of the former kind. I undertake to exhibit nothing as it should be; I only try to exhibit some things as they have been or are.*<sup>36</sup>

Dans *Adam Bede*, George Eliot exprima sa satisfaction au sujet de sa conception de la littérature : “*So I am content to tell my simple story, without trying to make things seem better than they were, dreading nothing, indeed, but falsity.*”<sup>37</sup>

Dans les années 1850, George Eliot précisa sa conviction lorsqu'elle affirma dans une note contenue dans *Adam Bede*:

*Art ought to embody the life of everyday, that it ought to please and instruct through extending our sympathies..., that realism ought to further its conquest of romance by patient observation and faithful depiction.*<sup>38</sup>

Chez George Eliot, la vérité était une doctrine à laquelle elle tenait. Pour elle, la vérité était un devoir pour l'artiste. Une vision complète de sa conviction en tant

---

35- *Scenes of Clerical Life*, p. 97

36- Ibid., p. 29

37- *Adam Bede*, p. 222

38- Ibid., pp. 20-21

qu'artiste nous est largement donnée à l'ouverture du second livre de *Adam Bede* où elle dit :

*Certainly I could, my fair critic, if I were a clever novelist, not obliged to creep servilely after nature and fact, but able to represent things as they never have been and never will be. Then, of course, my characters would be entirely of my own choosing, and I could select the most unexceptional type of clergyman, and put my own admirable opinions into his mouth on all occasions. But you must have perceived long ago that I have no such lofty vocation, and that I aspire to give no more than a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind.*<sup>39</sup>

A propos de la vérité dans ses romans, George Eliot ajoute dans *Adam Bede* :

*And I would not, even if I had the choice, be the clever novelist who could create a world so much better than this in which we get up in the morning to do our daily work ... So I am content to tell my simple story, without trying to make things seem better than they were; dreading nothing, indeed, but falsity, which, in spite of one's best efforts, there is reason to dread. Falsehood is so easy, truth so difficult.*<sup>40</sup>

Pour elle, le réalisme est :

*...the truth of infinite value ; the doctrine that all truth and beauty are to be attained by a humble and faithful study of nature, and not by substituting vague forms,*

---

39- *Adam Bede* , p. 221

40- *Ibid.*, p. 222

*bread by imagination on the mists of feeling in place of definite substantial reality.*<sup>41</sup>

Ainsi, dans cette étude nous nous sommes efforcés de montrer que George Eliot était l'une des premières romancières modernes car sa fiction s'inspirait de la réalité. En faisant du réalisme l'élément central de ses romans, George Eliot a posé les premiers jalons du roman moderne.

---

41- Barbara Hardy, *George Eliot: A Collection of Critical Essays*. London : Routledge and Kegan Paul, 1972. p. 31

**CONCLUSION GENERALE**

L'objet de cette étude était de discuter de la création romanesque et des formes d'écritures dans les œuvres de fiction de George Eliot, particulièrement dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, *Silas Marner* et des nouvelles. Nous voulions découvrir et montrer les techniques narratives et descriptives qui caractérisent son univers de fiction. Nous souhaitons également en savoir davantage sur les régimes de focalisation, les procédés narratifs, les modulations de la diégèse, le statut des narrateurs et des personnages, les manifestations de l'imagerie, du dramatique et du tragique.

De ce travail, il ressort que George Eliot invente des procédés qui lui sont propres. C'est ainsi par exemple qu'elle va créer des objets qu'elle va faire circuler dans les romans et auxquels elle va attribuer certaines fonctions.

S'agissant de la structure, les romans de George Eliot ont une construction qui leur est propre. George Eliot suit un schéma précis dans l'enchaînement des éléments qui lui servent à développer son récit. Dans une grande mesure, la structure générale des romans est la même. L'étude a aussi fait voir à travers *Adam Bede* que dans les conclusions, la romancière ne suit pas toujours la logique à laquelle le lecteur s'attend.

Le nombre considérable de dialogues, de scènes et de situations émouvantes et parfois tragiques que le lecteur trouve dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* dans une moindre mesure, montre l'intérêt que la romancière attachait à la manifestation du dramatique et à la coloration tragique dans ses œuvres.

L'artiste se sert des épigraphes. Leur importance dans la structure réside en ceci qu'elles contiennent les grandes parties des romans et déterminent leurs contours. D'un autre point de vue, les épigraphes dévoilent le phénomène intertextuel présent dans les trois romans et les nouvelles.

Nous avons constaté que l'auteur utilise les descriptions pour rendre ses romans vivants. Ses descriptions ont parfois des fonctions particulières, telles que celle qui consiste à amuser le lecteur. Ce dernier doit regarder attentivement à l'intérieur des descriptions pour découvrir ces fonctions particulières.

George Eliot fait usage des digressions et des pauses pour parler de ses convictions littéraires, philosophiques et morales. Ses narrateurs dirigent les histoires du début à la fin. Ils sont souvent omniscients. La romancière utilise l'imagerie pour construire et structurer ses œuvres. Dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*, l'écrivain donne aux images une fonction décorative. En outre, George Eliot utilise de façon remarquable le langage imagé pour traduire certaines réalités et donner plus de vigueur à son récit. Nous avons trouvé que dans les commentaires, le narrateur utilise la première personne du singulier. Nous avons souvent eu l'impression que dans certains passages, c'était l'auteur qui parlait et non le narrateur.

S'agissant de la focalisation, nous pouvons dire que *Adam Bede* est le roman où l'on dénombre le plus de focalisations autres que la focalisation zéro. Il y a huit chapitres fonctionnant en focalisation externe contre six dans *The Mill on the Floss*, Seize chapitres possèdent des passages en focalisation interne contre trois dans *The Mill on the Floss*. Dans *Adam Bede*, huit chapitres possèdent des passages dépourvus de focalisation contre cinq dans *The Mill on the Floss*. La focalisation est habilement organisée dans les trois romans, si l'on exclut les passages sans aucune focalisation.

En ce qui concerne la narration, les narrateurs principaux des trois romans sont des instances narratives extradiégétiques qui s'identifient dans la narration à la première personne. Les narrateurs des récits seconds fonctionnent comme relais. Dans l'étude des fonctions du narrateur, nous avons vu que les instances narratives établissent des relations directes avec le lecteur. Ces contacts sont manifestes par l'emploi de termes tels que « you » et « reader ». L'analyse a permis de voir que le narrateur influence le lecteur par ses commentaires sur les personnages. Nous retiendrons en outre que le narrateur fait part de son point de vue sur l'histoire qu'il raconte. Enfin, l'étude a mis en évidence la fonction symbolique des narrateurs intradiégétiques.

Pour ce qui est de l'espace, l'analyse de la nature de l'espace dans les trois romans nous a fourni de nombreuses informations. Nous retiendrons que la

romancière présente l'espace central de chacune de ces oeuvres dans les premiers chapitres.

Pour créer l'espace de *Adam Bede*, l'artiste a puisé dans le réel. La romancière fait essentiellement usage des espaces clos et des espaces ouverts. Alors que les lieux clos sont sécurisants, les espaces ouverts sont hostiles aux personnages.

L'espace des trois romans de George Eliot n'est pas totalement imaginaire. La romancière a puisé certains éléments de son univers fictif dans l'espace matériel. De l'univers fictif ainsi créé, se dégage une caractéristique essentielle : à savoir son hostilité aux personnages.

