Cadres vides et fausses promesses

Le gothique en trompe-l'œil chez Jane Austen et George Eliot

Anne Duprat

Université de Picardie-Jules Verne, Institut Universitaire de France

Résumé : Une ombre peut en cacher une autre. À partir d'une relecture de *Northanger Abbey* (Jane Austen, 1818) de Jane Austen et de *Daniel Deronda* (George Eliot, 1876), l'article montre comment la littérature romanesque féminine du XIX[e] siècle a pu utiliser les sortilèges du roman macabre comme un trompe-l'œil, un écran herméneutique provisoire dont l'installation et surtout la disparition peuvent rester inaperçus. En introduisant dans leur intrigue un thème nettement reconnaissable comme relevant de l'arsenal gothique, Austen et Eliot y installent en même temps un programme de lecture dont le déroulement, insensible parce qu'usuel, dissimule au lecteur jusqu'aux dernières pages du roman – et parfois même au-delà – la teneur réelle du propos complexe, paradoxal ou atypique tenu par leurs romans.

Mots-clés : herméneutique, gothique, trompe-l'œil, littérature féminine, romanesque XIX[e].

Une ombre, surtout celle d'un fantôme, peut en cacher une autre. De *Visible/Invisible au théâtre* (1999) à *Dramaturgies de l'ombre* (2005) et au *Retour du mort* (2011), François Lecercle n'a cessé d'explorer le sens de ces apparitions, de ces silhouettes et de ces mots par lesquels la littérature donne voix à ce que l'on croit mort [1]. Dans le théâtre de Shakespeare comme dans celui de Robert Garnier, de Victor Hugo, de Bernard-Marie Koltès ou de Sarah Kane, spectres et revenants font de la scène un lieu ouvert à l'invisible qui entoure le monde, résonnant de plaintes qui n'ont plus d'écho ; des romans gothiques du dernier XVIII[e] siècle à *Beloved* (Toni Morrison, 1987), ils mêlent à l'histoire qui avance le fil d'un temps qui ne passe pas, et au mensonge romanesque quelques vérités impensables. Chacune de leurs apparitions matérialise

1. François Lecercle (dir.), *Visible / invisible au théâtre*, *Textuel*, n° 36, 1999 ; Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Presses Universitaires de Rennes, 2005 ; François Lecercle, *Le Retour du mort. Débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel (XVI[e]-XVIII[e] siècle)*, Genève, Droz, 2011.

sur scène ou sur la page l'existence bien réelle de l'univers théologique, mystique, surnaturel ou symbolique qui lui a donné naissance ; chacune rappelle au critique contemporain la richesse des plans de signification multiples qui commandaient la réception de l'œuvre par son premier public.

C'est dire la place que tient dans l'interprétation des œuvres qui les font intervenir la question de l'existence matérielle de ces phénomènes, c'est-à-dire celle du choix fait par l'auteur d'une intervention effective ou non du surnaturel dans le monde décrit comme réel par l'œuvre. Déjà présente dans le théâtre tragique et dans celui de la Renaissance, cette ambiguïté devient une donnée constante de la lecture lorsque les fantômes envahissent les pages des romans anglais et allemands à partir de la fin du XVIII^{e} siècle. Elle y installe un réflexe d'interrogation et d'attente qui bientôt n'a plus besoin d'être décrit ou énoncé dans le texte, et y implante des cadres d'interprétation avec lesquels les auteurs et leur public peuvent désormais jouer. C'est sur ce jeu et sur ses effets que l'on voudrait revenir ici, en montrant comment la littérature féminine anglaise du XIX^{e} siècle a pu utiliser ce réflexe chez un lectorat formé aux sortilèges du roman macabre comme un trompe-l'œil, un écran herméneutique provisoire dont l'installation et surtout la disparition restées inaperçues s'avèrent pourtant essentielles à la construction du discours tenu par le roman.

