

Université de Nantes
Thomas de Châteaubourg
Master 2 mention : Langues et langages
spécialité : identités linguistiques, représentations nationales et transferts culturels

Année universitaire 2010/2011

Égoïsme et vampirisme dans *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist* de
George Meredith

UE 102 : Mémoire de Recherche
Directeur de Recherche : M. Georges Letissier

Table des matières

Remerciements.....	5
Introduction.....	6
I. George Meredith : réception, postérité et thématiques	10
A. Meredith à son époque.....	11
1. La recherche d'un public.....	11
2. Admiration de grands auteurs.....	14
3. La notoriété.....	16
B. Postérité et études contemporaines.....	18
1. Une période d'oubli.....	18
2. Inspiration de grands auteurs.....	20
C. The Ordeal of Richard Feverel et The Egoist.....	22
1. Choix des romans.....	22

2. L'égoïsme.....	26
3. Le vampirisme.....	27
II. Thématiques gothiques et vampiriques.....	29
A. Thématiques et cadres gothiques.....	30
1. Les lieux et le thème de la séquestration.....	30
2. Les personnages.....	35
B. Les figures vampiriques.....	38
1. L'égoïste comme mort-vivant.....	38
2. Le prédateur nocturne.....	42
3. Nourrir l'égoïste	48
4. Séduction et manipulation.....	53
C. Les victimes	60
1. Conséquences physiques du vampirisme.....	60
2. Conséquences psychiques du vampirisme.....	64
3. Transformation de la victime en vampire métaphorique.....	68
III. La quête de l'immortalité.....	72
A. Le vampirisme comme allégorie des rapports homme/femme.....	73
1. Possession.....	73
2. Vivre dans l'autre : le miroir de l'égoïste.....	76
B. Vivre éternellement : la perpétuation de la lignée.....	80
1. L'éducation du fils, la réincarnation du père.....	81
2. La lignée des Feverel.....	84
C. Les paradoxes de l'égoïste.....	88
1. Égoïsme, vampirisme et évolution.....	88
2. Égoïsme, vampirisme et stagnation.....	92
IV. Écriture schizophrénique, écriture de la schizophrénie.....	95
A. Le style de Meredith : une écriture conflictuelle.....	96
1. Entre roman et romance.....	97

2. Roman et théâtralité.....	105
3. Le roman à sensation.....	113
B. Conflits internes des personnages.....	114
1. Schizophrénie et société.....	114
2. Écrire la pensée.....	118
Conclusion.....	124
Bibliographie.....	128

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères vont à M. Georges Letissier dont les conseils furent d'une aide précieuse dans la rédaction de ce mémoire. Sa grande connaissance de la littérature victorienne fut une inspiration pour approfondir mes recherches. Je lui suis également reconnaissant pour ses encouragements qui me poussèrent à améliorer mon travail. Ces deux années passées sous sa supervision ont été une source d'enrichissement.

Je témoigne ma reconnaissance à tous les auteurs cités dans ce mémoire. Leurs réflexions m'ont guidé et m'ont permis de développer mes propres arguments.

Je remercie également ma famille pour son soutien et sa patience tout au long de cette année et pour avoir rendu possible la réalisation de ce projet.

Introduction

Dans son ouvrage dédié à George Meredith, Alain Clerval débute par cette interrogation : « Pourquoi Meredith?¹ ». Il semble en effet que quiconque étudie l'œuvre de Meredith est contraint de répondre à cette question, comme si s'intéresser à cet auteur en particulier nécessitait plus de justifications que pour n'importe quel autre auteur du XIX^e siècle. Clerval répond cependant tout d'abord à une autre question qui paraît, elle aussi, nécessaire : Qui est Meredith? La réponse de ce critique est peu flatteuse et pourtant lucide : « Ecrivain et poète tombé dans l'oubli, ou bien jugé illisible des deux côtés de la Manche² .» La sophistication de l'écriture de Meredith le rend en effet difficile d'accès pour le lecteur contemporain et l'a tenu à l'écart des critiques pendant des décennies. Meredith fut ainsi relégué au statut d'auteur de second rang au cours du XX^e siècle et ce malgré l'universalité des thématiques qu'il aborde et le rôle particulier qu'il joua pour la littérature anglaise. Meredith est l'un des auteurs du XIX^e siècle qui anticipe le plus sur le siècle suivant. Rejetant le réalisme si présent à la fin de son siècle, Meredith élabore une écriture dont certaines

1 Alain Clerval. *La femme rebelle: figures romanesques chez George Meredith*, Villeneuve d'Ascq (Nord): Presse Universitaires du Septentrion, 1998, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 9.

caractéristiques s'approchent du modernisme. Il serait cependant faux d'affirmer que Meredith n'était pas également bien ancré dans son époque. Cet ancrage dans l'ère victorienne est particulièrement visible à travers l'intrigue de certains de ses romans. Ainsi, *The Egoist* dénonce l'oppression des femmes dans la société victorienne, *The Ordeal of Richard Feverel* commente les théories de l'éducation de cette époque, *Diana of the Crossways* est centré sur un des scandales les plus importants du siècle, *Beauchamp's Career* traite de la vie politique du temps de Meredith... Enfin, Meredith fut lui même inspiré par les grands auteurs du passé tels que Shakespeare, Homère ou Molière, et il montra un vif intérêt pour des genres narratifs passés, comme la romance dont l'influence se fait sentir dans bon nombre de ses romans. Meredith est donc représentatif de l'époque victorienne tout en s'en désolidarisant. Notre approche de Meredith dans cette étude abordera ces trois aspects de l'écriture de Meredith : une écriture puisant dans la littérature du passé, une écriture traitant de thématiques victorienne et une écriture innovatrice.

Il apparaît que les intrigues développées par Meredith, lorsqu'il traite de sujets victoriens, ne sont bien souvent que des prétextes pour l'auteur qui est davantage intéressé par les pensées de ses personnages que par leurs actions : "He is interested above all in the inner life of his characters and particularly in those levels which are beneath conscious control."¹ Comme beaucoup d'auteurs de son époque, Meredith se montre critique envers la société victorienne. Meredith étudie dans ses romans la violence des attentes de la société vis-à-vis de la nature humaine et la virulence des rapports sociaux qui en résulte. La société se révèle ainsi être une entité menaçante dans les romans de Meredith. Nous étudierons en quoi consiste la violence des rapports sociaux entre les personnages de *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist*, et ce particulièrement au sein de la famille victorienne. Ces relations sociales, dans l'œuvre de Meredith, reposent sur l'égoïsme exacerbé de certains personnages.

L'objet de cette étude est intimement lié à ces aspects de l'écriture de Meredith. Nous nous intéresserons à la notion d'égoïsme dans *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist*,

1 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, London: The Athlone Press University of London, 1970, p. 3.

notion centrale dans l'œuvre de Meredith. Nous chercherons à démontrer que cet égoïsme se rapproche d'un vampirisme métaphorique dans ces deux romans. Le vampirisme dénote à la fois cette prégnance du passé dans les romans de Meredith et l'ancrage de ces romans dans une thématique typique du XIX^e siècle. Le vampire est en effet une créature mythique dont les origines remontent au Moyen Âge mais qui apparaîtra au Royaume-Uni particulièrement dans les fictions victoriennes, notamment pour décrire la déchéance de l'aristocratie à cette époque. Ce thème renvoie donc à un passé antérieur à l'époque victorienne tout en traitant de situations typiquement victoriennes. Lier les romans de Meredith au mythe du vampire peut sembler étrange au premier abord. Le lectorat des romans de Meredith était constitué de l'élite victorienne alors que les fictions vampiriques parues au XIX^e siècle s'adressaient particulièrement à un public populaire. Nous verrons cependant que Meredith recherchait également la reconnaissance de ce public et que les parallèles pouvant exister entre l'œuvre de Meredith et des formes de littérature populaire ne sont pas à exclure. Richard Le Gallienne, écrivant du vivant de Meredith, est le premier à établir un lien entre le personnage principal de *The Egoist* et la figure du vampire. Le Gallienne constate en effet que l'un des objectifs de Meredith dans *The Egoist* est "to make by his dreadful lightning see the vampire in all of us"¹. Ce n'est que plus d'un demi-siècle plus tard, que ce lien reparaitra dans une étude sur Meredith. Pour Judith Wilt, commentant sur la relation entre Willoughby et Lætitia : "Willoughby is like a vampire, suicidally mated to his first, only, and already drained victim."² Seuls ces deux critiques ont évoqué un lien entre Willoughby et le vampirisme et n'y accordèrent que peu d'importance. La notion de vampirisme est pourtant essentielle dans les deux romans que nous allons étudier. Nous chercherons à démontrer que ce vampirisme n'existe pas uniquement dans le personnage de Willoughby mais qu'il s'étend également aux grandes figures égoïstes de *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist*. Les deux critiques ayant montré le lien entre Willoughby et une forme de vampirisme ne se sont attachés qu'à

1 Richard Le Gallienne. *George Meredith: Some Characteristics*, Edinburgh and London: Ballantyne, Hanson & Co, 1905, p. 15.

2 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, New Jersey: Princeton University Press, 1975, p. 168.

une des nombreuses caractéristiques de ces créatures, à savoir l'absorption de l'énergie vitale de leurs victimes. Nous montrerons que le lien entre l'égoïsme des personnages de Meredith et le mythe du vampire repose sur beaucoup plus de caractéristiques communes.

Nous commencerons notre étude en nous intéressant à l'œuvre de Meredith en général. Le manque d'intérêt porté à l'œuvre de Meredith par la critique contemporaine rend nécessaire de présenter cet auteur plus longuement dans son contexte. Nous étudierons notamment la réception de ses romans et leur postérité, et nous révélerons l'intérêt d'étudier parallèlement *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist*. Nous montrerons ensuite l'existence du gothique littéraire dans ces deux romans de Meredith, genre qui transmet au lecteur ce sentiment de menace lié à la notion de société et étudierons les rapports entre les personnages de ces deux romans. Nous étudierons également les caractéristiques des personnages de ces romans en les classant dans les catégories d'égoïstes et de victimes pour les comparer aux caractéristiques des vampires de fictions et de leurs victimes. Dans un autre temps, nous étudierons les similitudes existant entre les motivations des vampires et celles des égoïstes et essaierons de confirmer la pertinence de notre comparaison entre les égoïstes de Meredith et les vampires. Enfin, nous essaierons de comprendre les conflits internes des personnages de Meredith et nous étudierons la façon dont ces conflits sont transmis au lecteur à travers la narration et l'écriture de la pensée des personnages. La violence que nous évoquerons dans les parties précédentes n'est en fait possible que parce qu'elle est instinctive et inconsciente. Nous verrons qu'il existe un décalage entre la situation objective décrite par le narrateur et la perception qu'en ont les personnages qui les conforte dans leur égoïsme. Les personnages n'ont pas conscience de la souffrance qu'ils causent à leur entourage et nous essaierons de comprendre comment ce décalage entre la réalité objective et la réalité imaginée est retranscrit dans *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist*.