Dans son traitement de l'espace, George Eliot nous montre le conflit qui existe entre l'homme et la nature. Les chapitres 36 et 37 de *Adam Bede* ainsi que le chapitre 5 de *The Mill on the Floss* en sont des exemples. L'étude de l'espace dans les trois romans a permis de découvrir et de montrer l'aspect binaire de l'espace romanesque de George Eliot. Premièrement, c'est un espace dans lequel coexistent des éléments fictifs et réels. Deuxièmement, la romancière oppose principalement deux formes d'espaces : les espaces clos et les espaces ouverts. Enfin l'espace fictif de cet écrivain a deux fonctions : une fonction purement romanesque et une fonction symbolique. L'espace dans les trois romans et nouvelles est bien construit et participe à la cohésion interne du roman.

S'agissant de la temporalité narrative, nous dirons que *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* et *Silas Marner* contiennent deux sortes d'analepses : des analepses externes et des analepses internes homodiégétiques. Les deux oeuvres possèdent également deux genres de prolepses : des prolepses internes et des prolepses externes.

A propos de la durée, les trois romans contiennent peu de sommaires. *Adam Bede* est caractérisé par des ellipses implicites et explicites. Le temps nous donnait l'impression d'être statique dans *Adam Bede* et *The Mill on the Floss*.

l'emblème. La romancière se sert de certains procédés théâtraux dans la caractérisation. Elle fait aussi usage des couleurs sombres pour mettre en évidence la tragédie que vivent ses personnages. Ce qui est particulier chez George Eliot, c'est qu'elle crée des personnages tragiques pour éveiller la pitié du lecteur et pour illustrer l'une de ses fermes convictions qui est la manifestation du pathétique à travers la tragédie. En effet au début de sa carrière littéraire, George Eliot s'était donné pour but de dépeindre des personnages tragiques afin de susciter en nous ce qu'elle a appelé « the pathos » (le pathétique). Non seulement elle a atteint son dessein car ses êtres fictifs nous attristent, mais aussi elle est parvenue à nous faire considérer ses personnages comme des acteurs de théâtre, son espace romanesque comme une scène de théâtre, et ses premiers écrits (*The Mill on the Floss* en l'occurrence) comme de véritables tragédies.

L'originalité de la romancière réside en ceci qu'elle donne au lecteur l'impression que ses personnages tragiques évoluent sur une scène de théâtre.

L'étude de la technique romanesque de George Eliot mérite d'être étendue aux autres romans, car les procédés romanesques de l'artiste ont évolué au fil des ans. Certains d'entre eux ont été abandonnés par l'artiste au profit de nouvelles méthodes. Dans *Silas Marner* par exemple, la romancière fait presque disparaître le pronom personnel 'I' ; le récit devient beaucoup plus impersonnel, l'auteur s'efface de l'oeuvre.

Dans les autres romans, l'auteur ne fait plus usage de l'imagerie pour structurer ses oeuvres. L'imagerie a plutôt une fonction décorative et symbolique. Elle abandonne aussi l'usage de l'emblème dans la caractérisation. Dans les romans qui suivent *Silas Marner*, George Eliot innove : les rencontres entre les personnages antagonistes se font accidentellement et ont pour effet de renforcer la tension dramatique. Tel est le cas dans *Romola* par exemple, où la rencontre imprévue entre Tito et Baldassarre au chapitre 22, a pour fonction de créer un effet dramatique.

Les oeuvres de George Eliot sont bien construites. La romancière possède l'art de tisser, d'agencer ses éléments. Elle présente bien ses personnages. L'espace



de ses trois romans et des nouvelles est bien construit, et la narration est bien menée.

En ce qui concerne l'art du roman, George Eliot mérite une place de choix parmi les romanciers anglais de l'ère victorienne. George Eliot reste pour nous la première romancière moderne de l'ère victorienne car « ... elle a réussi à fondre en un tout les éléments principaux du roman: intrigue, personnages, milieu. »<sup>1</sup>

C'est pourquoi nous récusons l'image que Lord David Cecil donne des romans de George Eliot dans *Early Victorian Novelists* :

*On the floor, round us in motley heaps, here a big one there a small, lie the works of Dickens and Thackeray and Trollope and Mrs Gaskell and the Brontës ; re-read and re-considered. Only eight volumes still remain upright on the shelves - the novels of George Eliot. And there is no doubt one shrinks from tackling them as one has not shrunk from the others. Their names - Silas Marner, Félix Holt, Adam Bede - are forbidding... heavy and humdrum, they are more like the names in a graveyard than the titles of enthralling works of fancy.*<sup>2</sup>

Certes, nous avons noté quelques maladresses techniques chez George Eliot : les indications temporelles sont parfois vagues. Dans *Adam Bede*, la romancière fait unir Adam et Dinah à la surprise du lecteur. L'écrivain intervient fréquemment dans le récit et emprunte à d'autres auteurs.

Mais malgré ces faiblesses, les oeuvres de George Eliot méritent d'être lues et relues de par l'homogénéité et l'unité des différents éléments qui les composent.

---

1- *Formes du roman anglais de Dickens à Joyce*, p. 137

2- *Early Victorian Novelists*, p. 215

**BIBLIOGRAPHIE**

---

A- Oeuvres étudiées

- Eliot George, *Adam Bede*. Harmondsworth: Penguin Books. 1984.
- Eliot George, *The Mill on the Floss*. Harmondsworth: Penguin Books. 1979.
- Eliot George, *Silas Marner*. Harmondsworth: Penguin Books. 1973.
- Eliot George, *Scenes of Clerical Life*. Harmondsworth: Penguin Books. 1973.
- Eliot George, "The Lifted Veil" in *The Norton Anthology of Literature by Women*. Ed. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. New York: Norton & Company. 1997.

B- Ouvrages critiques sur George Eliot et ses oeuvres

- Adam, Ian, *Notes on Adam Bede*. Beirut: Longman York press. 1980.
- Adam, Ian, *George Eliot*, London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1969.
- Bennett Joan, *George Eliot : her Mind and Art*. London : Cambridge University Press, 1974.
- Bolton, Françoise. *Les romans de George Eliot et ses carnets*. Lille: Université de Lille III. 1983.
- Bullet Gerald, *George Eliot: her Life and Books*. Westport, Connecticut: Greenwood Press. 1971.
- Carrol David. ed, *George Eliot: The critical Heritage*. Harmondsworth: Penguin Books. 1971.
- Colton Blanche William, *George Eliot: A Biography*. New York: The Macmillan Company. 1936.
- Cooper, Lettice, *George Eliot*. Essex : Longman Group Ltd. 1970.
- Creeger George, *George Eliot: A Collection of Critical Essays*. Totawa, New Jersey: Barnes & Noble. 1962.
- Cross, J.W.,ed. *George Eliot's Life as Related in her Letters and Journals*. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons. 1885 Vol II.
- Ebbaston, Roger. *George Eliot: The Mill on the Floss*. Harmondsworth: Penguin Books. 1985.

- Haight Gordon, *George Eliot: A Biography*. London: Blackwell. 1904.
- Haight Gordon, ed. *A Century of George Eliot Criticism*. London: Methuen. 1965.
- Hardy Barbara, *Critical Essays on George Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul. 1971.
- Hardy, Barbara. *Particularities: Readings in George Eliot*. Ohio: Ohio University Press. 1978.
- Harvey, W.J. *The Art of George Eliot*. London: Chatto & Windus. 1963.
- Lerner Laurence and Holmstrom John, *George Eliot and her Readers*, London: 1972.
- Liddell Robert, *The Novels of George Eliot*. Surrey: the Grasham Press. 1977.
- Maheu, Gustave. *La pensée religieuse et morale de George Eliot*. Paris: Librairie Marcel Didier. 1958.
- Mudge Isadore G. and M.E. Sears, *A George Eliot Dictionary*. London : George Routledge and Sons, limited. 1929.
- Neil, Robert. *George Eliot: her Beliefs and Art*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 1975.
- Pinney, Thomas. Ed. *Essays of George Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul. 1963.
- Pinion, F., *A George Eliot Companion*. Totawa, New Jersey: Barnes & Noble. 1981.
- Pinion F. ed. *A George Eliot Miscellany: A Supplement to her Novels*. London: The Macmillan press Ltd. 1982.
- Roslin Guy, *George Eliot in Derbyshire : A Volume of Gossip about Passages and People in the Novels of George Eliot*. London: Ward, Lock and Tyler. 1876.
- Smith, Anne. *George Eliot: Centenary Essays and an Unpublished Fragment*. London: Vision Press. 1980.
- Stump, Reva. *Movement and Vision in George Eliot's Novels*. Seattle: University of Washington Press. 1959.