Dès les années 1810, à l'engouement spectaculaire du public pour la littérature et l'imaginaire gothiques déclenché vingt-cinq ans plus tôt par la diffusion des romans d'Horace Walpole, Charlotte Smith, Ann Radcliffe ou Clara Reeve dans une Europe ébranlée par les violences révolutionnaires et par la brutalité des guerres napoléoniennes, succède une phase plus ambiguë de leur réception. C'est celle qui voit l'intériorisation par le roman des transformations irréversibles de la lecture et de l'écriture créées par l'expérience qu'a désormais le public de la logique du roman macabre. Au-delà de son apport à l'arsenal romanesque, qu'il enrichit d'un ensemble de thèmes, de motifs, de personnages et d'objets désormais reconnaissables, et à la poésie romantique qui lui doit une imagerie noire tout aussi repérable, le succès des romans gothiques a définitivement modifié, particulièrement en Angleterre, en France et en Allemagne, la pratique et l'interprétation du récit, où il introduit de nouveaux savoirs et de nouveaux désirs. L'hésitation notamment entre une explication naturelle et surnaturelle des phénomènes macabres, dont Tzvetan Todorov a fait en 1970 la pierre de touche de la littérature fantastique [2], peut être diversement entretenue pendant la lecture en fonction des besoins de la poétique romanesque, et se voit résolue ou non dans les dernières pages de l'œuvre en fonction du discours tenu par l'œuvre sur ce qu'Ann Radcliffe appelle « le surnaturel en poésie [3] ». Réduction du mystérieux au criminel typique du gothique anglais, détournement vers le roman de conspiration caractéristique de la tradition allemande inspirée du *Geisterseher* de Schiller (1787-1789), exploration vertigineuse des sombres plis de la conscience ou aperçus romantiques sur la part d'ombre dont les descriptions et classifications positivistes de la nature ne viennent pas à bout : revendiqué ou non, l'hypocrite plaisir du macabre aura accompagné la plupart des propos tenus par les littératures d'Europe sur un rapport au réel en plein

2. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

3. L'essai est paru après la mort de l'auteure sous le titre « On the Supernatural in Poetry. By the late Mrs. Radcliffe », *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, vol 16, n° 1, 1826, p. 145-152.

bouleversement. Loin de mettre fin à cette fonction, l'émergence du roman réaliste, en rejetant ostensiblement le roman gothique dans une enfance de l'art, ne fera que rendre son rôle plus essentiel encore à cet égard. La veine macabre continue au fil du siècle à conduire, parfois au cœur du roman naturaliste et de l'étude sociologique ou morale toutes les questions et tous les malaises que n'assume pas un discours voué à décrire la part tangible du réel [4].

Deux romans célèbres, reçus à leur parution comme des exceptions un peu déconcertantes dans l'œuvre de leurs auteures respectives, *L'Abbaye de Northanger [Northanger Abbey]* (1818) de Jane Austen, et *Daniel Deronda* (1876), seul roman de George Eliot dont le sujet soit contemporain de sa composition, ont tiré un profit particulier de ce phénomène et surtout des réflexes d'interprétation sur lesquels il se fonde. En introduisant très tôt dans leur intrigue un thème nettement reconnaissable comme relevant de l'arsenal gothique, Austen et Eliot y installent en même temps un programme de lecture dont le déroulement, insensible parce qu'usuel, dissimule au lecteur jusqu'aux dernières pages du roman – et parfois même au-delà – la teneur réelle du propos complexe, paradoxal ou atypique tenu par leurs romans.