I. George Meredith : réception, postérité et thématiques

Il y a un peu plus d'un siècle, l'Angleterre était en deuil suite à la perte de l'un de ses plus grands auteurs. L'importance que l'œuvre de Meredith avait alors atteinte laissait présager un succès constant même après sa mort. Nous ne pouvons que constater que, de nos jours, rares sont les gens ayant entendu parler de George Meredith et encore plus rares sont ceux qui ont lu un de ses romans. Nous allons donc consacrer la première partie de cette étude à la réception de l'œuvre de Meredith tant à son époque que de nos jours et à ses particularités. Nous introduirons également les notions que nous étudierons dans la suite de ce travail.

A. Meredith à son époque

Si Meredith était considéré comme l'un des plus grands auteurs anglais à sa mort, ce fut loin d'être toujours le cas. Nous allons voir que la vie littéraire de Meredith peut être qualifiée de lutte constante pour la reconnaissance.

1. La recherche d'un public

Ce qui frappe le plus lorsque l'on étudie la vie de Meredith est sans conteste la difficulté qu'il rencontra pour trouver un lectorat en Angleterre. Ses premiers écrits restèrent pour la plupart inconnus du public. C'est notamment le cas de son premier recueil de poèmes¹, de *The Shaving of Shagpat* et de *Farina* dont les ventes furent très faibles. Notons par exemple que "the public did not take to *Shagpat*, which eventually went into the cheap stalls as a remainder"². *The Ordeal of Richard Feverel* fut également loin de connaître le succès auprès du public lors de sa parution en 1859. Ces premiers échecs peuvent expliquer deux impulsions dans les romans de Meredith. L'une serait un dédain du public de la part de Meredith et l'autre paradoxalement un désir de reconnaissance de ce même public. Le rejet du public par Meredith est sans aucun doute à l'origine de son style si particulier. "Meredith, failing in the best years of his life to win an adequate public for his work, took to writing for himself – to addressing his own intelligence – and, in doing so, overestimated the alertness of other people's minds."³ Cependant, si Meredith semble peu se préoccuper des attentes des lecteurs, il n'abandonne pas l'espoir d'être un jour reconnu. Ainsi, plusieurs de ses romans paraîtront sous forme de feuilleton dans des magazines littéraires ce qui, tout en lui assurant un revenu, révélait également une volonté d'établir un contact avec le public et d'atteindre la reconnaissance. Suite à l'échec de *Richard Feverel*, Meredith proposa son roman suivant à *Once A Week* en 1860. *Evan Harrington* est considéré comme le roman le plus accessible de Meredith et "there is no doubt that it owes its freshness and spontaneity to the haphazard conditions under which it was composed"⁴. Le manque de temps poussa sans doute Meredith à simplifier son écriture. Ce roman fut cependant un nouvel échec auprès du public car "the serial had been accused of dullness, and it has been said that it damaged the circulation of the

1 Meredith publia plus d'une dizaine de recueils de poésie qui connurent plus ou moins de succès (*Modern Love* étant généralement considéré comme son chef d'œuvre). Nous nous intéresserons cependant principalement à la carrière de Meredith comme romancier.

2 Lionel Stevenson. *The Ordeal of George Meredith*, New York: Charles Scribner's Sons, 1953, p. 53.

3 M. Sturge Henderson. *George Meredith: Novelist, Poet, Reformer*, Honolulu: University Press of the Pacific, 2003, p. 7.

4 Siegfried Sassoon. *Meredith*, London: Constable, 1948, p. 33.

magazine"¹. Meredith admit lui même que "it is finished as an actor finishes under hisses"². *Emilia in England* et *Rhoda Fleming*, publiés respectivement en 1864 et 1865, passèrent quasiment inaperçus. Le roman suivant de Meredith, à paraître sous forme de feuilleton, fut *Vittoria*. Il parut en 1866 dans *The Fortnightly Review* dont le lectorat était principalement composé d'intellectuels et ne permettait donc pas un succès à grande échelle. En 1870, *The Adventures of Harry Richmond* fut accepté par *The Cornhill Magazine* comme feuilleton. Il s'agit là d'un premier grand succès pour Meredith, ou du moins d'une promesse de succès, car "at that time, to be serialised in *The Cornhill* meant success for a novelist"³. Cette publication était cependant plus un privilège pour Meredith, auteur encore inconnu du grand public, que pour le prestigieux magazine. Ainsi, alors que *The Cornhill* paya George Eliot 7000£ pour *Romola*, Meredith ne toucha que 500£ pour son roman⁴. Malgré ce succès, les difficultés de Meredith pour trouver un public continuèrent. *Beauchamp's Career* fut en effet rejeté par *The Cornhill Magazine* et dut être publié dans *The Fortnightly Review* à condition que Meredith le condense. Le véritable tournant de la carrière de Meredith est sans aucun doute la parution de *The Egoist* en 1879. Ce roman fut acclamé par la critique et hissa Meredith au rang des plus grands écrivains de l'époque. Notons cependant que Meredith connut de nouvelles difficultés, notamment avec la publication de *Diana of the Crossways* en 1884. Meredith essuya un nouvel échec auprès de *The Cornhill* et ce roman parut alors lui aussi dans *The Fortnightly Review*. La parution de ce roman fut cependant interrompue rapidement, ce qui reste encore incompréhensible aujourd'hui. Le succès de *The Egoist* ainsi que le sujet de ce nouveau roman, basé sur la vie de Caroline Norton qui fut au cœur d'un scandale, ont pour la première fois attiré l'attention du grand public. Il est donc difficile de comprendre pourquoi la parution de ce roman dans *The Fortnightly Review* fut interrompue. Le roman connu un franc succès une fois publié en trois volumes par Chapman & Hall :

1 *Ibid.*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 33.

3 *Ibid.*, p. 106.

4 *Ibid.*, p. 106.

"*Diana of the Crossways* reached a third edition in three months. Public curiosity had been aroused by it, and for the first time a novel by Meredith was being talked about at dinner-tables and hastily skimmed through by society ladies who felt obliged to be able to claim acquaintance with it."¹

One of our Conquerors parut également dans *The Fortnightly Review* mais ne connut pas auprès des critiques le succès des deux précédent romans. Il fut cependant réédité au bout de quelques mois, révélant la notoriété acquise par Meredith grâce à ses deux précédents romans. Les deux derniers romans de Meredith *Lord Ormont and his Aminta* et *The Amazing Marriage* ne connurent qu'un succès relatif en comparaison avec ses deux romans les plus populaires.

Meredith publia donc bon nombre de ses romans sous forme de feuilleton mais il apparaît clairement que ce mode de publication ne convenait pas à son écriture. Les romans de Meredith sont avant tout centrés sur des idées et non sur de l'action. Meredith s'est rendu compte des problèmes que posait ce mode de publication dès la parution de *Evan Harrington*. L'éditeur de *Once A Week*, Samuel Lucas,

"continued to beg for cuts and from time to time dropped a hint about the merits of other novelists – not only Collins but also Smollett. In admitting that 'this cursed desire I have haunting me to show the reason for things is a perpetual obstruction to movement,' Meredith added, 'I *do* want the dash of Smollett and I know it.'"²

Meredith semble admettre ici l'inadéquation de son écriture pour cette forme de publication. Il semble même très insatisfait lorsque paraît *The Adventures of Harry Richmond* et "he had been anxious that his friends should suspend their judgment until they could read it as a unit and thus discover the total effect"³. Il en va de même pour *Diana of the Crossways*. Meredith a en effet souffert de voir ce roman réduit à outrance pour *The Fortnightly*. Dans une lettre à

1 Siegfried Sassoon. *Meredith, op. cit.*, p. 183.

2 Lionel Stevenson. *The Ordeal of George Meredith, op. cit.*, p. 78.

3 *Ibid.*, p. 188.

Stevenson, Meredith exprime sa détresse à ce sujet : "My Diana is out of hand, leaving her mother rather inanimate. Should you see the Fortnightly, avoid the section under her title. Escott gives me but 18 pages in 8 numbers – so the poor girl had to be mutilated horribly."¹ Meredith rencontra donc une résistance des magazines littéraires à chacune de ses parutions et dut adapter ses romans. Cette résistance renouvelée à chaque nouveau roman montre bien que le style de Meredith resta cependant inchangé tout au long de sa carrière et il existait parfois un gouffre entre la version d'un de ses romans sous forme de feuilleton et celle en trois volumes. Laissons Oscar Wilde conclure sur cette relation entre Meredith et son lectorat :

"One incomparable novelist we have now in England, Mr George Meredith. There are better artists in France, but France has no one whose view of life is so large, so varied, so imaginatively true. There are tellers of stories in Russia who have a more vivid sense of what pain in fiction may be. But to him belongs philosophy in fiction. His people not merely live, but they live in thought. One can see them from myriad points of view. They are suggestive. There is soul in them and around them. They are interpretative and symbolic. And he who made them, those wonderful quickly-moving figures, made them for his own pleasure, and has never asked the public what they wanted, has never cared to know what they wanted, has never allowed the public to dictate to him or influence him in any way but has gone on intensifying his own personality, and producing his own individual work. At first none came to him. That did not matter. Then the few came to him. That did not change him. The many have come now. He is still the same. He is an incomparable novelist."²

La sympathie qu'éprouve Wilde pour Meredith est compréhensible car lui aussi refusait de voir son écriture dictée par le public.

1 Siegfried Sassoon. *Meredith, op. cit.*, p. 178.

2 Oscar Wilde. *The Soul of Man under Socialism* in *Complete Works of Oscar Wilde*, London: HarperCollins Publishers, 2003, p. 1191-1192.