- Thale, Jerome. *The Novels of George Eliot*. New York and London: Columbia university Press. 1959.
- Witemeyer Hugh. *George Eliot and Visual Arts*, New Haven and London, Yale University Press. 1979.

### C- Ouvrages de théorie et de critique littéraires

- Adam J. *Le récit*. Paris: Presses Universitaires de France. 1984.
- Adam J.M, et Petit Jean. *Le texte descriptif*. Paris: Nathan. 1989.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris: Editions Gallimard. 1978.
- Bal, Mieke. *Narratologie: les instances du récit(Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)* Paris: Editions Klincksieck. 1977.
- Barnet Sylvan, *A Short Guide to Writing About Literature*. Boston: Little Brown and Company. 1971.
- Barthes Roland, W. Kayser, W. Booth, Ph Hamon. *Poétique du récit*. IV- « La Narration », P. 38 à p. 45; « Distance et Point de Vue », p. 85 à p. 112. Paris: Editions du Seuil. 1972.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture* « Par où commencer? » p. 145 à p. 155. Paris: Editions du Seuil. 1972.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Editions du Seuil. 1970.
- Beach, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Harper & Row publishers. 1932.
- Benac, Henri. *Guide des idées littéraires*. Paris : Hachette. 1988.
- Booth, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press. 1961.
- Bourneuf R., Ouellet R. *L'univers du roman*. Paris: P.U.F. 1972.
- Brémond, Claude. *Logique du récit*. Paris: Editions du Seuil. 1973.
- Brown, Edward Killoran. *Rhythm in the Novel*. Toronto: University of Toronto Press. 1950.

- Brunel P., Madélenat D. *La critique littéraire. Que Sais-Je?* Paris: Presses universitaires de France. 1977.
- Brunetière, Ferdinand. *Le roman naturaliste*. Paris: Calman Levy éditeur. 1892.
- Bunnell, W. *The Art of Criticism*. Avon: James Brodie Ltd.(undated).
- Butor, M. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard. 1960.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca, New York: Cornell University Press. 1978.
- Crouzet, Michel. *Espaces romanesques*. Paris: Presses Universitaires de France. 1982.
- Dallenbach Lucien, « *Intertexte et autotexte* » in *Poétique* 27. Paris: Seuil, 1976.
- Danziner, K. Marlies and Stacy Johnson. *An Introduction to Literary Criticism*. Boston D.C: Heath & Company. 1961.
- Demowski, Peter, « *Intertextualité et critique des textes* » in *Littérature N° 41*, février 1981. Paris: Librairie Larousse. 1981.
- Doubrovsky, Serge. *The New Criticism in France*. Translated by Derek Coltman. Paris: Mercure de France. 1966.
- Dumortier J.L, Plazanet F. *Pour lire le récit*. Paris: Editions J. Duculot. 1980.
- Ecole Pratique des Hautes Etudes. *Communications* 8. « *Les Catégories du récit littéraire* », p. 131 à p. 153; « *Frontières du récit* », p. 158 à p. 169. Paris: Editions du Seuil. 1981.
- Ellis John. *The Theory of Literary Criticism*. California: The University of California Press. 1974.
- Fleuredorge C. *Analyse narratologique et analyse textuelle*. Montpellier: Université Paul Valéry. 1981.
- Forster E.M., *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books. Oliver Stallybrass editor, 1974.
- Frye Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1957.
- Genette, Gérard, *Figures I*. Paris: Editions du Seuil. 1966.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil. 1969.

- Genette Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil. 1983.
- Genette Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil. 1983.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris. Editions du Seuil. 1982.
- Goldenstein, J.P. *Pour lire le roman*. Paris-Gembloux : Editions J. Duculot. 1983.
- Griffith Kelley, *Writing Essays About Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 1990.
  
- Hamon Philippe, *La description littéraire*. Paris : Editions Macula. 1999.
- Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette. 1993.
- Haroche, Charles. *Les langages du roman*. Paris: Les Editeurs français réunis. 1976.
- Idt, Geneviève, Laufer Roger et Montcoffe F. *Littérature et langages: le roman, le récit non romanesque, le cinéma. Vol III*. Paris: Fernand Nathan. 1975.
- Issacharoff, Michael. *L'espace de la nouvelle*. Paris: Librairie José Corti. 1976.
- James, Henry. *The Art of the Novel*. New York and London: Charles Scribner's Sons. 1962.
- James, Henry. *Theory of Fiction*. Ed. By James Miller. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 1972.
- Jeffares, Norman. Ed. *A Review of English Literature, Vol VII, Number III*. London: Longman, Green & Co Ltd. 1966.
- Jenny, Laurent, « La Stratégie de la Forme » in *Poétique* 27. Paris: Seuil, 1976.
- Lefebvre, Maurice Jean. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchatel: Editions de la Baconnière. 1971.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. London : Penguin Books. 1992.
- Lodge David(ed). *Modern Criticism and Theory*. London: Longman. 1988.
- Logan, Marie-Rose, « L'intertextualité au carrefour de la philologie et de la poétique » in *Littérature* 41. Paris: Librairie Larousse. 1981.
- Lotman, Iouri. *La Structure du texte artistique*. Traduit du russe par A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret et J. Young. Paris: Gallimard. 1973.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape. 1963.

- Marsh Nicholas. *How to Begin Studying English Literature*. London : Macmillan. 1991.
- Mauriac, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Editions Buchet/Chatel. 1933.
- Michaud G. *L'oeuvre et ses techniques*. Paris: Librairie Nizet. 1957.
- Patillon, Michel. *Précis d'analyse littéraire: les structures de la fiction*. Paris: Editions Fernand Nathan. 1979.
- Muir Edwin, *The structure of the Novel*. London: the Hogarth Press. 1957.
- Perrine Laurence *Literature, Structure, Sound and Sense* 2d edition. New-York, Chicago, San Francisco, Atlanta : Harcourt Brace Jovanovich inc. 1974.
- Perrone-Moises, « L'intertextualité critique » in *Poétique* 27. Paris: Seuil. 1976.
- Prince, Gerald. *Narratology: The Form and Function of Narrative*. Berlin, New York: Mouton publishers. 1982.
- Remacle L. ed. *Cahiers d'analyse textuelle n° 5* Liège : Les Lettres Belges. 1963.
- Reuter, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Dunod. 1997.
- Riffaterre, Michael. « La Syllepse Intertextuelle » in *Poétique N° 40*. Paris: Seuil. 1979.
- Riffaterre, Michael. « L'intertexte inconnu » in *Littérature N° 41*. Février 1981. Paris: Librairie Larousse. 1981.
- Rimmond-Kenan, Scholomith. *Narrative Fiction*. London: Methuen. 1983.
- Ruthrof, Horst. *The Reader's Construction of Narrative*. London: Routledge & Kegan Paul. 1981.
- Scholes Robert and Kellogg R. *The Nature of Narrative*. London: Oxford University Press. 1966.
- Scholes R.(ed). *Approaches to the Novel*. Scranton, Pennsylvania: Chandler Publishing Company. 1961.
- S.E.L., Université de Toulouse-le Mirail. *Le personnage en question*. Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail. 1984.
- Stang, Richard. *The Theory of the Novel in England 1850- 1870*. London: Routledge & Kegan Paul. 1959.