Northanger Abbey a depuis longtemps sa place parmi les chefs-d'œuvre de l'ironie anti-romanesque britannique. La critique austenienne américaine et anglaise a fait justice de sa réputation d'essai de jeunesse inachevé. Sans doute composé dès 1798-1799, le roman était en effet jugé terminé par son auteur lorsqu'elle l'avait proposé en 1803 à l'éditeur Benjamin Crosby, qui en avait acheté aussitôt les droits ; il ne sera cependant publié qu'après la mort de l'auteure en 1818. Les plus récentes critiques ont notamment rendu justice à la construction habile du récit, à la maîtrise parfaite du style indirect libre et la subtilité de la satire psychologique, sociale et littéraire que cette technique de persiflage permet à la romancière de pratiquer d'un bout à l'autre de son récit sans pour autant sacrifier à une critique intellectuelle et morale facile du plaisir des romans [5]. Inspirée à Jane Austen, comme la plupart de ses premiers écrits restés manuscrits, par une pratique compulsive de la lecture romanesque – quoique les « Juvenilia » comportent également des pastiches aussi érudits que fantaisistes de l'histoire anglaise – son écriture repose sur la conscience d'un partage de cette pratique avec un lectorat féminin de plus en vaste et de plus en plus populaire, et dont elle va tirer le portrait de Catherine, innocente bourgeoise de province « que rien ne prédisposait à devenir une héroïne de roman », mais qui a évidemment tout pour le devenir sans tarder [6]. L'attachante personnalité construite par la romancière pour sa Candide en jupons s'avère idéale comme point d'ancrage d'un discours indirect

4. Pour une mise au point sur la partie française de cet héritage, on nous permettra de renvoyer au numéro récemment consacré par la revue *Romanesques* aux prolongations du gothique au XIX^e^ siècle, sous le titre *Romanesques noirs (1750-1850)* : Anne Duprat, Marc Hersant et Luc Ruiz (dir.), *Romanesques*, n° 10, Paris, Garnier, 2018. Voir notamment l'article de Jan Herman, « Quand la réalité devient livre. Stéréotypes gothiques dans *Northanger Abbey* de Jane Austen (1817) et *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki (1810) », p. 205-227.

5. On consultera sur ce point la bibliographie rassemblée par Terry Castle à la fin de son introduction à *Northanger Abbey* (Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1990, p. XXXVII), édition utilisée ici, ou l'introduction de Marilyn Butler à son édition de *Northanger Abbey*, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2003. En français, on renverra à la traduction de Josette Lavergne, *Northanger Abbey*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1980.

6. C'est là, rappelons-le, ce que laisse prévoir en creux la première phrase du roman : « Personne ayant rencontré Catherine Morland dans son enfance ne l'eût supposée née pour être une héroïne. » (éd. cit., p. 9).

libre que *Northanger Abbey* porte à son plus haut point de virtuosité. Dénuée d'instruction et passionnée de romans, Catherine est dotée par ailleurs du solide bon sens et de l'acuité de perception nécessaire à l'insertion dans son point de vue du regard démystificateur que l'auteur porte sur son entourage pour le bénéfice du lecteur. La candeur de l'héroïne révèle mieux que ne le ferait la lucidité la plus malveillante les affectations, les faiblesses morales et les défauts d'éducation de ses nouveaux amis. Ce dispositif simple en apparence et familier au public de la fin du XVIII[e] siècle [7] a l'avantage de placer d'emblée la lectrice (et plus encore le lecteur) dans une position d'enviable supériorité à la fois intellectuelle et émotionnelle par rapport à cette naïve provinciale découvrant Bath et la société mêlée des villes d'eaux. La connaissance du monde dont ce dispositif le gratifie, si limitée qu'elle puisse être en réalité, suffit à lui donner l'illusion de pouvoir anticiper les erreurs de l'héroïne. Une fréquentation même occasionnelle du roman par lettres sentimental, du conte moral et du roman gothique lui permet de percevoir, ou de croire qu'il perçoit les véritables intentions d'un entourage aux emplois en apparence reconnaissables – la coquette écervelée, le coureur de dot impertinent, l'aîné de famille dissolu, le père hautain, et le vertueux duo formé par les deux jeunes Tilney – mais aux personnalités en réalité aussi spécifiques et originales que celle de Catherine.