2. Admiration de grands auteurs

Parallèlement à cette difficulté d'obtenir la reconnaissance du public et des critiques, il apparaît que Meredith obtint très vite la reconnaissance et l'admiration de ses pairs, et il la conserva tout au long de son œuvre. La prose de Meredith si souvent décriée par le public et les critiques fut donc acclamée par de grands auteurs contemporains. *The Shaving of Shagpat*, dont nous avons noté l'échec, était notamment considéré comme "a work of genius, and of poetical genius"¹ par George Eliot qui sut comprendre la dimension allégorique du texte, contrairement aux critiques. Thomas Carlyle, l'un des auteurs qui a influencé Meredith, sut également reconnaître le talent de Meredith dans *The Ordeal of Richard Feverel*. Il en prit cependant connaissance par hasard ainsi que le montre cette anecdote :

"The story, as Meredith loved to recount it in later life, was that Mrs Carlyle, when she began to read *Richard Feverel*, was so irritated that she threw the volume on the floor. Soon, however, she found herself impelled to pick it up again, and before long she was reading passages aloud to her husband. Eventually the Sage of Chelsea growled, 'That young man is nae fule. Ask him here.'"²

Robert Louis Stevenson devint très vite un incondicional et élargit sans cesse le cercle de Meredith. Son admiration ne cessa d'ailleurs jamais de grandir et il déclara notamment à un journaliste américain en 1888 :

"I think George Meredith out and away the greatest force in English letters... It is enough to disgust a man with the whole trade of letters that such a book as *Rhoda Fleming* should have fallen flat; it is the strongest thing in English letters since Shakespeare died, and if Shakespeare could have read it he would have jumped and cried, 'Here's a fellow!' No other living writer of English fiction can be compared to Meredith... I serve under Meredith's banner always."

1 Siegfried Sassoon. *Meredith*, op. cit, p. 13.

2 Lionel Stevenson. *The Ordeal of George Meredith*, op. cit, p. 74.

La notoriété de Meredith était établie au moment où Stevenson prononça ces mots et il faut noter que "it is in the 1890s that comparisons between Meredith and Shakespeare became commonplace"¹. Stevenson n'est qu'un exemple parmi les admirateurs de Meredith. Hannah Lynch, Richard Le Gallienne, Henley, Gissing apprécièrent tous grandement l'œuvre de Meredith. Le Gallienne dédia un ouvrage à Meredith en 1890 : *George Meredith: Some Characteristics*, et Henley, poussé par l'admiration, rédigea trois critiques élogieuses de *The Egoist* dans trois journaux différents. La comparaison entre Meredith et Shakespeare est de nouveau au centre de ces articles car pour Henley "like Shakespeare, he is a man of genius who is a clever man as well"². Notons que des poètes tels que Rossetti et Swinburne trouvèrent de grandes qualités à l'écriture de George Meredith sans pour autant tout lui concéder. Rossetti "admired *Evan Harrington*"³ ce qui conduisit à son amitié avec Meredith. Rossetti, Swinburne et Meredith partagèrent le même logement pendant quelque temps mais il semble que cette association fut mouvementée et que l'amitié des trois hommes en sortit affaiblie plutôt que renforcée. Swinburne continua cependant de suivre l'œuvre de Meredith avec intérêt.

En étudiant l'œuvre d'Oscar Wilde, nous pouvons constater qu'il appréciait particulièrement l'écriture de Meredith, sans toutefois le compter parmi ses amis⁴. Wilde le mentionne dans plusieurs de ses essais. Dans *The Critic as Artist*, Wilde se montre élogieux envers Robert Browning et conclut : "The only man who can touch the hem of his garment is George Meredith. Meredith is a prose Browning, and so is Browning. He used poetry as a medium for writing in prose."⁵ Wilde note une caractéristique importante de l'écriture de Meredith que nous développerons ultérieurement. Comme Browning, Meredith était un poète avant tout et sa prose est imprégnée de sa poésie. Dans *The Decay of Lying*, Wilde, qui s'oppose au courant réaliste et naturaliste dont l'influence grandissait à l'époque, mentionne de

1 John Lucas. « Meredith's Reputation » in Ian Fletcher (ed.). *Meredith Now*, London: Routledge and Kegan Paul, 1971, p. 2-3.

2 Siegfried Sassoon. *Meredith*, op. cit., p. 151.

3 *Ibid.*, p. 53.

4 Meredith refusera en effet de signer la pétition pour la libération de Wilde.

5 Oscar Wilde. *The Critic as Artist* dans *Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 1111.

nouveau Meredith :

"Ah! Meredith! Who can define him? His style is chaos illumined by flashes of lightning. As a writer he has mastered everything except language: as a novelist he can do everything, except tell a story: as an artist he is everything except articulate. [...] But whatever he is, he is not a realist. Or rather I would say that he is a child of realism who is not on speaking terms with his father. By deliberate choice he has made himself a romanticist. He has refused to bow the knee to Baal, and after all, even if the man's fine spirit did not revolt against the noisy assertions of realism, his style would be quite sufficient of itself to keep life at a respectful distance. By its means he has planted round his garden a hedge full of thorns, and red with wonderful roses."¹

Wilde identifie ici de nouveau ce qui fait le génie de Meredith et qui a tenu le public à l'écart. Enfin, notons que, lors de son séjour en prison, Wilde, dont l'accès aux livres était limité, demanda à ce qu'on lui fasse parvenir le dernier roman de Meredith, *The Amazing Marriage*. Dans une lettre à Robert Ross, il écrivit : "Meredith's novel charmed me. What a sane artist in temper! He is quite right in his assertion of sanity as the essential in romance."² Ce compliment peut sembler léger mais il faut tenir compte des exigences d'Oscar Wilde qui, dans la même lettre, critiqua vivement la publication des lettres de Rossetti et de Stevenson.

3. La notoriété

Comme nous venons de le mentionner, après plus de trente ans d'écriture, Meredith apparaît aux yeux de tous comme l'un des auteurs majeurs de son époque. Plusieurs faits en particulier nous permettent de l'affirmer. Tout d'abord, en 1885, suite à l'immense succès de *Diana of the Crossways*, Chapman and Hall décida de publier les romans de Meredith en 9 volumes "the great majority of which are quite out of print"³. Simultanément, Roberts

1 Oscar Wilde. *The Decay of Lying* dans *Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 1076.

2 Rupert Hart-Davis. *Selected Letters of Oscar Wilde*, Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 246.

3 Siegfried Sassoon. *Meredith*, op. cit., p. 189.

Brothers publia les romans de Meredith aux États-Unis "and thus Meredith was introduced to the American public virtually for the first time"⁴. Une autre preuve que Meredith devint un personnage public se trouve dans le fait qu'il fut caricaturé dans *Punch* en 1890, puis dans *Vanity Fair* en 1896 par Max Beerbohm, privilège réservé aux grands personnages de l'époque. Le cercle de Meredith s'agrandit de plus en plus à partir de ce moment et ce jusqu'à la fin de sa vie où de nombreux visiteurs, amis, auteurs, artistes ou journalistes prenaient plaisir à écouter la conversation du vénérable vieillard⁵. La carte que Meredith reçut pour son soixante-dixième anniversaire montre parfaitement l'importance de son cercle lorsque l'on réalise la diversité des signataires, mais également le rôle prééminent que Meredith tint dans le monde littéraire pendant près de 50 ans⁶ :

"You have attained the first rank in literature after many years of inadequate recognition. From first to last you have been true to yourself and have always aimed at the highest mark. We are rejoiced to know that merits once perceived by only a few are now appreciated by a wide and steadily growing circle. We wish you many years of life, during which you may continue to do good work, cheered by the consciousness of good work already achieved, and encouraged by the certainty of a hearty welcome from many sympathetic readers.

(Signed) :

J. M. Barrie.

Walter Besant.

Augustine Birrell.

Austin Dobson.

Conan Doyle.

Edmund Gosse.

R. B. Haldane.

Thomas Hardy.

Frederic Harrison.

'John Oliver Hobbes'.

Henry James.

R. C. Jebb.

Andrew Lang.

W. E. H. Lecky.

M London (Mandell Creighton)

F. W. Maitland.

4 Lionel Stevenson. *The Ordeal of George Meredith*, op. cit., p. 264.

5 Sassoon cite un certain nombre d'impressions de ces visiteurs dans sa biographie de Meredith.

6 Siegfried Sassoon. *Meredith*, op. cit., p. 240.

Alice Meynell.

John Morley.

F. W. H. Myers.

J. Payn.

Frederick Pollock.

Anne Thackeray Ritchie.

Harry Sidgwick.

Leslie Stephen.

Algernon Charles Swinburne.

Mary A. Ward.

G. F. Watts.

Theodore Watts-Dunton.

Wolseley."

En 1905, Meredith reçut l'Ordre du Mérite, établissant officiellement la notoriété de l'auteur. Cet honneur est en effet un exploit si l'on prend en compte la nouveauté de cette récompense : "King Edward had recently founded the Order of Merit, with a strictly limited membership, selected for intellectual and artistic achievement."¹ De plus, des études de son œuvre parurent dans les dernières années de sa vie : *The Poetry and Philosophy of George Meredith* par Trevelyan, *George Meredith, Novelist, Poet, Reformer* par Mary Sturge-Henderson ou encore "a whole book to elucidate *The Shaving of Shagpat*"². Les œuvres de Meredith furent rééditées à plusieurs reprises. Il mourut le 18 mai 1909 et "his death was honoured as a national event"³, donnant lieu à d'innombrables éloges funèbres dans la presse.

B. Postérité et études contemporaines

L'engouement pour l'œuvre de Meredith ne fut jamais aussi grand qu'au moment de sa mort. Reconnu par le public, ses pairs et même officiellement par l'État, tout portait à croire que la postérité de Meredith était assurée. La lutte de Meredith pour la reconnaissance ne faisait cependant que débiter.

1. Une période d'oubli

Quelques années après sa mort, George Meredith semble être tombé dans l'oubli. Pour

1 Lionel Stevenson. *The Ordeal of George Meredith*, op. cit., p. 343.

2 *Ibid.*, p. 346.