- Stanzel, Frank Karl. *A Theory of Narrative*. Translated by Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press. 1984.
- Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins university Press. 1978.
- Suleiman, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France. 1983.
- Thibaudet, Albert. *Réflexions sur le roman*. Paris: Gallimard. 1938.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Editions du Seuil. 1978.
- Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Editions du Seuil. 1965.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique: qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Editions du Seuil. 1968.
- Torgovnick, Marianna. *Closure in the Novel*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1981.
- Valette, Bernard. *Esthétique du roman moderne*. Paris : Nathan. 1985.
- Van Ghent, Dorothy. *The English Novel: Form and Function*. New York: Harper & Row, Publishers. 1953.
- Vitoux Pierre « Le jeu de la focalisation » in *Poétique N°51*. Paris: Editions du Seuil. 1982.
- Wellek, René. *Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale University Press. 1963.
- Wellek, R., Warren *A Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin Books. 1980.
- Winters, Yvor. *The Function of Criticism*. Denvers: Allan Swallow. 1957.
- Zumthor, Paul, « »Intertextualité et mouvance » in *Littérature N° 41*. Paris: Librairie Larousse. 1981.

D- Ouvrages généraux

- Allen Walter, *The English Novel : A short Critical History*. London: Penguin Books. 1954.
  - Allot, Kennet and Miriam Allot. Ed. *Victorian Prose 1830-1880*. Vol V. London and Tonbridge: The Witefriars Press ltd. 1956.
  - Barker, A. Ernest. *The History of the English Novel*. Vol. III. New York: Barnes & Noble, inc. 1950.
  - Bertrand C.J., *Le méthodisme*. Paris: Armand Colin. 1970.
  - Bowen, Elizabeth. *English Novelists*. London: Collins. 1946.
  - Caserio, Robert. *Plot, Story and the Novel: from Dickens and Poe to the Modern Period*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1979.
  - Cecil David, *Early Victorian Novelists*. London: Fontana Literature. 1935..
  - Cunningham, Valentine. *Everywhere Spoken Against: Dissent in the Victorian Novel*. Oxford: Clarendon Press. 1975.
  - Daiches, David. Ed. *A Critical History of English Literature. Vol II*. London: Martin Secker & Warburg Ltd. 1961.
  - Evans, Ifor. *A Short History of English Literature*. Harmondsworth: Penguin Books. 1976.
  - Ford Boris, *From Dickens to Hardy*. London: Pelican Books. 1930.
  - Ford, H. George. Ed. *Victorian Fiction: A Second Guide to Research*. New York: The Modern Language Association. 1978.
  - Gooding George. *The English Novel in the Nineteenth Century*. Urbana : Chicago, London: University of Illinois Press. 1974.
  - Harvey Paul, *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press. 1967.
  - Jan, Gregor. Ed. *Reading the Victorian Novel: Detail in Form*. Plymouth and London: Clarke, Doble & Brendon Ltd. 1980.
  - Kandji Mamadou, *Roman anglais et traditions populaires: Le folklore et l'imaginaire rural de Walter Scott à Thomas Hardy*. Québec : Humanitas. 1997.
-

- King, Jeannette. *Tragedy in the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press. 1978.
- Leavis, F.R. *The Great Tradition*. Harmondsworth: Penguin Books in Association with Chatto & Windus. 1948.
- Legouis, E. Et Cazanian, L. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Librairie Hachette. 1924.
- Maclin Alice, *Reference Guide to English: A Handbook of English as a Second Language*. Washington: Holt, Rinehart and Winston. 1992. P.168.
- Praz, Mario. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*. Translated by Angus Davidson. London: Oxford University Press. 1956.
- Simon, Irène. *Formes du roman anglais de Dickens à Joyce*. Liège: Faculté de Philosophie et Lettres. 1949.
- Stirling, John, ed., *The Bible*, authorized Version. London: The British and Foreign Bible Society. 1956.
- Warren, D., and Claerson Thomas ed. *Victorian Essays: A Symposium*. Ohio: The Kent State University Press. 1967.
- Watt, Ian. Ed. *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press. 1971.
- Willey, Basil. Ed. *Nineteen Century Studies: Coleridge to Matthew Arnold*. Harmondsworth: Penguin Books. Ltd. 1949.
- Woolf, Virginia. *The Common Reader*. London: The Hogarth Press. 1962.
- Wordsworth, William, *The Complete Works of William Wordsworth*. London: Macmillan & Co Limited. 1907.

#### E- Dictionnaires

- Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. « Texte », p. 373 à P. 410; « Vision dans la Fiction », p. 411 à p. 416; « Situation de Discours », p. 417 à p. 422. Paris: Editions du Seuil. 1972.
- Gray Martin, *A Dictionary of Literary Terms*. Beirut: York Press. 1992.
- *Micro Robert: Dictionnaire du français primordial*. Paris : Le Robert. 1971.

- *Nouveau petit Robert: dictionnaire de la langue française*. Paris : Dico robert inc. 1993.
- Oswald, Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil. 1972.

#### F- Sources Internet

- <http://www.wikipedia.com>
- <http://www.talkingto.co.uk/tcd/html/tcdansw>
- <http://www.web.cocc.edu/lisal/literaryterms/>
- <http://www.études littéraires.com>
- <http://www.literature.org>
- <http://www.bibliomania.com>
- <http://www.ebooksgratuits.free.fr/html/>
- <http://www.readbookonline.net>
- <http://www.novelguide.com>
- <http://www.freebooknotes.com>

GLOSSAIRE

ACHRONIE : événement qui ne peut être précisément situé dans le temps.

ACTEURS : instances qui agissent. Ils ne sont pas nécessairement humains. Leurs activités sont des actions. Subir un événement est aussi bien une action que causer un événement.

ALTERATION : infraction isolée dans la narration de l'histoire.

AMPLITUDE : durée de l'histoire couverte par un récit : sa séquence temporelle.

ANACHRONIE : anomalie par rapport à la chronologie de l'histoire. Segment de texte relatant un événement antérieur ou postérieur au présent de l'histoire où il se situe.

ANACHRONIES NARRATIVES : différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit.

ANALEPSE : segment de texte rétrospectif par rapport à la séquence temporelle où il se situe.

ANALEPSE COMPLÉTIVE : analepse dont la fonction est de fournir après coup une information tue précédemment dans le récit.

ANALEPSE EXTERNE : analepse dont toute l'amplitude est extérieure à celle de la séquence temporelle de base.

ANALEPSE HOMODIEGETIQUE : segment de l'histoire qui porte sur la même ligne d'action que le récit premier.

ANALEPSE INTERNE HETERODIEGETIQUE : segment de l'histoire qui porte sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui du récit premier.

ANALEPSE INTERNE : analepse qui constitue un retour en arrière par rapport au présent de l'histoire sans sortir pour autant des limites de la séquence temporelle de base.

ANALEPSE MIXTE : analepse dont l'amplitude commence à un temps antérieur à la séquence temporelle de base et finit pendant celle-ci.

ANALEPSE PARTIELLE : retrospection qui s'achève en ellipse, sans rejoindre le récit premier.

ANALYSE STRUCTURALE : étude d'un texte en tant que structure indépendante.