Une scène alerte ce lecteur satisfait sur le degré d'attention effectivement exigé de lui : celle au cours de laquelle Henry Tilney mène, sous le regard amusé et bienveillant de sa sœur Isabelle, soucieuse d'épargner à Catherine une moquerie qui manquerait de grâce venant de jeunes gens plus instruits qu'elle, une critique mi-figue mi-raisin du charme des romans comparé au sérieux de l'histoire (vol. I., chap. 14). Alternant critique et défense du roman, premier et second degré, persiflage transparent et propos indéniablement sincères, ce célèbre dialogue déploie une éloquence d'autant plus retorse que le point de vue d'Henry y est mis à distance par les commentaires de la narratrice, et ceux-ci à leur tour rendus suspects par l'intervention directe d'une romancière qui affirme (ironiquement ?) sa propre partialité en la matière, puisqu'elle reconnaît « ses sœurs » dans les auteures qu'elle cite indirectement [8].

Ce n'est pas un hasard si le passage exerce depuis longtemps la perspicacité des interprètes : il peut en effet servir d'illustration à presque toutes les thèses sur le discours tenu par Austen sur le romanesque. Le sens du propos qui en résulte sur la valeur des romans est de fait indécidable. Ce que le texte montre – par opposition à ce qu'il dit, selon la distinction familière à l'écriture d'Austen – c'est que non seulement la critique du roman est en elle-même un plaisir romanesque, mais qu'elle contribue à servir celui-ci dans la mesure où elle va permettre au lecteur de s'adonner en toute bonne conscience aux joies de l'immersion fictionnelle, fort de sa connaissance des faiblesses du genre, et d'une attention désormais éveillée aux pièges de l'ironie.

Cette perspicacité ne tarde pas à être mise à l'épreuve. Comme on le sait, Catherine Morland, conviée par l'inquiétant père des jeunes Tilney à passer l'été avec ses nouveaux amis dans la romantique abbaye qui leur sert de résidence, se trompe sur tout ce qui l'entoure dès son arrivée. En lectrice passionnée de romans gothiques, elle prend

7. On pense notamment au succès de *The Female Quixote ; or, The Adventures of Arabella* publié par Charlotte Lennox en 1752.

8. p. 88 (éd. anglaise) ; p. 122 (éd. française).

une liste de blanchisserie pour un message secret, s'attend à voir des squelettes sortir de tous les coffres à linge, s'amuse à croire que l'aristocratique demeure est hantée par le fantôme de l'épouse défunte du général Tilney, et surtout interprète l'attitude contrainte de ses enfants à l'égard de leur père comme un signe des sinistres persécutions qui auraient conduit à la mort de leur mère. Tout ceci reste cependant pour elle dans les limites de l'effroi plaisant. Plus sérieusement, elle commence dans le même temps, apparemment encouragée par le père du jeune Henry, à céder à l'inclination qu'elle éprouve pour celui-ci. Le lecteur familier des œuvres de Jane Austen reconnaît sans difficulté en Henry Tilney un prétendant possible pour elle : discret, très attaché à sa sœur, il se destine à la prêtrise et tout l'oppose à un frère aîné vaniteux et dissolu. La suite des événements se chargera bien entendu de la détromper, en deux temps. Sans drame tout d'abord, une conversation avec Henry aide Catherine à se défaire, moyennant quelques raisonnables réprimandes, de la partie la plus livresque de son erreur : son père n'a bien sûr pas tué sa mère, cela ne se produit que dans les romans. Le romanesque, mis à mal par cet aperçu certes attendu du lecteur sur une réalité bien plus banale, prend sa revanche quelques pages plus loin grâce à un coup de théâtre. Catherine se voit brutalement chassée en pleine nuit de l'abbaye sans savoir ce qu'elle a pu faire pour déplaire à son hôte. Le dénouement le lui apprend en même temps qu'au lecteur : elle n'était pas la seule victime d'une imagination débordante et les bavardages d'un sot avaient fait croire au père intéressé que la jeune fille était une riche héritière. La récompense de la vertu ne se fait pas attendre : tiré de sa prosaïque réserve par l'offense faite à la jeune fille, Henry Tilney se découvre enfin l'étoffe d'un héros et la demande en mariage.