3 Siegfried Sassoon. *Meredith*, op. cit., p. 261.

John Lucas, écrivant au sujet de la réputation de Meredith, trois grands critiques et auteurs en particulier ont enterré Meredith dans l'entre-deux-guerres¹. Ezra Pound a montré à plusieurs reprises son aversion pour les romans de Meredith. Dans une lettre à John Quinn, il écrit : "Meredith is to me chiefly a stink. I should never write on him, as I detest him too much ever to trust myself as critic of him."² Si Pound se garda effectivement de publier une étude sur Meredith, il le mentionna cependant à plusieurs reprises dans des comparaisons peu flatteuses avec d'autres auteurs. Le second grand détracteur de George Meredith est E.M. Forster. *Aspects of the Novel* est constitué d'une série de conférences données par Forster à Cambridge en 1927, 18 ans après la mort de Meredith. Dans ces conférences, Forster semble prophétiser l'oubli de l'auteur :

"Though fashion will turn and raise him a bit he [George Meredith] will never be the spiritual power he was about the year 1900. His philosophy has not worn well. [...] And his novels : most of the social values are faked. The tailors are not tailors, the cricket matches are not cricket, the railway trains do not seem to be trains, the county families give the air of having been only just that moment unpacked, scarcely in position before the action starts, the straw still clinging to their beards. It is surely very odd, the social scene in which his characters are set; it is partly due to his fantasy, which is legitimate, but partly a chilly fake, and wrong. What with the faking, what with the preaching, which was never agreeable and is now said to be hollow, and what with the home counties posing as the universe, it is no wonder Meredith now lies in the trough."³

Enfin, F. R. Leavis, critique anglais influent, acheva la destruction de la réputation de Meredith en tant que poète et romancier en se rangeant à l'avis de Forster : "As for Meredith, I needn't add anything to what is said about him by Mr. E. M. Forster, who, having belonged to the original *milieu* in which Meredith was erected into a great master, enjoys peculiar

1 John Lucas. « Meredith's Reputation » in Ian Fletcher (ed.). *Meredith Now*, op. cit., p. 1-13.

2 Timothy Materer (ed.). *The selected letters of Ezra Pound to John Quinn, 1915-1924*, Duke University Press, 1991, p. 148.

3 E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, London: Penguin Group, 2005, p. 89-90.

advantages for the demolition-work."¹

Le constat de cet oubli est le même 80 ans après les conférences de Forster, mais le motif invoqué est différent pour Margaret Drabble et Jenny Stringer : "The deliberate intricacy of much of his prose defeats many modern readers and for the last 50 years or so, neither his poetry nor his novels have received any great popular or critical acclaim."² La complexité du style de Meredith lui fut souvent reprochée et est, aujourd'hui encore, à l'origine de l'oubli de cet auteur. L'une des caractéristiques de ce style est l'usage fréquent de métaphores. En effet, "where other writers nail a train of thought or a series of statements in mind with a single comparison, Meredith indicates a dozen images which, taken in flying succession, combine, not merely to express his conclusion, but to reproduce the passage of his thought."³ La prose de Meredith est ainsi marquée par une abondance d'images poétiques rappelant sans cesse au lecteur que l'auteur est également un poète. La même idée se retrouve dans les libertés prises par Meredith vis à vis de la grammaire anglaise : "Indeed it sometimes seems as though he is not merely indifferent but positively perverse in his supposition that a noun might be a verb, an adjective an adverb, and the ill-subordinated clauses may go on forever."⁴ Meredith est en effet un adepte des longues phrases rappelant le style de Proust, à la différence majeure que Meredith a très souvent recours à des digressions, rendant parfois difficile pour le lecteur de suivre le cours de sa pensée. C'est donc ce qui le distingue de ses contemporains qui constitue le principal obstacle à la postérité de Meredith mais c'est également là ce qui doit pousser à l'étudier :

« son œuvre romanesque se distingue de la littérature anglaise de son époque par l'invention d'une prose dont le maniérisme, la préciosité, les détours métaphoriques, l'acuité psychologique opèrent une telle transmutation du paysage romanesque

1 F. R. Leavis. *The Great Tradition*, cité dans John Lucas. « Meredith's Reputation » in Ian Fletcher (ed.). *Meredith Now*, op. cit., p. 11.

2 Margaret Drabble et Jenny Stringer. *The Concise Oxford Companion to English Literature*, Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 461.

3 M. Sturge Henderson. *George Meredith: Novelist Poet Reformer*, op. cit., p. 4.

4 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 76.

traditionnel, l'élève à une sorte de dimension épique, l'arrache au prosaïsme de la vie privée pour le faire accéder à l'éternité tragique des classiques anciens ou modernes¹ .»

2. Inspiration de grands auteurs

Mettons de côté ces constatations pessimistes quant à la postérité de Meredith pour nous attarder au contraire sur l'intérêt porté par de grands auteurs du 20^e siècle à son œuvre. Virginia Woolf consacra un chapitre à Meredith intitulé « The Novels of George Meredith » dans *The Second Common Reader* qui fut publié en 1932. Il n'est guère étonnant que Woolf ait étudié les romans de Meredith dans lesquels se trouvent les bases du modernisme. L'aspect de l'œuvre de Meredith qui a retenu l'attention de Woolf est sans aucun doute ce que l'on pourrait appeler "a rendering of the inner life through moments and symbols rather than plot."² Virginia Woolf partage l'avis de Forster selon lequel la philosophie de Meredith a rapidement vieilli. Elle reconnaît cependant sa contribution au roman anglais et à la littérature en général. Woolf considère Meredith comme l'un des plus grands innovateurs en fiction au même titre que Hardy ou Eliot :

"It is a possible contention that after those two perfect novels, *Pride and Prejudice* and *The Small House at Allington*, English fiction had to escape from the dominion of that perfection, as English poetry had to escape from the perfection of Tennyson. George Eliot, Meredith, and Hardy were all imperfect novelists largely because they insisted upon introducing qualities, of thought and of poetry, that are perhaps incompatible with fiction at its most perfect. On the other hand, if fiction had remained what it was to Jane Austen and Trollope, fiction would by this time be dead. Thus Meredith deserves our gratitude and excites our interest as a great innovator."³

Meredith est en effet un précurseur du roman moderne. "In many respects the modern English

1 Alain Clerval. *La femme rebelle: figures romanesques chez George Meredith*, op. cit., p. 9.

2 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 193.

3 Virginia Woolf. « The Novels of George Meredith » in George Meredith. *The Egoist*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1979, p. 538.

novel, with its psychological intricacies and subjective language, begins with *The Ordeal of Richard Feverel*."¹ De même, il utilise fréquemment "a technique not unlike that which in the twentieth century came to be called the 'stream of consciousness'"² et se distingue ainsi de ses contemporains. Woolf conclut son chapitre en concédant que l'œuvre de Meredith devrait atteindre une certaine forme de postérité un peu moindre que celle des grands auteurs immortels tels que Austen : "If English fiction continues to be read, the novels of Meredith must inevitably rise from time to time into view; his work must inevitably be disputed and discussed."³

James Joyce semble également avoir été influencé par Meredith ainsi que Gillian Beer le remarque : "Meredith's closest kinship is with James Joyce."⁴ *The Ordeal of Richard Feverel* en particulier a suscité l'intérêt de Joyce. Notons par exemple que Joyce cite l'un des aphorisme de Sir Austin et l'attribue à l'un de ses personnages dans *Ulysses* : "*The sentimentalist is he who would enjoy without incurring the immense debtorship for a thing done* Signed: Dedalus."⁵ Joyce n'admit cependant jamais sa dette envers les textes de Meredith ainsi que le montrent plusieurs témoignages. Lorsque l'un de ses amis chercha à le flatter après avoir lu un de ses manuscrit en suggérant que Meredith pouvait être considéré comme "one of its models", Joyce ne répondit que par un air d'"indignant wonder"⁶. Stanislaus Joyce commente une critique négative des romans de Meredith de la part de son frère, signalant qu'il la considère comme

"a strange appreciation of a novelist whose influence, after all, was predominant in the first draft of *A Portrait of the Artist*. There is no mention of Meredith's wit or humour, or of those passionate glowing passages of a poet writing prose, which are Meredith's most

1 Donald David Stone. *Novelists in a Changing World*, cité dans Richard C. Stevenson. *The Experimental Impulse in George Meredith's Fiction*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p. 41.

2 Lionel Stevenson. *The Ordeal of George Meredith*, op. cit., p. 229.

3 Virginia Woolf. « The Novels of George Meredith » in George Meredith. *The Egoist*, op. cit., p. 539.

4 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 193.

5 James Joyce. *Ulysses* cité dans Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 193. Cet aphorisme est en réalité l'œuvre de Sir Austin : "'Sentimentalists,' says the Pilgrim's Scrip, 'are they who seek to enjoy without incurring the Immense Debtorship for a thing done.'" (*Richard Feverel*, 240).

6 Richard C. Stevenson. *The Experimental Impulse in George Meredith's Fiction*, op. cit., p. 191.

characteristic contribution to the novel. Yet I know that my brother liked them and imitated them in various places – for example, at the end of the fourth chapter of *A Portrait*. In Trieste, when making a pupil a present of *The Ordeal of Richard Feverel*, he accompanied the gift with a letter advancing many reservations as to the author's merits, but he would not have chosen that book if he had not liked it." ¹

Enfin, l'œuvre et la vie de Meredith ont suffisamment suscité l'intérêt de Siegfried Sassoon pour qu'il lui consacre une biographie en 1948. Sassoon montre sa grande admiration pour Meredith tout au long de cette biographie et ses critiques négatives sont assez rares (hormis pour *Farina* et *Sandra Belloni*). Prenons pour illustration son jugement sur *The Shaving of Shagpat* : "Primarily an outburst of youthful vitality and intellectual high spirits, it revealed its author as already a master of imaginative narration, sumptuously descriptive prose, and richly triumphant humour."² La conclusion cette biographie parvient à faire oublier les critiques si définitives de Pound lorsque Sassoon écrit : "To be at one's best is to be Meredithian."³ Il ne fait alors aucun doute, en lisant les divers témoignages de ces auteurs, que Meredith mérite d'être étudié aujourd'hui encore non seulement pour ses qualités littéraires et les thématiques qu'il aborde mais également pour les défauts qui constituent le revers de son écriture expérimentale.

C. *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist*

1. Choix des romans

Cette étude porte sur deux romans de George Meredith en particulier et il convient désormais d'expliquer ce choix. Cette question mérite en effet qu'on s'y attarde surtout lorsque l'on prend en compte l'étendue de l'œuvre de George Meredith. Ce dernier est en effet l'auteur

1 Stanislaus Joyce. *My Brother's Keeper*. cité dans Richard C. Stevenson. *The Experimental Impulse in George Meredith's Fiction*, op. cit., p. 191-192.