ANALYSE THEMATIQUE : étude textuelle qui consiste à répertorier des thèmes, des concepts ou des éléments particuliers dans l'œuvre ou dans le texte, et de découvrir leur nature, leurs fonctions, et les lois qui régissent leurs présences et absences.

CARACTERISATION : étude des personnages dans les œuvres de fiction.

CARACTERISATION DIRECTE : caractérisation dans laquelle l'auteur dit au lecteur qui sont les personnages, leurs attitudes, leurs comportements.

CARACTERISATION INDIRECTE : caractérisation dans laquelle l'auteur ne dit pas qui sont les personnages, laissant au lecteur le soin de le savoir à travers leurs faits et gestes.

CRITIQUE : analyse, classification et jugement des œuvres d'art.

CRITIQUE BIOGRAPHIQUE : critique qui puise dans la vie de l'artiste pour comprendre et expliquer sa production littéraire.

CRITIQUE INTERPRETATIVE : dénomination sous laquelle l'on range traditionnellement toutes les formes de critique qui font intervenir une grille interprétative issue de l'une des disciplines des sciences humaines.

CRITIQUE LITTÉRAIRE : acte qui consiste à expliquer et à évaluer les textes littéraires.

DEGRÉ ZÉRO : coïncidence parfaite entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Cette isochronie (coïncidence temporelle) est approximative et conventionnelle.

DIÉGESE : la diégèse n'est pas l'histoire, mais l'univers où elle advient. On parlera par exemple d'espace diégétique.

DIÉGÉTIQUE : qui se rapporte ou appartient à l'histoire, à la diégèse. Se dit ainsi du récit premier ou primaire qui raconte l'histoire.

DIGRESSION : type de discours qui n'entre pas dans l'espace diégétique, et qui interrompt le mouvement narratif.

DURÉE : terme remplacé par VITESSE dans *Nouveau discours du récit* de Gérard Genette. La vitesse du récit peut s'apprécier quantitativement en comparant la durée des épisodes de l'histoire au nombre de pages qui leur sont consacrées sur le plan du récit.



ELLIPSE : épisode de l'histoire passé sous silence (élide). Elle constitue un mouvement narratif infiniment rapide, la durée de l'histoire ne correspond à aucune durée du récit.

ELLIPSE EXPLICITE : celle qui procède soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elle élide.

ELLIPSE IMPLICITE : celle dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, mais que le lecteur peut établir par déduction.

EMBLEME : procédé particulier de caractérisation d'un personnage : un objet ou quelque chose l'appartenant est mentionné avant ou pendant son apparition.

EPIGRAPHE : courte citation qu'un auteur met en tête d'un livre ou d'un chapitre pour en indiquer l'esprit.

ESPACE DIÉGÉTIQUE : diégèse.

ÉVÉNEMENT : passage d'un état à un autre. Mieke Bal dit que tout changement aussi minime qu'il soit constitue un événement.

EXTRADIÉGÉTIQUE : instance narrative du récit premier (primaire ou diégétique.)

FOCALISATAIRE : destinataire de la focalisation.

FOCALISATEUR : sujet de la focalisation. Il n'est pas le narrateur, même s'il ne s'en distingue pas toujours. Comme le narrateur peut céder la parole, le

focalisateur peut céder la focalisation. Ainsi, le personnage focalisé devient à son tour focalisateur.

**FOCALISATION** : perspective narrative, point de vue, vision.

**FOCALISATION EXTERNE** : l'instance narrative en dit moins que n'en sait le personnage. C'est une focalisation dans laquelle le personnage agit devant nous sans que nous puissions connaître ses pensées.

**FOCALISATION INTERNE** : l'information qui est donnée passe par la conscience d'un personnage. Dans le récit à focalisation interne, le narrateur ne dit que ce que sait tel ou tel personnage.

**FOCALISATION VARIABLE** : le point focal va d'un personnage à un autre. Dans la focalisation variable, les personnages sont focalisés les uns après les autres.

**FOCALISATION ZERO** : le sujet de la focalisation voit tout ce que font les personnages, sa vision est panoramique.

**FOCALISÉ** : objet de la focalisation.

**FONCTION CONATIVE** : dans la fonction conative, le narrateur influence le lecteur et le pousse à compatir avec les personnages.

**FONCTION EMOTIVE** : d'après Gérard Genette, c'est la fonction qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, certes mais aussi bien moral ou intellectuel

**FONCTION PHATIQUE** : désigne la relation que le narrateur établit avec le lecteur. Nous parlerons de « fonction phatique » lorsque dans le récit, le narrateur crée un contact direct avec le lecteur.

**FONCTION SYMBOLIQUE** : le rôle qu'a le narrateur de représenter une autre identité ou de faire apparaître à travers elle une ou plusieurs instances.

**FRÉQUENCE** : relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et histoire.

**GENOTEXTE** : phénomène verbal tel qu'il se présente dans la structure de l'énoncé concret.

**HERMENEUTIQUE** : désigne la théorie de l'interprétation en général, c'est-à-dire une formulation des principes et méthodes impliquées dans l'acquisition de la signification de tous les textes écrits, y compris les textes juridiques, historiques, littéraires et bibliques.

**HISTOIRE** : ensemble des événements racontés ; signifié ou contenu narratif, ou encore succession d'événements, réels ou fictifs qui font l'objet du récit.

**IMAGERIE** : ensemble des images représentant des faits de même origine.

**INSTANCE NARRATIVE** : le narrateur.

**INTERTEXTUALITE** : relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, rapport qu'un texte entretient avec un autre.

INTRIGUE : ensemble des événements qui constituent une histoire.

ISOCHRONIE : coïncidence entre le temps de la narration et le temps de l'histoire ; égalité temporelle entre deux événements, deux situations ou deux niveaux narratifs.

LITERARITE : Le fait qu'un texte ait un caractère littéraire.

METALEPSE : elle désigne un autre type de changement de niveau, lorsque se produit un glissement flagrant entre narration et fiction.

METARECIT : récit second.

MODE : chez Gérard Genette, c'est le terme utilisé pour regrouper les questions en rapport avec la régulation de l'information narrative.

MOUVEMENT NARRATIF : vitesse du récit.

NARRATAIRE : destinataire du récit.

NARRATEUR : instance productrice du discours narratif.

NARRATEUR AUTODIÉGÉTIQUE : se dit du narrateur homodiégétique quand il est aussi le personnage principal de l'histoire.

NARRATEUR HÉTÉRODIÉGÉTIQUE : narrateur qui n'apparaît pas comme personnage dans l'histoire qu'il raconte ou focalise.

NARRATEUR HOMODIÉGÉTIQUE : narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte ou focalise. On dit aussi "homodiégétique" en

parlant des éléments diégétiques (personnages, lieux, événements) appartenant à une même histoire ou pour qualifier des segments portant sur une même ligne d'histoire.

**NARRATEUR INTRADIÉGÉTIQUE** : instance narrative du récit second ou métadiégétique; niveau où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.

**NARRATEUR MÉTADIÉGÉTIQUE** : instance narrative du récit troisième.

**NARRATION** : acte réel ou fictif qui produit le récit, c'est à dire le fait même de raconter.

**NARRATOLOGIE** : science qui cherche à formuler la théorie des relations entre texte narratif, récit et l'histoire. Elle ne s'occupe ni du texte narratif, ni de l'histoire pris isolément. La narratologie formelle s'attache à l'analyse des modes de représentation, tandis que la narratologie thématique porte sur l'analyse des contenus narratifs.