Ce que la romancière ne dit ni ne montre, c'est qu'un fantôme – ou un fantasme – peut en cacher un autre. En l'occurrence celui du lecteur, que la romancière tire en réalité d'une erreur beaucoup moins avouable que l'honnête illusion romanesque qu'elle feint de dissiper. Les attentions excessives du général Tilney à l'égard de la trop jeune amie de ses enfants ne pouvaient en effet s'expliquer que dans un sens pervers : n'était-ce pas pour lui-même et dans un autre but que le mariage que le sinistre personnage faisait à l'héroïne cette cour appuyée et ambiguë ? Celle-ci s'exposait dès lors à une scène de désillusion bien différente de celle qui sera effectivement mise en œuvre par la romancière. L'horizon d'attente érotico-sadique du roman noir n'est cependant mis en place pendant ces quelques chapitres que pour disparaître sans que son existence ait jamais été admise, lorsque le scénario entrevu par l'imagination voyeuse du lecteur est effacé par la solution apportée par la romancière à ce qui n'aura, du coup, jamais cessé d'être un plaisant roman moral.

L'ombre du doute s'efface, lorsque le retrait d'une structure herméneutique perverse héritée de la panoplie gothique laisse place à la conclusion aimablement ironique que le début du roman laissait prévoir. Elle aura servi l'une des ruses les plus efficaces du romanesque austenien. Celle-ci consiste à susciter dans l'esprit du lecteur plusieurs plans d'interprétation dont la divergence et parfois l'incompatibilité peuvent être dissimulées jusqu'au bout par l'ironie anti-romanesque qui en ordonne ostensiblement la hiérarchie. Leur coexistence inaperçue permet alors à la romancière de rendre compte, à l'aide d'une palette de situations et de caractères notoirement restreinte, de la complexité profonde des dilemmes moraux, de la difficulté des choix de vie individuels

et de la profondeur des apories sociales, mais aussi de la nécessité des émotions romanesques, qui permettent au lecteur et à la lectrice de romans d'entrer dans cette complexité et de faire siens ces choix – au lieu d'en juger de l'extérieur avec les seuls outils de la morale, de la piété, de la connaissance historique et économique.

L'emploi de cette ruse du romanesque se retrouve chez de nombreuses romancières entre 1840 et 1880, où il apparaît également lié à l'investissement signifiant par l'écriture féminine anglaise des thèmes du roman noir ou macabre typique du second gothique ou « gothique victorien ». Dans l'écriture d'Emily Brontë, et plus encore sans doute dans celle de Charlotte Brontë, le fonctionnement du récit et l'accomplissement de ses effets de sens impliquent une connaissance du premier corpus gothique féminin (Charlotte Smith, Regina Roche, Eliza Parsons, Clara Reeve, Ann Radcliffe) et des réflexes de lecture – prévision, interrogation, détection – que les romancières supposent à bon droit partagés par leur public. L'abondance des structures de dédoublement (noms identiques, caractères semblables, répétition de motifs, gémellités, figures parallèles), des manipulations sur le temps et l'action (malédictions, hantises, retours, prédictions) ou des communications irrationnelles (voix, apparitions, cris, ombres) sur lesquelles repose la grammaire narrative du récit témoigne de cette compétence attendue. Elle suffit à déclencher une immersion narrative dans le récit typiquement induite chez le lecteur par le fonctionnement familier de l'interprétation, lorsqu'il suit le parcours de personnages féminins dont la personnalité puissante, contrairement à celle des héroïnes de Radcliffe, semble construite au départ pour défier l'identification morale et/ou psychologique. La mécanique de détection et d'anticipation propre au roman gothique peut alors s'effacer progressivement devant un partage des valeurs et des modes d'appréhension du monde propres à ces héroïnes. Acceptées, l'ouverture du monde réel aux phénomènes invisibles qui troublent sa surface et la remise en cause de la hiérarchie des valeurs morales, psychologiques et sociales qui ordonnent ce monde donnent alors tout son sens à l'itinéraire des personnages, et toute son ampleur et sa crédibilité à une nouvelle écriture réaliste de la passion.