2 Siegfried Sassoon. *Meredith*, op. cit., p. 12.

3 *Ibid.*, p. 263.

de pas moins de treize romans, d'une fantaisie orientale, de plus d'une dizaine de recueils de poésie, de quelques récits en prose et du fameux *Essay on Comedy*. Le premier roman que nous allons étudier est *The Ordeal of Richard Feverel*, le premier roman de Meredith écrit en 1859. Ce premier roman n'est en revanche pas le premier texte publié par Meredith qui avait déjà publié un recueil de poèmes, sa fantaisie orientale *The Shaving of Shagpat*, et *Farina*, "a burlesque of the mediaeval romance romanticism which had been the fashion since *The Castle of Otranto*"¹. Le recueil de poèmes, publié à compte d'auteur par Meredith qui désirait avant tout se faire connaître du monde littéraire, fut bien reçu par les critiques et les poètes, bien qu'ils s'accordent tous sur le point que ces poèmes possèdent des qualités littéraires très inégales. Il faut donc se ranger à l'avis du critique de *The Spectator* pour qui "this volume possesses considerable poetical feeling and poetical faculty, but displays more of promise than performance."² Quant à *Farina*, selon Sassoon, "it is the sort of thing which only a young man would have bothered to write, and is justifiably the least admired of Meredith's prose works."³ Aucun de ces trois ouvrages ne connut de succès auprès du public.

Avec *The Ordeal of Richard Feverel*, Meredith débute réellement sa carrière d'écrivain en traitant de sujets qu'il continuera à développer dans ses autres romans : la relation entre parents et enfants et celle entre mari et femme. Ce roman reste une œuvre de jeunesse, ce qui peut en expliquer les imperfections. Nous devons cependant noter que "in *The Ordeal* there is all of Meredith, though not fully developed"⁴. L'une des particularités de ce roman vient de ce que Meredith s'inspire de sa propre vie dans l'intrigue. "He wrestled repeatedly with autobiographical material (though without admitting its sources in his own life), reinterpreting relationships crucial to his own experience, such as those of father and son, husband and errant wife."⁵ En effet, au moment où il écrit ce roman, Meredith est marié à Mary Ellen Nicolls, fille de Thomas Love Peacock. Son mariage touchait alors à son terme puisque la

1 *Ibid.*, p. 16.

2 Ioan Williams (ed.). « Unsigned review, *Spectator* » in *Meredith: The Critical Heritage*, London: Routledge and Kegan Paul, 1971, p. 28.

3 Siegfried Sassoon. *Meredith*, *op. cit.*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 24.

5 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, *op. cit.*, p. 7.

femme de Meredith le quitta pour le jeune peintre Henry Wallis, laissant à Meredith leur fils Arthur âgé de 5 ans. La situation de Sir Austin au début du roman est en tout point semblable à celle de Meredith. Lady Feverel l'a quitté pour le poète Diaper Sandoe et Sir Austin se retrouve seul pour élever son fils encore très jeune. Nous pouvons alors supposer que les imperfections liées à l'immaturité de Meredith ne furent qu'amplifiées par le manque d'objectivité de Meredith vis-à-vis du sujet traité dans le roman. Ainsi que le note Gillian Beer:

"*Richard Feverel* is written out of excruciating personal experience and Meredith does not always maintain art's unperturbed control: the book is eruptive, erratic, fiercely hugging and repudiating its subject matter while also capable of tender and limpid insight into the nature of love and into the relationship between father and son."¹

L'action du roman peut sembler limitée, ce qui révèle que l'intérêt de Meredith se trouvait plus dans la perception de ses personnages que dans leurs actions. Il prévient d'ailleurs ses lecteurs dans *The Ordeal of Richard Feverel*, avertissement faisant presque office de profession de foi pour cet auteur :

"At present, I am aware, an audience impatient for blood and glory scorns the stress I am putting on incidents so minute, a picture so little imposing. An audience will come to whom it will be given to see the elementary machinery at work: who, as it were, from some slight hint of the straws, will feel the winds of March when they do not blow. To them will nothing be trivial, seeing that they will have in their eyes the invisible conflict going on around us, whose features a nod, a smile, a laugh of ours perpetually changes. And they will perceive, moreover, that in real life all hangs together: the train is laid in the lifting of an eyebrow, that bursts upon the field of thousands. They will see the links of things

¹ *Ibid.*, p. 8.

as they pass, and wonder not, as foolish people now do, that this great matter came out of that smaller one."¹

Dans ses romans, Meredith ne porte que peu d'intérêt à l'action et il se concentre surtout sur les pensées de ses personnages. Dans *The Ordeal of Richard Feverel*, il montre notamment le décalage entre l'imagination des personnages et leur situation, décalage qui serait un moyen pour les personnages de se protéger :

"A crucial theme in *Richard Feverel* is the variety of ways in which we evade emotional responsibility for what we know to be true: by donning a mask against the world, by maintaining comic distance, by showing wisdom about others (and thus concealing blindness about ourselves), by grandiose idealism."²

Meredith ne fut jamais totalement satisfait par ce roman, particulièrement après sa parution. Il dut cependant le modifier pour les rééditions de 1875 et 1896, la majeure partie du changement consistant en une simplification du personnage de Sir Austin et de son Système d'éducation. Nous nous servons de la dernière version du roman dans cette étude afin de respecter la volonté de l'auteur sans toutefois exclure la possibilité de citer des passages de la première version. Nous mentionnerons alors la provenance de la citation.

The Egoist peut sembler l'antithèse de *The Ordeal of Richard Feverel* sur plusieurs points. Meredith est alors un romancier expérimenté et produit, selon bien des critiques, son chef d'œuvre. Si l'action de son premier roman était quelque peu limitée, Meredith pousse ici à l'extrême ce modèle :

"*The Egoist* seems indeed to contain the most limited of Meredith's plots. Set mainly on one remote country estate, occupying only a few days of the busy world's time, its one action simply a young woman's change of mind marrying the county's most eligible

1 George Meredith. *The Ordeal of Richard Feverel*, Elibron Classics, 2006, p. 254. Les prochaines références à cet ouvrage apparaîtront entre parenthèses dans le texte.

2 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 8.

bachelor, *The Egoist* seems to promise a dull business. Precisely for this reason we can see here better than in any of Meredith's novels the nature of the new kind of action Meredith wanted to introduce into the novel, the action of mind."¹

Meredith semble par ailleurs plus détaché de son sujet et maîtrise ainsi mieux son écriture en évitant les excès que nous pouvons constater dans son premier roman. Meredith ne s'attelle plus à un roman en partie autobiographique reposant sur des expériences personnelles douloureuses. Il cherche au contraire à traiter un sujet universel, l'égoïsme, qui existe en chacun de nous comme en témoignait Meredith lui-même : "Robert Louis Stevenson reports that when a young friend complained that Meredith had based Sir Willoughby on him, Meredith replied, 'No, my dear fellow, he is all of us'"². Le choix de ces deux romans en particulier nous permettra de nous faire une idée précise de l'œuvre de Meredith en général. Malgré toutes ces différences entre *The Egoist* et *The Ordeal of Richard Feverel*, ce sont principalement les similitudes entre les deux romans qui nous intéresseront. Ces points communs ne sont pas flagrants à première vue, mais ils apparaissent très vite lorsque l'on prend le soin d'étudier les deux romans en détail. Sassoon, dans sa biographie de Meredith, semble avoir relevé ces similitudes fondamentales, bien que tardivement :

"Rather to my surprise, I find myself discovering that it [*The Egoist*] has affinities with *Richard Feverel*. For one thing, Sir Austin Feverel is an anticipation of Sir Willoughby Patterne. He is a study in Egoism, on a smaller scale, just as 'The Great Mel' is an adumbration of the full-length flamboyancy of Richmond Roy. Sir Austin has an autocratic System for his son; Sir Willoughby was a System in himself – a walking and posturing System of self-love which planned to impose its will on everyone around him. But the main resemblance – though it may be a fanciful one – seems to be that one is breathing the same air at Raynham Abbey as at Patterne Hall. The two books are like different vintages of the same wine."³

1 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 147.

2 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 124.

3 Siegfried Sassoon. *Meredith*, op. cit., p. 148.

Il est fort probable que Meredith ait été particulièrement inspiré par *The Ordeal of Richard Feverel* en écrivant *The Egoist*, puisqu'il le modifie en vue d'une réédition en 1878, c'est à dire au moment même où il écrit *The Egoist* qui paraît en 1879. Cette étude devrait révéler plus précisément cette ressemblance entre les deux romans et confirmera le sentiment de Sassoon qu'il existe une atmosphère commune à ces deux romans inhérente aux lieux de l'action, une atmosphère gothique. Mentionnons également que ces deux romans ne furent pas publiés sous forme de feuilleton et permettent ainsi de se faire une idée de l'écriture de Meredith lorsqu'il ne travaille pas sous la contrainte de ce format.

2. L'égoïsme

La notion centrale dans la plupart des textes de Meredith est l'égoïsme bien souvent inconscient des personnages. Il serait naïf de croire que cet égoïsme ne touche que quelques rares personnages dans les deux romans que nous étudierons. S'il se manifeste avec plus d'intensité chez Sir Austin et Sir Willoughby, le lecteur assidu saura l'identifier chez d'autres personnages. Il est cependant juste d'affirmer que la meilleure illustration de l'égoïsme meredithien se trouve dans Sir Willoughby Patterne : "He is in fact the Egoist even among Meredith's characters. And to Meredith Egoism is what Original Sin was to our forefathers, an initial condition common to all and only to be outgrown by much prayer and fasting"¹. Nous allons nous efforcer de comprendre exactement en quoi consiste cet égoïsme.