**NARRÉ** : énoncé narratif et en ce sens, "les paroles de la narration" qui constituent le texte narratif.

**NOUVELLE (SHORT STORY)** : récit généralement bref, de construction dramatique, et présentant des personnages peu nombreux.

**NOUVELLE CRITIQUE** : évaluation de l'oeuvre sans tenir compte de la vie de l'auteur, ni des circonstances socio-historiques qui pourraient l'avoir influencé.

**OMNISCIENCE** : faculté qu'a le narrateur de tout voir et de tout savoir.

ORDRE : disposition des événements ou segments temporels, établie par le récit et ne correspondant pas nécessairement à la chronologie des mêmes segments sur le plan de l'histoire.

PARALEPSE : infraction causée par le fait que le narrateur dise plus qu'il n'est autorisé. C'est lorsque le narrateur assume un rôle qu'il n'a pas à assumer dans la narration.

PARALIPSE : infraction due au fait que le narrateur omette volontairement de donner une information cruciale. L'instance narrative donne par conséquent moins d'information par rapport à ce qu'il sait.

PARATEXTE : tout texte entourant le texte principal : titre, notes, introduction, épigraphe, etc.

PAUSE : mouvement narratif nul, la durée du récit ne correspond à aucune durée de l'histoire. A la pause correspondent les descriptions, les commentaires et les digressions.

PERSONNAGE : dans une œuvre de fiction, c'est un être fictif.

PHENOTEXTE : pose les opérations logiques propres à la constitution du sujet de l'énonciation ; c'est « le lieu de structuration du phéno-texte.

POETIQUE : discours général sur la littérature.

POINT DE VUE : position du narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte.

PORTÉE : distance d'une anachronie par rapport au présent de la séquence temporelle où elle se situe.

PROGRAMME NARRATIF : suite d'états et de transformations qui s'enchaînent en partant d'une relation sujet-objet et de sa transformation.

PROLEPSE : manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement postérieur ou segment narratif anticipant sur la séquence temporelle où il se situe.

PROLEPSE EXTERNE : prolepse dont toute l'amplitude est extérieure à celle de la séquence temporelle de base.

PROLEPSE INTERNE : prolepse qui constitue une anticipation par rapport au présent de l'histoire sans sortir pour autant des limites de la séquence temporelle de base.

PROLEPSE INTERTEXTUELLE : intertexte qui joue le rôle d'annonces de ce qui va se passer.

PROLEPSE MIXTE : prolepse dont l'amplitude commence avant la fin de la séquence temporelle de base et s'étend au-delà de celle-ci.

RÉCIT : terme polysémique employé ici pour désigner "le signifiant, l'énoncé, le discours ou texte narratif lui-même par opposition à l'histoire.

RECIT ANALEPTIQUE : récit qui est raconté après que l'histoire se soit passée.

RECIT ENCHASSE : récit compris dans un autre.

RÉCIT ITÉRATIF : récit unique d'un événement répété.

RÉCIT PRIMAIRE : dans *Nouveau discours du récit*, Genette remplace "récit premier" par "récit primaire" pour désigner le récit diégétique, assuré par le narrateur extradiégétique.

RÉCIT RÉPÉTITIF : récit répété d'un événement unique.

RÉCIT SECOND : (ou métadiégétique) est celui qui est pris en charge par un narrateur intradiégétique, personnage de l'histoire au premier niveau.

RÉCIT SINGULATIF : récit unique d'un événement unique.

REFERENT : vécu et réel auxquels renvoient le mot, le signe ou l'énoncé.

RESUME : condensé d'un événement ou d'une histoire.

ROLE : fonction qui est confiée à un personnage ou à un acteur, etc.

ROMAN : œuvre d'imagination en prose, assez longue, mettant en scène des personnages fictifs, et faisant apparaître leur psychologie, leurs désirs et leurs espoirs

SCENE : segment narratif souvent dialogué. La durée du récit correspond relativement à la durée de l'histoire.

SCRIPTEUR : le responsable du texte.

SEGMENT NARRATIF : unité temporelle minimale du récit. Un ensemble de segments narratifs homodiégétiques constitue une séquence temporelle.



SEMANTYSE : sorte d'analyse du texte dans lequel les signifiants se transforment en discours écrit.

SEMIOTIQUE : science qui a pour objet les différentes formes de la signification.

SÉQUENCE TEMPORELLE : ensemble de segments narratifs homodiégétiques.

SÉQUENCE TEMPORELLE DE BASE : suite de segments narratifs homodiégétiques dont le premier constitue le point de départ du récit. Elle permet de comparer l'ordre de présentation des événements dans le récit à la chronologie de leur occurrence dans l'histoire.

SOMMAIRE : récit résumant plus ou moins brièvement les événements de l'histoire. Mouvement narratif variable.

STREAM OF CONSCIOUSNESS (courant de conscience) : exposition des idées et des pensées des personnages dans les œuvres de fiction.

SUR ANALEPSE : analepse qui se situe dans un récit déjà analeptique.

SUR PROLEPSE : prolepse qui se situe dans un récit déjà proleptique.

SUSPENSE : moment de l'action dans une œuvre de fiction où le lecteur est tenu en haleine de ce qui va arriver.

SYMBOLE : quelque chose qui représente quelque chose d'autre.

SYMBOLISME : étude des symboles, théorie des symboles

TECHNIQUE ROMANESQUE : ensemble des procédés mis au point par un romancier pour écrire une œuvre.

TEXTE : ensemble des mots qui composent un écrit.

TOPOGRAPHIE : étude des lieux dans une œuvre fictive.

TYPOLOGIE : classification des personnages dans les œuvres de fiction.

VISION : projection dans le futur de quelque chose, façon de voir, horizon.

VOIX : instance de l'énonciation.

**INDEX**

## A

Altération, 234, 235

Amorce, 162, 235, 320

Amplitude, 313, 314, 315, 319, 348, 480

Anachronie, 313, 314, 348, 480

Anachronie narrative, 313

Analepse, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 332, 348, 407, 465, 480

Analepse interne, 315, 317

Analepse interne complétive, 315, 480

Analepse externe, 314, 316, 317, 480

Analepse externe complète, 316

Analepse interne hétérodiégétique, 315

Analepse interne homodiégétique, 315, 316

Analepse interne homodiégétique complétive, 315

Analepse interne homodiégétique répétitive, 315

Analepse mixte, 314

Analepse partielle, 315, 481

Analyse structurale, 7, 9, 12, 13, 16, 481

Analyse textuelle, 7, 13, 14, 16, 18, 79, 472, 474,

Analyse thématique, 13

## C

Caractérisation, 113, 353, 356, 375, 382, 384, 392, 426, 429, 431, 449, 460, 481, 483,

Caractérisation directe, 375, 382, 392, 426, 466

Caractérisation indirecte, 375, 429

Circularité, 334, 342, 344

Clausule, 54, 64

Commentaire, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108,  
 109, 110, 164, 187, 199, 209, 219, 223, 225, 226, 229, 329, 339, 386, 429, 464, 488  
 Compassion, 32, 98, 111, 113, 122, 123, 124, 139, 185, 186, 188, 189, 358, 360  
 Coup de théâtre, 155, 159  
 Création romanesque, 2  
 Critique, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 22, 23, 25, 100, 171, 219, 223,  
 268, 323, 353, 372, 405, 414, 469, 471, 472, 474, 482, 487  
 Critique biographique, 14, 482  
 Critique interprétative, 6, 13, 14, 15  
 Critique littéraire, 4, 5, 7, 13, 15, 323, 471