Cette remise en cause d'une vision du monde induite par une manipulation inattendue de l'horizon d'attente du lecteur sont également caractéristiques du fonctionnement d'un roman exceptionnel à plus titre dans l'œuvre de son auteure, *Daniel Deronda*[9]. Publié en 1876, l'énigmatique dernier roman de George Eliot est le seul dans lequel l'auteure explore le thème de la superstition, revenant à un surnaturel romantique typique du début de l'ère victorienne, nettement daté en ce dernier tiers du XIX^{e} siècle marqué par le succès du nouveau fantastique scientifique de Sheridan Le Fanu, Thomas de Quincey, Robert Louis Stevenson, Herbert George Wells ou Wilkie Collins. L'intrigue, commencée avec les éléments familiers aux lecteurs et lectrices de romans moraux, d'Austen à Trollope – une jeune fille douée et fière, que l'ouverture du roman nous montre à une table de jeu dans une ville d'eaux allemande, hésite entre l'ambition de gagner sa vie par l'art, la tentation d'un mariage brillant mais dangereux, et la perspective d'une rédemption morale par l'amour – semble tout d'abord inviter le lecteur à ressortir une partie de la panoplie herméneutique reléguée au magasin des

9. Édition anglaise utilisée : George Eliot, *Daniel Deronda*, éd. Graham Handley, Oxford, Oxford University Press, 1999 ; édition française : *Daniel Deronda*, éd. et trad. Alain Jumeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2010.

accessoires d'un romanesque défunt, avant de prendre un tour complètement différent. La quête de ses origines plonge en effet le jeune Daniel Deronda dans une exploration intellectuelle, morale et enfin religieuse de plus en plus approfondies de la kabbale et de la mystique juives, à laquelle rien ne semblait le destiner au départ. La conclusion – le héros, ayant découvert la vérité sur son ascendance, épouse non pas Gwendolen mais un personnage de second plan, la timide jeune fille juive qu'il avait sauvée du suicide, et part avec elle œuvrer à la fondation d'un état juif – donne à *Daniel Deronda* sa place à part dans l'histoire de la littérature anglaise. Traduit en hébreu dès 1893 et porté à la scène, il sera d'un côté célébré par la critique israélienne comme le premier roman proto-sioniste, et de l'autre critiqué pour le plaidoyer qu'il constituerait en faveur d'un exil des communautés juives européennes vers la Palestine [10]. Prévue dès la sortie du livre par le philosophe G. H. Lewes [11] compagnon d'Eliot, la violence des réactions d'un public contemporain habitué à l'antisémitisme plus ou moins explicite du romanesque victorien est à la hauteur du choc créé par le tour inattendu que cette véritable « sortie d'Égypte » donne au roman.

L'une de ces réactions, moins naïve peut-être qu'il n'y paraît, résume bien le problème posé par le roman au public britannique : pourquoi, écrit en 1948 Robert Leavis, Eliot n'a-t-elle pas limité son intrigue aux aventures de son héroïne, supprimé entièrement la « partie juive » et intitulé le roman *Gwendolen Harleth* [12] ? La suggestion a le mérite de donner toute sa valeur au choix d'écriture *a priori* paradoxal fait ici par la romancière. Loin d'amener son lecteur sinon à embrasser du moins à accepter l'adhésion de son personnage à une religion et à un système de valeurs mystiques qu'elle aurait pu rendre moins étrangères à l'univers culturel de production et de réception du roman, elle semble au contraire avoir voulu accentuer chez lui le sentiment d'une rupture définitive, qui double la thématique de l'exil choisi par Daniel Deronda d'une sortie du romanesque opérée par le roman lui-même. Comme Jane Austen, George Eliot pose en effet dans le premier tiers de l'intrigue les éléments d'une structure d'interprétation dont l'existence, comme celle de l'intrigue érotique fantôme de *Northanger Abbey*, ne sera pas reconnue après sa disparition. Elle dote en effet sa protagoniste, Gwendolen, d'une unique et spectaculaire faiblesse, une superstition qui se manifeste lors de scènes empruntées à la grammaire gothique du récit. Un portrait tenu sous clef et confondu une première fois avec le reflet d'un visage cadavérique fait retour dans le récit lorsque la jeune fille, projetant de gagner sa vie comme actrice, fait ses premières armes dans le cadre romanesque du théâtre de salon. Apercevant soudain l'image de mort dévoilée par hasard pendant le tableau vivant où elle figure, l'apprentie comédienne s'évanouit de terreur : de qui est ce portrait, dont l'original devrait logiquement apparaître dans la suite du récit ? Serments, prémonitions, circulation d'objets à forte valeur symbolique – le collier mis en gage par l'héroïne au début du roman et racheté