Pour Meredith, l'égoïsme est en chacun de nous et serait une caractéristique animale qui a survécu à l'évolution. George Meredith avait saisi la complexité de la situation de l'Homme en société :

"Thus man in society finds himself in the position of being an animal with all the instincts of an animal and at the same time a thinking being whose continued existence depends upon his ability to adjust himself to living in a society with other men. Often, of course,

1 M. Sturge Henderson. *George Meredith: Novelist, Poet, Reformer, op. cit.*, p. 153.

conflict arises : the demands of the animal run counter to the demands of the member of the social organization."¹

Cette animalité en chacun de nous s'illustre par un instinct de conservation plus ou moins fort selon les individus. Nous héritons ainsi de cet instinct qui remonte à des temps où la survie de l'un se faisait aux dépens de celle d'un autre. En ce sens, "egoism is opposed to the social organization because egoism seeks to preserve the individual at the expense of society as a whole"². Cependant, les principales figures égoïstes de Meredith sont ironiquement censées représenter ce que la société produit de mieux chez l'Homme, ce qui les place dans une position encore plus délicate. Ces personnages qui cherchent à survivre au dépens de la société ne doivent leur entière existence qu'à cette même société qu'ils rejettent. Ils provoquent ainsi leur propre perte à travers la relation qu'ils entretiennent avec le monde. Dans le préluce de *The Egoist*, Meredith propose une épitaphe pour l'égoïste qui résume parfaitement le paradoxe de son existence : "Through very love of self himself he slew"³.

L'égoïsme n'est cependant pas nécessairement une mauvaise chose pour Meredith. La philosophie de Meredith, développée dans ses poèmes, repose sur la triade "blood, brain and spirit"⁴ Cette triade représente trois stades de l'évolution pour Meredith : "These are, of course, mere animation, which man shares with all animals; intellect, in which he differs from animals; and spirit, that toward which he is always striving."⁵ Ainsi l'égoïsme, s'il s'applique à tous les éléments de cette triade, doit permettre un développement de la société en général, étant admis que toute forme de progrès dont la société bénéficie résulte tout d'abord de volontés individuelles. Les figures égoïstes chez Meredith ne parviennent cependant pas à dépasser le premier stade de cette évolution et sont réduites, sous couvert de bienséance, à une

1 Richard B. Hudson. « The Meaning of Egoism in George Meredith's *The Egoist* » in George Meredith. *The Egoist*, *op. cit.*, p. 463.

2 *Ibid.*, p. 463.

3 George Meredith. *The Egoist*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1979, p. 7. Les prochaines références à cet ouvrage apparaîtront entre parenthèses dans le texte.

4 Richard B. Hudson. « The Meaning of Egoism in George Meredith's *The Egoist* » in George Meredith. *The Egoist*, *op. cit.*, p. 461.

5 *Ibid.*, p. 461-462.

existence primitive marquée par la violence.

3. *Le vampirisme*

Les deux romans que nous étudierons appartiennent principalement au genre comico-social. Comme le note Judith Wilt : "The first sentence of *The Egoist* suggests that everything in the novel will be splendidly civilized, a game to divert ladies and gentlemen, a sort of entertainment after an eighteenth-century court dinner."¹ Les attentes du lecteur sont cependant bien vite déçues car

"if he [the reader] participates in the metaphorical structure that hovers over the drawing rooms, the dinner tables, the flower gardens of Patterne Hall, the game is dangerous: a Mythic game in fact, full of threatened deaths, attempted kidnappings, cruel torments, and monstrous pursuits of which not the least monstrous may be the pursuit of the civilized reader himself by that strange, ambiguous hunter, 'humanely malign,' the Comic Spirit."²

Nous chercherons donc à analyser ce qui se cache derrière la bienséance apparente et à révéler la violence des relations entre les différents personnages. Cette dualité entre les apparences civilisées des personnages principaux et la violence qu'elles dissimulent en réalité révèle l'existence de deux visages chez ces personnages. Or au cours du XIX^e siècle, la littérature commença à accueillir des créatures marquées par cette même dualité entre civilisation et primitivisme : les vampires. Ces créatures mythiques venues de l'Est de l'Europe multiplièrent leurs apparitions dans des fictions qui connurent un certain succès. La figure du vampire suscite en effet l'intérêt par sa nature paradoxale. Le vampire est en effet animal et humain, un être primitif et un être civilisé. Nous verrons que le sentiment de menace ressenti par le lecteur face aux romans de Meredith est dû principalement à cette même nature paradoxale des égoïstes. Les égoïstes, chez Meredith, semblent ainsi partager des caractéristiques communes avec les vampires de fiction et nous les étudierons afin de démontrer l'existence

1 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 147.

2 *Ibid.*, p. 149.

d'un vampirisme dans des relations communes telles que la relation filiale et la relation maritale. Égoïsme et vampirisme reposent en effet sur la même "primitive brutishness"¹ que nous étudierons. Cette comparaison entre l'égoïsme chez Meredith et le vampirisme permettra de révéler la violence de sa critique de la société victorienne. Meredith reproche à la société la création de ces égoïstes, et les rapprocher de la figure du vampire nous permettra de révéler la perversion de la nature qui résulte des règles imposées par la société victorienne.

1 Richard B. Hudson. « The Meaning of Egoism in George Meredith's *The Egoist* » in George Meredith. *The Egoist*, *op. cit.*, p. 464.

II. Thématiques gothiques et vampiriques

Les romans de Meredith appartiennent au genre comico-social, très répandu à la fin du 19^e siècle. Meredith mit une certaine obstination « à étudier la société anglaise de l'époque victorienne en essayant de lui infuser une énergie capable d'ébranler les certitudes morales héritées de la tradition¹ ». Meredith se pose donc comme observateur et commentateur de cette société, et particulièrement du « gentleman » victorien. Nous allons voir dans cette partie que Meredith révèle, derrière l'apparente bienséance victorienne, la violence existant dans les relations entretenues par le « gentleman » victorien et son entourage. Pour ce faire nous allons étudier en quoi Meredith révèle l'existence du gothique et plus précisément d'un vampirisme métaphorique dans des situations quotidiennes de la société victorienne.

A. Thématiques et cadres gothiques

Une partie de la critique de la société victorienne de la part de Meredith vient de son utilisation de thématiques gothiques dans des romans pourtant fortement ancrés dans le réel. Il convient d'étudier plus précisément ces thématiques afin de comprendre en quoi consiste cette critique. Cette étape préliminaire nous permettra également de poser un cadre pour notre étude du vampirisme dans les romans de Meredith, étant entendu que le vampire de fiction est intimement lié au genre gothique dans la littérature du XIX^e siècle.

1. Les lieux et le thème de la séquestration

Les lieux où se situe l'action des deux romans sont très évocateurs. Dans *The Ordeal of Richard Feverel*, le domaine de la famille Feverel est une ancienne abbaye, lieu gothique

¹ Alain Clerval. *La femme rebelle : figures romanesques chez George Meredith*, op. cit., p. 9.

par essence. En effet, "a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space – be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, [...]"¹. Un tel lieu a pour effet d'opérer un retour "to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear"². Cet effet est accentué dans *The Ordeal of Richard Feverel* par le nom que Meredith donne à l'abbaye : Raynham Abbey. Ce nom renvoie en effet à une célèbre maison du Norfolk, réputée hantée depuis le XVIII^e siècle, nommée Raynham Hall. Comme Raynham Hall, Raynham Abbey a la réputation d'être hantée par le fantôme d'une femme, ce qui donne lieu à toutes sortes de superstitions parmi les domestiques. La première allusion à ce revenant intervient au début du roman sous forme d'anecdote :

"Once, when he was seven years old, the little fellow woke up at night to see a lady bending over him. He talked of this the next day, but it was treated as a dream; until in the course of the day his uncle Algernon was driven home from Loboume cricket-ground with a broken leg. Then it was recollected that there was a family ghost; and, though no member of the family believed in the ghost, none would have given up a circumstance that testified to its existence ; for to possess a ghost is a distinction above titles." (*Richard Feverel*, 7).

La première apparition de ce fantôme est traitée de façon comique par Meredith, qui fait usage d'un trait d'esprit rappelant la manière dont Oscar Wilde traitera ce même thème du fantôme dans *The Canterville Ghost* en 1887. De telles superstitions concernant Raynham Abbey se poursuivent plus tard dans le roman, créant ainsi une atmosphère typiquement gothique comme dans cet extrait :

"This wing had aforetime a bad character. Notwithstanding what years had done to polish it into fair repute, the Raynham kitchen stuck to tradition, and preserved certain stories of ghosts seen there, and thought to have been seen, that effectually blackened it in the

1 Jerold E Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 2.

2 Fred Botting. *Gothic*, London: Routledge, 1996, p. 3.

susceptible minds of new housemaids and under-cooks, whose fears would not allow the sinner to wash his sins. Sir Austin had heard of the tales circulated by his domestics underground. He cherished his own belief, but discouraged theirs, and it was treason at Raynham to be caught traducing the left wing. As the baronet advanced, the fact of a light burning was clear to him. A slight descent brought him into the passage, and he beheld a poor human candle standing outside his son's chamber. At the same moment a door closed hastily. He entered Richard's room. The boy was absent. The bed was unpressed : no clothes about : nothing to show that he had been there that night. Sir Austin felt vaguely apprehensive. Has he gone to my room to await me? thought the father's heart. Something like a tear quivered in his arid eyes as he meditated and hoped this might be so. His own sleeping-room faced that of his son. He strode to it with a quick heart. It was empty. Alarm dislodged anger from his jealous heart, and dread of evil put a thousand questions to him that were answered in air." (*Richard Feverel*, 36)

Quelques pages plus loin, le fantôme refait son apparition en présence de la cousine de Richard et est décrit plus en détail :

"The ghost of a lady, dressed in deep mourning, a scar on her forehead, and a bloody handkerchief at her breast, frightful to behold! And no wonder the child was frightened out of her wits, and lay in a desperate state awaiting the arrival of the London doctors. It was added that the servants had all threatened to leave in a body, and that Sir Austin to appease them had promised to pull down the entire left wing, like a gentleman; for no decent creature, said Lobourne, could consent to live in a haunted house." (*Richard Feverel*, 43)

On remarque également dans cet exemple que "such Gothic excess is treated comically in the ironic narration, represented as ammunition in the gossip wars between Raynham and the neighbouring Lobourne"¹. Si le narrateur décide de traiter cet épisode avec légèreté, ce n'est que pour mieux en montrer la gravité ultérieurement. En effet, le lecteur apprend plus tard

¹ Avril Horner et Sue Zlosnik. *Gothic and the Comic Turn*, Houndmills: Palgrave, 2005, p. 56.

dans le roman que ce fantôme n'est autre que la mère de Richard, bien vivante, mais tombée en disgrâce à Rayhnam à cause de son adultère avec le meilleur ami de Sir Austin. Elle devient symboliquement un fantôme car "she does indeed 'haunt' the life of her husband and consequently her son"¹. Meredith choisit ainsi de traiter le surnaturel de façon comique pour ensuite révéler que le gothique réside en fait dans le réel. En effet, qu'y a-t-il de plus effrayant que de croiser un fantôme si ce n'est en devenir un soi-même ? Lady Feverel est condamnée à un sort peu enviable comme le montre la lettre qu'elle laisse à Sir Austin, lettre décrite comme "brief cold lines, simply telling him his house would be disturbed by her no more. Cold lines but penned by what heart-broken abnegation, and underlying them with what anguish of soul!" (*Richard Feverel*, 98). Une autre thématique essentielle du genre gothique intervient donc dans *The Ordeal of Richard Feverel*. Les apparitions fantomatiques symbolisent en général le passé qui hante le présent et impliquent des secrets enfouis. Meredith associe donc clairement ce genre d'apparition à un secret familial et s'inscrit dans la tradition gothique du XIX^e siècle dans laquelle "the family became a place rendered threatening and uncanny by the haunting return of the past transgressions and attendant guilt on an everyday world shrouded in strangeness"².