## D

Description, 8, 9, 29, 37, 38, 58, 59, 60, 63, 64, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,  
 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 117, 120, 181, 189, 197, 206, 207,  
 209, 210, 255, 278, 279, 280, 291, 302, 303, 310, 329, 332, 364, 365, 366, 375,  
 426, 436, 438, 439, 445, 447, 459, 463, 473, 488  
 Dialogue, 58, 59, 60, 61, 64, 68, 72, 74, 75, 79, 80, 89, 100, 109, 110, 173, 179,  
 224, 245, 330, 332, 364, 452, 463  
 Diégèse, 2, 50, 84, 93, 97, 153, 156, 157, 158, 204, 214, 215, 217, 218, 223, 230,  
 241, 252, 313, 329, 330, 366, 367, 368, 374, 389, 463, 482, 483  
 Digression, 100, 101, 106, 107, 108, 111, 165, 223, 279, 330, 464, 482, 488  
 Discours indirect, 99  
 Dramatique, 2, 4, 26, 41, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 100, 154, 155, 172, 173, 174,  
 178, 179, 183, 185, 188, 189, 318, 434, 463, 466, 487,  
 Drame, 67, 68, 138, 139, 140, 142, 284, 410, 411, 434  
 Durée, 214, 312, 313, 314, 319, 323, 324, 328, 329, 332, 333, 465, 480, 482, 483,  
 488, 490

## E

Ellipse, 51, 214, 312, 313, 315, 319, 324, 326, 327, 328, 329, 332, 348, 465, 481, 483

Ellipse explicite, 328, 483

Ellipse implicite, 327, 328, 329, 483

Emblème, 297, 375, 384, 385, 386, 392, 466

Epigraphe, 35, 76, 77, 78, 79, 463

Espace, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 96, 104, 105, 167, 168, 171, 190, 205, 208, 210, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 330, 347, 364, 365, 382, 434, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 465, 466, 467, 472, 473, 482, 483

Espace clos, 267, 268, 269, 273, 274, 288, 304, 305, 306, 307, 308

Espace ouvert, 276, 284, 288, 295, 299, 300, 304, 306

## F

Focalisation, 2, 102, 165, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 232, 233, 234, 235, 249, 251, 377, 378, 403, 463, 464, 475, 483, 484

Focalisation externe, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 235, 464, 484

Focalisation interne, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 233, 235, 377, 378, 464, 484

Focalisation variable, 203, 484

Focalisation zéro, 202, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 235, 377, 403, 464

Fonction conative, 108, 187, 225, 252, 484

Fonction décorative, 96, 190, 191, 199, 302, 464, 466

Fonction descriptive, 302,

Fonction romanesque, 96, 278, 280, 310

Fonction amusante, 97, 99

Fonction symbolique, 95, 98, 225, 229, 252, 285, 302, 304, 310, 464, 485

Forme romanesque, 2, 3, 4

Fréquence, 230, 485

## G

Géno-texte, 15, 16

## H

Hermeneutique, 485

## I

Image, 13, 39, 40, 42, 43, 55, 64, 71, 76, 90, 117, 130, 166, 167, 168, 171, 173, 179, 185, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 199, 245, 270, 279, 287, 291, 294, 297, 298, 303, 304, 320, 321, 322, 323, 336, 347, 357, 358, 360, 374, 383, 385, 464, 467, 485

Imagerie, 166, 167, 172, 185, 189, 199, 463, 464, 466, 485,

Incipit, 54, 55, 57

Instance narrative, 55, 56, 57, 84, 113, 123, 125, 129, 130, 133, 164, 175, 192, 193, 195, 198, 204, 214, 216, 217, 218, 219, 225, 226, 236, 242, 247, 252, 263, 270, 279, 286, 293, 295, 297, 301, 303, 325, 327, 328, 330, 334, 336, 338, 341, 343, 344, 376, 380, 390, 403, 428, 431, 442, 483, 484, 485, 487

Intertexte, 16, 17, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 472, 474, 489

Intertexte biblique, 44

Intertexte littéraire, 48

Intertextualité, 14, 16, 17, 38, 39, 472, 473, 474

Intrigue, 2, 3, 35, 39, 50, 56, 112, 124, 142, 143, 144, 147, 148, 151, 153, 154, 162, 165, 167, 168, 169, 252, 255, 273, 280, 281, 282, 310, 312, 318, 320, 367, 368, 399, 402, 433, 437, 467, 486

Inventaire, 269, 361, 375

## L

Langage, 6, 8, 15, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 333, 354, 355, 356, 384, 385, 391, 451, 464, 473, 477, 478

Littérarité, 10, 486

## M

Métarécit, 221, 222, 252

Métalepse, 215

Mode narratif, 203

## N

Narrateur, 4, 5, 29, 32, 37, 42, 46, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 72, 74, 77, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 147, 148, 154, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 266, 267, 269, 270, 272, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 315, 316, 317, 318, 319, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 347, 353, 363, 364, 365, 366, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 392, 396, 397, 404, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 438, 463, 484, 485, 486, 487, 488, 490

Narrateur autodiégétique, 214, 486



Narrateur extradiegétique, 197, 214, 221, 241, 490

Narrateur-focalisateur, 177, 205, 207, 208, 210, 211, 233, 234, 239, 370

Narrateur hétérodiégétique, 214, 233, 240

Narrateur homodiégétique, 214, 223, 232, 233, 235, 238, 240, 486, 487

Narrateur homodiégétique omniscient, 232

Narrateur intradiégétique, 487

Narrateur intra-hétérodiégétique, 221

Narrateur intra-homodiégétique, 222, 233, 240

Narrateur omniscient, 195, 202, 249

Narration, 2, 58, 59, 60, 61, 64, 80, 81, 99, 100, 111, 161, 198, 200, 201, 205, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220, 222, 230, 232, 233, 234, 235, 239, 241, 244, 245, 247, 248, 251, 259, 293, 312, 324, 329, 330, 331, 332, 333, 420, 464, 467, 471, 480, 486, 487

Narratologie, 5, 7, 9, 10, 15, 239, 471, 487

Niveau narratif, 214, 215, 233, 240, 242, 243

Nouvelle, 2, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 25, 26, 28, 31, 32, 54, 56, 60, 66, 79, 90, 99, 114, 121, 122, 123, 124, 142, 155, 159, 164, 165, 171, 172, 173, 174, 180, 183, 184, 185, 189, 192, 194, 195, 196, 198, 217, 221, 224, 228, 235, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 247, 267, 271, 273, 274, 285, 293, 296, 304, 307, 308, 315, 318, 328, 358, 367, 368, 375, 384, 386, 393, 412, 417, 426, 427, 428, 430, 433, 437, 445, 448, 450, 451, 453, 463, 465, 466, 467, 473, 487

Nouvelle critique, 10, 11, 12, 487

## O

Objet de désir, 128, 401, 402, 433

Omniscience, 202, 235, 238, 488

## P

Paralepse, 234, 235, 488

Paralipse, 488

Pathétique, 2, 4, 26, 67, 68, 69, 73, 74, 173, 176, 178, 179, 180, 185, 188, 189, 358, 359, 434, 466

Pause, 59, 63, 95, 100, 105, 148, 160, 161, 162, 164, 165, 214, 217, 219, 227, 237, 324, 329, 330, 331, 332, 364, 368, 423, 464, 488

Personnage, 2, 3, 27, 32, 36, 40, 42, 43, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 72, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 84, 86, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 99, 100, 102, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 123, 124, 127, 134, 137, 143, 147, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 164, 164, 165, 170, 175, 176, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 194, 195, 196, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 211, 212, 213, 215, 217, 218, 222, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 244, 245, 252, 254, 256, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 292, 295, 296, 301, 307, 310, 315, 328, 330, 347, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 407, 408, 409, 411, 412, 414, 417, 420, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 437, 441, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 463, 464, 465, 466, 467, 474, 481, 483, 484, 486, 487, 488, 490, 491, 492