10. Notamment par Edward Said, dans *The Question of Palestine*, New York, Vintage, 1980, p. 65. Sur tout ceci, voir Ibn Warraq, « George Eliot, *Daniel Deronda,* & Zionism : Some Observations », *New English Review*, déc. 2009, URL `https://www.newenglishreview.org/Ibn_Warraq/George_Eliot,_Daniel_Deronda,_%26_Zionism%3A_Some_Observations/`, consulté le 1/09/2018.

11. Celui-ci prédisait en effet que « l'élément juif du roman ne satisferait personne » ; voir Paul Owen, « *Daniel Deronda : a Victorian novel that's still controversial* », *The Guardian,* 2009, URL `https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/feb/10/zionism-deronda-george-eliot`, (consulté le 1/09/2018)

12. Robert Leavis n'était pas le seul de cet avis : dès 1899, un critique suggérait à l'inverse dans la revue *Ha-Shilo'ah* de ne garder que la « partie juive » du roman et de supprimer la partie anglaise centrée autour de Gwendolen (voir Owen, art. cit.).

par le héros, les diamants que l'ancienne maîtresse du sinistre Grancourt maudit en les remettant à Gwendolen pour ses noces –, promesses conclues dans un cercle de menhirs, mystère entourant la filiation de plusieurs des personnages, tous les éléments traditionnels du macabre romantique se voient réemployés ici. Les ressorts narratifs mis en place alimentent le suspense pendant les deux tiers du roman, consacrés à la prise de conscience progressive de sa situation par une héroïne dont le lecteur sait qu'elle a épousé un monstre, et qu'elle est destinée à aimer son rédempteur. La désillusion – celle du lecteur cette fois – n'en est que plus nette lorsque le roman abandonne dans son dernier tiers une partie de ces fils, donnant subitement tout leur sens aux constantes marques d'ironie anti-romanesque qui avaient accompagné leur mise en place. La superstition de Gwendolen se change en conscience morale à partir du chapitre 36, lorsque la peur raisonnable de mal agir remplace en elle les terreurs venues de l'imagination. Les éléments empruntés au macabre sentimental 1830 évoluent vers un symbolisme nettement plus moderne, résumé dans la description onirique du chapitre 55, qui montre depuis la rive d'un lac italien le naufrage de la barque qui emportait Grandcourt et son épouse dans une parodie de voyage de noces, et la noyade providentielle de celui-ci. Les chemins des personnages principaux se séparent alors irrésistiblement, emmenant l'héroïne vers une régénération morale solitaire tandis que Daniel Deronda part pour la Palestine, vers un destin épique, historique et mystique où les artifices d'un romanesque désuet n'ont plus de part.

Est-ce un hasard si, en la revoyant, Deronda devenu le véritable héros de ce qui n'est plus un roman croit apercevoir « le malheureux fantôme de cette Gwendolen Harleth qu'il avait vue se détourner fièrement, les traits empreints d'une calme indifférence, de la table de jeu où elle venait de perdre [13] » ? Si le naturalisme européen, dans l'œuvre de Thomas Hardy ou de Zola, se donne pour but au même moment de dénoncer l'injustice du sort fait à la femme, qui paie toujours le prix du maintien de l'ordre moral et social dans une société capitaliste brutale, hypocrite et inégalitaire, George Eliot montre dans le sort qu'elle réserve à Gwendolen, déchue de son statut d'héroïne en accédant à la raison, un sacrifice bien différent : celui de l'accomplissement des promesses faites par les romans à leurs lecteurs.