Patterne Hall, où se situe l'action de *The Egoist*, n'est au contraire pas lié par essence au genre gothique. Pourtant, ce lieu est également « hanté » par un personnage nommé Flitch, un ancien employé de Willoughby désireux de retrouver son travail. Les mots choisis par Willoughby, qui s'oppose féroce au retour de Flitch, sont éloquents dans le cadre de notre étude : "he is a ghost here, and I object to ghosts." (*The Egoist*, 90). Ce fantôme ne suscite cependant aucun sentiment d'horreur chez le lecteur. Sa fonction est au contraire d'accentuer la cruauté de Willoughby qui refuse d'aider son ancien employé. Cette cruauté est d'autant plus forte que Willoughby donne lui-même des détails sur la vie de Flitch : "Flitch, we will say, emigrated with his wife and nine children, and the ship foundered" (*The Egoist*, 90). Ainsi, Flitch "helps demonstrate to her [Clara] and others the extent to which Willoughby is

1 *Ibid.*, p. 56.

2 Fred Botting. *Gothic, op. cit.*, p. 11.

ruled by a brutal egoism which makes him indifferent to the needs of anyone else [...]”³. Cependant, le lieu que Flicht cherche à regagner devient très vite une prison pour Clara Middleton, un lieu évoquant l'horreur et la peur. Il apparaît alors que Meredith insiste sur les différentes images qu'un même lieu peut évoquer : Paradis perdu pour l'un, enfer pour l'autre. Ce sentiment d'oppression chez Clara, qui est réel, puisqu'elle est prisonnière de son engagement envers Willoughby, se transforme en un sentiment d'horreur révélant l'inhumanité de Willoughby à travers la perception de l'héroïne, puisque "Willoughby appeared to her scarce human, unreadable" (*The Egoist*, 361). Ce procédé n'est pas sans rappeler le roman de Jane Austen, *Northanger Abbey*, où l'héroïne associe également sa situation à une fiction gothique. *The Egoist* respecte la règle de l'unité de lieu du théâtre classique ainsi que nous le verrons précisément plus loin. Les personnages sont donc symboliquement tous prisonniers de Patterne Hall. Ce lieu est cependant avant tout une prison pour Clara, et ce dès le début du roman : "she was implored to enter the state of captivity by the pronounciation of vows", "captive she must be" (*The Egoist*, 34). Le thème principal du roman est ainsi clairement exprimé. Cette captivité liée aux fiançailles de Clara nous montre qu'un thème souvent central dans les fictions gothiques, la séquestration, est présent dans la vie de tous les jours. Clara est prisonnière physiquement de Patterne Hall comme le montre la comparaison entre la demeure de Willoughby et le nid d'un aigle : "she may be tired of his eyrie" (*The Egoist*, 145). Cette sensation d'un emprisonnement physique est encore plus fort pour Clara lorsque Willoughby exprime son aversion pour le monde : "I am to be always at home?" (*The Egoist*, 53). L'emprisonnement de Clara est cependant principalement mental. La vraie prison de Clara est son engagement envers Willoughby, une situation qu'elle décrit comme "this prison of thorns and brambles" (*The Egoist*, 85). Clara perçoit sa situation comme celle d'une héroïne de fiction gothique et rapproche ainsi Patterne Hall d'un lieu typiquement gothique : "in a dream somehow she had committed herself to a life-long imprisonment ; and, oh terror! Not in a quiet dungeon ; the barren walls closed round her, talked, called for ardour, expected

3 Michael C. Sundell. « The Functions of Flicht in *The Egoist* » dans George Meredith. *The Egoist*, op. cit., p. 525.

admiration" (*The Egoist*, 79). Patterne Hall est donc à l'origine d'un sentiment d'oppression pour Clara parce qu'il est lié à la figure du tyran qu'est Willoughby. Cette dernière citation montre parfaitement comment Clara identifie la prison au geôlier. Patterne Hall est la demeure familiale de Willoughby et ne peut donc se dissocier de lui. De plus, la référence à un donjon témoigne d'un retour à une forme de fiction gothique plus ancienne que le gothique victorien. Il existe donc un décalage entre le récit fait par le narrateur et qui se situe à la fin du XIX^e siècle, et la réalité imaginée par Clara qui renvoie à un passé plus lointain. Clara compare ainsi sa situation à celle vécue par les héroïnes de Walpole ou de Radcliffe comme le montre parfaitement la métaphore utilisée pour décrire sa situation : "To be fixed at the mouth of a mine, and to have to descend it daily, and not to discover great opulence below; on the contrary, to be chilled in subterranean sunlessness, without any substantial quality that she could grasp, only the mystery of inefficient tallow-light in those caverns of the complacent talking man" (*The Egoist*, 48). Plus loin dans le roman, Clara identifie ces deux types de séquestration : "this house was a cage, and the world – her brain was a cage" (*The Egoist*, 168). Ce lieu génère des pensées morbides à Clara qui perd tout espoir de s'en échapper un jour :

"It seemed to her she had been so long in this place that she was fixed here: it was her world, and to imagine an Alp, was like seeking to get back to childhood. Unless a miracle intervened, here she would have to pass her days. Men are so little chivalrous now, that no miracle ever intervenes. Consequently she was doomed." (*The Egoist*, 168)

Nous pouvons dès lors comparer la situation de Clara à celle de Jonathan Harker au début de *Dracula*. Jonathan, qui est l'invité de Dracula, réalise très vite sa véritable situation : "the castle is a veritable prison, and I am a prisoner"¹. Le parallèle entre ces deux personnages ne s'arrête pas là puisqu'ils optent également pour la même solution afin d'échapper à leur geôlier. Clara parvient à poster secrètement une lettre à l'une de ses amies afin que celle-ci se

1 Bram Stoker. *Dracula*, London: Penguin Books, 2003, p. 33.

prépare à l'accueillir (*The Egoist*, 182) tandis que Jonathan confie une lettre à des tziganes pour alerter Mina de sa situation et être secouru¹. Dans *The Ordeal of Richard Feverel*, Raynham Abbey est également associé à une prison pour Richard. Il lui semble en effet que son destin est lié à ce lieu de telle sorte que quoiqu'il fasse, il ne peut se défaire de cet endroit : "whatever he did – whichever path he selected, led back to Raynham" (*Richard Feverel*, 116). Il se trouve ainsi privé de liberté au même titre que Clara et connaît également des pensées morbides : "Richard thought [...] all manly pursuits and aims, life itself, vain and worthless" (*Richard Feverel*, 116). Raynham est à la fois une prison physique, puisque Richard n'a pas le droit de s'en éloigner, et une prison mentale car c'est à Raynham que le Système est mis en place, filtrant les valeurs et le savoir qui doit être transmis à Richard. Le « geôlier » de cette prison n'est autre que le père de Richard, maître incontesté des lieux, qui impose l'isolement à son fils. Il apparaît cependant que la perception de ce lieu par Richard évolue dans la suite du roman. Après sa rencontre avec Lucy, Raynham devient un lieu rassurant pour Richard : "I love the old place,' cried Richard. 'I never wish to leave it'" (*Richard Feverel*, 199). Meredith s'inscrit ainsi dans la fiction gothique du XIX^e siècle dans laquelle "the home [...] could be a prison as well as a refuge."² Raynham et Patterne Hall, bien que différents, suscitent tous deux des sentiments ambivalents chez les personnages de Meredith. D'un côté, ces lieux sont lugubres et mystérieux, suscitant ainsi l'horreur de leurs habitants qui cherchent à s'en échapper. D'un autre côté, ils représentent le cocon familial rassurant et la sécurité face au monde extérieur.

2. Les personnages

Si les lieux où se situe l'action de *The Ordeal of Richard Feverel* et de *The Egoist* participent à l'atmosphère gothique de ces deux romans, il en va de même de certains personnages.

Les diverses descriptions de Sir Austin Feverel le montrent comme étant un personnage

1 *Ibid.*, p. 50.