Phéno-texte, 15, 16, 488

Poétique, 3, 4, 5, 6, 9, 17, 36, 39, 54, 107, 197, 198, 279, 353, 436, 471, 472, 473, 474, 475

Point de vue, 11, 36, 77, 79, 100, 127, 187, 201, 202, 203, 214, 220, 225, 229, 230, 240, 241, 322, 330, 341, 354, 355, 402, 434, 463, 464, 471, 484, 488

Portée, 31, 314, 317, 488

Programme narratif, 328, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407

Prolepse, 39, 41, 43, 313, 320, 332, 348, 465, 489

Prolepse interne, 320, 321, 323, 489

Prolepse interne répétitive, 322

Prolepse répétitive, 322

## R

Réalisme, 3, 57, 434, 436, 437, 440, 445, 449, 451, 459, 460, 461

Réalité, 3, 11, 12, 14, 36, 38, 49, 107, 199, 255, 271, 284, 306, 307, 354, 356, 357, 421, 424, 432, 437, 439, 440, 448, 449, 451, 459, 461, 464

Récit, 12, 21, 26, 32, 48, 54, 66, 67, 77, 79, 80, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 111, 129, 142, 148, 153, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 185, 193, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 227, 229, 230, 232, 235, 239, 241, 250, 251, 252, 298, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 348, 353, 354, 368, 370, 376, 386, 393, 394, 415, 428, 431, 439, 445, 463, 464, 466, 467, 471, 472, 473, 474, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491

Récit analeptique, 314, 318, 319

Récit enchâssé, 163, 164, 165

Récit itératif, 230, 489

Récit répétitif, 230, 231

Récit singulatif, 230

Résumé, 182, 222, 229, 256, 324, 326, 332

Rôle, 39, 50, 52, 73, 76, 92, 95, 101, 144, 166, 167, 168, 169, 179, 198, 222, 223, 228, 269, 273, 275, 280, 295, 298, 299, 307, 321, 326, 328, 332, 353, 354, 355, 356, 367, 368, 380, 382, 385, 393, 401, 402, 405, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 434, 485, 489

Roman, 2, 3, 4, 5, 6, 24, 27, 29, 31, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 89, 91, 94, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 110, 111, 119, 121, 122, 124, 134, 135, 142, 143, 144, 147, 148, 151, 154, 155, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 180, 184, 185, 188, 189, 190, 199, 201, 203, 205, 206, 207, 208, 213, 215, 217, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 230, 231, 242, 252, 254, 255, 256, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 280, 281,

283, 284, 285, 286, 291, 292, 295, 301, 302, 304, 309, 310, 312, 313, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 338, 340, 341, 342, 344, 345, 347, 348, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 372, 374, 375, 376, 378, 382, 383, 384, 389, 393, 394, 397, 398, 399, 401, 402, 406, 407, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 420, 424, 425, 426, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 490

Roman autobiographique, 357

Roman moderne, 4, 461, 475,

## S

Scène, 24, 26, 29, 45, 49, 50, 53, 58, 59, 61, 62, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 92, 112, 138, 155, 157, 159, 163, 173, 174, 176, 178, 179, 180, 188, 205, 229, 237, 250, 266, 268, 269, 270, 273, 275, 284, 291, 292, 294, 298, 310, 318, 324, 329, 330, 331, 337, 361, 363, 366, 370, 379, 380, 381, 382, 434, 463, 466, 490

Scripteur, 134, 193, 219, 220, 330, 340, 385, 490

Sémanalyse, 134, 193, 219, 220, 330, 340, 385, 490

Sémiotique, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 18, 355, 356, 491

Sommaire, 58, 214, 324, 325, 326, 329, 332, 380, 465, 491

Spatialité, 440

Statut du narrateur, 222, 241, 251

Stream of consciousness, 241, 248, 249, 250, 251, 491

Structuration, 16, 17, 18, 54, 258, 488

Structure, 2, 3, 9, 11, 12, 15, 33, 34, 35, 36, 54, 60, 66, 76, 78, 143, 144, 148, 166, 167, 168, 171, 463, 473, 474, 481, 485

Suspense, 155, 157, 491

Symbole, 52, 136, 254, 297, 310, 347, 383, 386, 399, 443, 491

Symbolisme, 285, 491

## T

Technique, 2, 3, 36, 51, 76, 79, 84, 111, 160, 172, 187, 193, 248, 249, 251, 384, 437, 463, 466, 467, 471, 474, 492

Technique romanesque, 3, 36, 76, 437, 466, 492

Temps, 2, 3, 8, 13, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 50, 56, 72, 80, 84, 88, 89, 95, 104, 134, 135, 137, 140, 144, 155, 164, 184, 194, 196, 198, 207, 210, 211, 214, 241, 250, 252, 267, 283, 288, 289, 290, 291, 310, 311, 312, 313, 317, 318, 323, 324, 326, 328, 329, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 347, 348, 383, 389, 411, 416, 465, 481, 482, 483, 486

Thématique, 2, 12, 13, 18, 111, 166, 168, 355

Thème, 9, 13, 41, 43, 45, 76, 78, 111, 113, 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 142, 172, 181, 182, 183, 184, 321, 413, 414, 418, 419, 434, 481

Topographie, 80, 255, 264, 301, 309, 441, 444, 492

Tragédie, 48, 50, 51, 64, 67, 111, 119, 120, 134, 139, 140, 142, 144, 148, 151, 162, 168, 171, 273, 280, 282, 358, 374, 383, 384, 392, 405, 408, 411, 434, 466

Typologie, 361, 369, 370, 372, 375, 492

## V

Vision, 18, 32, 33, 46, 54, 65, 76, 130, 183, 202, 235, 236, 237, 292, 459, 470, 477, 484, 492

Voix, 213, 214, 389, 492

## RESUME

Cette Thèse d'Etat qui s'intitule « *Création Romanesque et Formes d'écritures Chez George Eliot : Etude de Adam Bede, The Mill on the Floss , Silas Marner et des Nouvelles* », se propose de saisir l'écrivain, dans l'acte même de la création romanesque, afin d'en circonscrire l'ensemble des techniques narratives et descriptives qui structurent l'univers de fiction. En somme, ce travail est le fruit d'une série de questionnements auxquels nous tentons de répondre. Ainsi, Cette Thèse d'Etat tente de répondre à des questions qui consistent à savoir comment est structuré l'univers romanesque de George Eliot, comment s'effectuent la narration et la focalisation, comment la romancière organise t-elle le temps, l'espace, les personnages, et enfin comment l'artiste traite du pathétique, du dramatique et du tragique.

Nous nous proposons de montrer en quoi consiste la création romanesque chez George Eliot, dans ses premiers romans et nouvelles. Ainsi, dans cette Thèse, notre but est de parler de la relation entre George Eliot et le roman. Les chapitres qui la composent concernent dans une grande mesure l'écrivain dans son atelier de travail, la manière dont elle conçoit ses romans, et leur donne vie. Nous savons que George Eliot est une romancière des idées. Aussi voulons-nous examiner comment ses personnages objectivent-ils ces idées. Nous traitons par ailleurs, de la manière dont George Eliot représente la réalité qu'elle a vécue. Nous voulons déboucher sur la conclusion selon laquelle en faisant du réalisme l'élément central de ses romans, George Eliot pose les premiers jalons du roman moderne.

### Mots Clés

Création Romanesque – Formes d'Écritures – Structure – Narration – Focalisation – Caractérisation – Espace – Temps – Réalisme.