Avec ce statut, et tout ce que le lecteur pouvait en attendre en termes narratologiques s'effaçait en effet une certitude : celle du retour des morts, de l'accomplissement du sens, de la complétude du récit. À la promesse humaniste et classique d'un plus haut sens des aventures humaines, qui ne serait donné que par l'Écriture, mais qui existait bien à l'horizon du livre, les Lumières avaient substitué l'espoir d'une explication qui arriverait dans les limites du récit. Le suspense romanesque, alimenté par de mystérieuses apparitions, mime cette attente, ce désir d'une résolution finale des incertitudes ; l'une des missions de l'écriture réaliste est d'accomplir cette promesse. C'est sans doute pourquoi, bien avant que l'ère du soupçon ne jette le doute sur l'ensemble du fonctionnement du récit mimétique, la fin du réalisme voit aussi celle de cette confiance infinie dans les pouvoirs du romanesque, et dans sa capacité à imiter – et donc à préparer l'avènement du sens. Sous la plume de Jane Austen déjà, et plus

13. « She looked like the unhappy ghost of that Gwendolen Harleth whom Deronda had seen turning with firm lips and proud self-possession from her losses at the gaming-table » : *Daniel Deronda*, éd. cit., ch. 57, p. 253 ; je traduis.

encore sous celle de George Eliot, l'apparition momentanée de cadres d'interprétation « fantômes », souvent imprévus dans l'introduction du roman et toujours effacés par sa conclusion, indique pourtant la possibilité d'une autre forme d'analogie entre le monde et l'œuvre. Elle engage une nouvelle façon de lire, qui fait du récit un système infiniment ouvert, sans commencement ni fin, qui laisse place à l'origine perdue, à la promesse non tenue, à la malédiction inaccomplie, au spectre qui ne reviendra plus.

Bibliographie

Austen, Jane, *Northanger Abbey* [1817], Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1990.

Austen, Jane, *Northanger Abbey* [1817], Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2003.

Austen, Jane, *Northanger Abbey* [1817], trad. Josette Lavergne, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1980.

Duprat, Anne, Luc Ruiz, Luc et Marc Hersant (dir.), *Romanesques noirs (1750-1850)*, Romanesques n° 10, Paris, Garnier, 2018.

Eliot, George, *Daniel Deronda* [1876], éd. et trad. Alain Jumeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2010.

Eliot, George, *Daniel Deronda* [1876], éd. Graham Handley, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Lavocat, Françoise et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Lecercle, François (dir.), *Visible / invisible au théâtre*, *Textuel*, n° 36, 1999.

Lecercle, François, *Le Retour du mort. Débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Droz, Genève, 2011.

Lennox, Charlotte, *The Female Quixote ; or, The Adventures of Arabella*, Londres, A. Millar, 1752.

Owen, Paul, « Daniel Deronda : a Victorian novel that's still controversial », *The Guardian*, 2009, `https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/feb/10/zionism-deronda-george-eliot`, consulté le 1/09/2018.

Radcliffe, Ann, « On the Supernatural in Poetry. By the late Mrs. Radcliffe », Londres, *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, vol 16, n° 1, 1826, p. 145-152.

Said, Edward, *The Question of Palestine*, New York, Vintage, 1980.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

Warraq, Ibn, « George Eliot, *Daniel Deronda*, & Zionism : Some Observations », *New English Review*, déc. 2009, URL `https://www.newenglishreview.org/Ibn_Warraq/George_Eliot,_Daniel_Deronda,_%26_Zionism%3A_Some_Observations/`, (consulté le 1/09/2018).