2 Fred Botting. *Gothic, op. cit.*, p. 128.

inquiétant, symbole d'une aristocratie en déclin, et donc l'archétype du tyran dans les fictions gothiques. La première description de l'apparence physique de Sir Austin est donnée au lecteur à travers les yeux de la gouvernante de Richard. Le narrateur omniscient décide à ce moment de s'effacer au profit du regard que cette femme porte sur le baronnet. La description est alors limitée par la perception de ce personnage, ne reconnaissant d'abord qu'une "solitary figure darkening a lamp over her little sleeping charge" (*Richard Feverel*, 6). Il est intéressant de noter que cette brève mention de Sir Austin le prive de son humanité; il n'est qu'une silhouette, et donc privé de contenu. Cette humanité va en effet manquer au baronnet tout au long du roman. Puis, l'évènement se répétant au fil des nuits, la description se précise :

"The baronet stood beside the cot in his long black cloak and travelling cap. His fingers shaded a lamp, and reddened against the fitful darkness that ever and anon went leaping up the wall. She could hardly believe her senses to see the austere gentleman, dead silent, dropping tear upon tear before her eyes." (*Richard Feverel*, 6)

Le baronnet semble ainsi intimement lié au monde de la nuit et des ombres et sa présence a un effet éloquent sur la gouvernante : "she lay stone-still in a trance of terror and mournfulness" (*Richard Feverel*, 6). Sir Austin renvoie à cette image de créature solitaire de la nuit, particulièrement intéressante dans notre étude du vampirisme, à de nombreuses reprises dans le roman. Ses activités nocturnes amplifient l'atmosphère gothique du roman et le mystère lié à la personnalité de Sir Austin : "Long hours the baronet sat alone. [...] At midnight the house breathed sleep. Sir Austin put on his cloak and a cap, and took the lamp to make his rounds." (*Richard Feverel*, 35). Minuit est l'heure typique où l'action des fictions gothiques se déroule, et ce spécialement dans le sous-genre des fictions vampiriques. La première phrase de *Varney the Vampyre* l'illustre parfaitement : "The solemn tones of an old cathedral clock have announced midnight – the air is thick and heavy- a strange, deathlike stillness pervades all nature."¹ Sir Austin évolue dans un cadre étonnamment similaire, déambulant dans le calme

1 James Malcolm Rymer. *Varney the Vampyre*, Ware: Wordsworth Editions, 2010, p. 5.

de l'ancienne abbaye à minuit. Les rondes de Sir Austin montrent bien en quoi ce personnage s'inscrit dans une tradition ancienne. Il agit en effet comme "the sentinel of Raynham" (*Richard Feverel*, 35) comme si Raynham risquait d'être envahi soudainement. Cependant, Sir Austin se révèle être métaphoriquement cette sentinelle, craignant non pas une invasion militaire, mais l'invasion de nouvelles valeurs se répandant de plus en plus dans la société. Sir Austin veille en effet à ce que le monde reste à l'écart de Raynham. Cette association entre Sir Austin et un être cruel suscitant la terreur se confirme plus tard dans le roman lorsque Richard retrouve sa mère. Celle-ci, au même titre que Fritch dans *The Egoist*, a pour fonction d'accentuer la cruauté de l'égoïste : "'Do not, oh, do not offend your father!' was her one repeated supplication. Sir Austin had grown to be a vindictive phantom in her mind; She never wept but when she said this." (*Richard Feverel*, 467). Lucy se représente également Sir Austin comme un être surnaturel et inquiétant malgré les efforts de Richard pour humaniser son père : "she could not be won to imagine the baronet a man of human mould, generous, forgiving, full of passionate love at heart, as Richard tried to picture him [...]. To her he was that awful figure, shrouded by the midnight." (*Richard Feverel*, 405).

Cette déshumanisation de Sir Austin, qui s'opère à travers la narration, est revendiquée par Sir Austin lui-même lorsque son Système échoue à cause du mariage de Richard. Suite à cette trahison de Richard, Sir Austin réfléchit à l'attitude à adopter et conclut : "Your object now is to keep a brave face to the world, so that all may know you superior to this human nature that has deceived you." (*Richard Feverel*, 375). Il décide ainsi de se renfermer sur lui-même afin de supporter cette situation "by masking his face" (*Richard Feverel*, 378). Sir Austin cachera ses sentiments à son entourage et deviendra une parfaite illustration de "l'inquiétante étrangeté"¹ selon Freud. Sir Austin incarne en effet à la fois ce qui est familier en restant au centre de la vie de tous les personnages, mais sa nouvelle attitude en fait simultanément un étranger pour son entourage. Sir Austin devient silencieux et son masque

1 Selon Freud, "l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier."
Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté de autres essais*, Paris : Gallimard, 1985, p. 215.

reste "impenetrable" (*Richard Feverel*, 383). Sa personnalité change ainsi brusquement, ce qui entraîne de lourdes conséquences pour les habitants de Raynham, dont aucun n'est à l'abri. Il ferme son cœur à sa confidente Lady Blandish et renvoie Heavy Benson, son domestique le plus fidèle, sans donner d'explications. Un tel changement de personnalité renforce le sentiment qu'une forme de schizophrénie, que nous étudierons plus loin, est à l'œuvre dans le roman tant au niveau des personnages qu'à celui de la narration. Sir Austin, figure quasi-divine qui tient le destin des autres personnages dans la paume de sa main, bouleverse les relations établies jusque-là entre les personnages. Or, « l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté¹. » Et effectivement, les habitants de Raynham Abbey constatent que "the mask put them all in the dark." (*Richard Feverel*, 411) Une autre caractéristique de l'inquiétante étrangeté que l'on rencontre chez Sir Austin se retrouve à travers cette volonté de se détacher du reste de l'humanité. En effet, Sir Austin cherche à cultiver le doute sur sa nature humaine et provoque ainsi un sentiment d'inquiétante étrangeté chez son entourage.

De telles connotations sont maintenues jusqu'à la fin du roman, lorsqu'Austin Wentworth accompagne Lucy à Raynham et lui présente Sir Austin : "the baronet sat alone in his library, sick of resistance, and rejoicing in the pride of no surrender; a terror to his friends and to himself." (*Richard Feverel*, 548). Ce n'est que lors de cette rencontre avec Lucy que Sir Austin retrouve son humanité, car les attentes de Lucy, pensant rencontrer ni plus ni moins un monstre, sont déçues aux premiers mots du baronnet : "Very pale and trembling Lucy bowed. She felt her two hands taken, and heard an kind voice. Could it be possible it belonged to the dreadful father of her husband?" (*Richard Feverel*, 549). Ces attentes déçues révèlent que l'image de Sir Austin renvoyée aux personnages du roman est déformée par rapport à la réalité. Le seul personnage n'ayant jamais rencontré Sir Austin auparavant le réhabilite et le dissocie donc de l'atmosphère gothique à laquelle il était intimement lié.

Les romans de Meredith se rapprochent donc des fictions gothiques tant par

1 *Ibid.*, p. 216.

l'atmosphère dégagée par les lieux et les personnages que par les thématiques abordées. Il convient désormais de démontrer que *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist* peuvent être associés plus particulièrement à des fictions vampiriques. Pour ce faire, il nous faut nous interroger sur les similitudes qui existent entre les personnages de Meredith et les personnages de fictions vampiriques. Jean Marigny, spécialiste du vampire dans la littérature, nous met cependant en garde contre une généralisation du thème du vampirisme dans les analyses littéraires : « Il va de soi qu'il faut se garder de trop généraliser en la matière car tout personnage de fiction qui tire un avantage quelconque d'autrui à des fins purement égoïstes pourrait être alors considéré comme un vampire¹. » Cette étude des romans de Meredith tend effectivement à montrer en quoi un vampirisme métaphorique ressort du comportement égoïste de certains personnages. Cependant, loin de la superficialité contre laquelle Jean Marigny nous met en garde, ce vampirisme métaphorique repose sur de nombreuses intertextualités avec des fictions vampiriques du XIX^e siècle ainsi que sur les caractéristiques traditionnelles du vampire.

B. Les figures vampiriques

La première catégorie de personnages que nous allons étudier dans les romans de Meredith est celle des figures vampiriques. Il apparaît que certains personnages centraux des romans de Meredith correspondent métaphoriquement à l'archétype du vampire tel que le lecteur du XIX^e siècle, aussi bien que le lecteur contemporain, le connaît. Bien que le mythe du vampire ait connu d'importantes modifications entre le XIX^e siècle et aujourd'hui, les caractéristiques principales de cette créature sont restées les mêmes. Notre comparaison entre l'égoïsme chez Meredith et le vampirisme se basera précisément sur ces caractéristiques qui ont traversé les âges.

1. L'égoïste comme mort-vivant

1 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol. 1, Paris : Didier Érudition, 1985, p. 487.

Commençons par la caractéristique principale du vampire depuis son origine au Moyen Age dans le folklore de l'Europe de l'Est : « Le mot *vampire* désignait initialement tout être humain qui, après sa mort, était susceptible de sortir de sa tombe pour se gorger du sang des vivants¹. » Le vampire était donc un être humain normal avant de devenir vampire. Il revient de la mort en étant altéré. Il est alors intéressant de noter que les égoïstes de George Meredith ont tous fait l'expérience d'une mort symbolique qui revient les hanter au cours de l'intrigue. Nous aborderons dans cette partie uniquement les personnages dont l'origine du vampirisme, et donc de l'égoïsme, ne peut-être rattachée à son interaction avec un autre vampire métaphorique².

Dans *The Ordeal of Richard Feverel*, le narrateur évoque la vie de Sir Austin avant la naissance de Richard. Il est en effet comblé par la relation qu'il entretient avec sa femme et par son amitié avec un ancien camarade devenu poète. La situation est exposée clairement par le narrateur : "His wife had his whole heart, and his friend all his confidence" (*Richard Feverel*, 4). Sir Austin semble alors ne montrer aucune retenue dans ses relations avec ses semblables : "He had opened his soul to these two. He had been noble Love to the one, and to the other perfect Friendship." (*Richard Feverel*, 5). Cependant cette situation, qui lui semble idéale, va être la cause de sa mort symbolique lorsque sa femme et son ami commencent une relation adultère. Ainsi, "after five years of marriage, and twelve of friendship, Sir Austin was left to his loneliness with nothing to ease his heart of love upon save a little baby boy in a cradle." (*Richard Feverel*, 5). Le fait que sa femme le rejette pour son meilleur ami sera vécu comme une émasculatation par Sir Austin qui en concevra une vive haine des femmes. Tout comme un vampire, Sir Austin revient changé par cette expérience de mort symbolique. Sa perception du monde n'est plus la même, car sa femme "had blackened the world's fair aspect for him" (*Richard Feverel*, 5). Sir Austin commence à développer un mépris du monde et

1 *Ibid.*, p. 18.

2 La même distinction peut s'opérer dans les fictions vampiriques traditionnelles tel que *Dracula*. *Dracula* ne doit pas sa condition de vampire à un autre vampire. D'après le mythe, le vampirisme peut avoir de nombreuses causes. La vie guerrière de *Dracula* et sa cruauté peuvent constituer une de ces causes. Pour ses victimes au contraire, aucune condition préalable n'est nécessaire à leur transformation.

cherche à s'en extraire absolument, refusant de laisser paraître ses vraies émotions : "In the presence of that world, so different to him now, he preserved his wonted demeanour, and made his features a flexible mask." (*Richard Feverel*, 5). En s'isolant ainsi de la société, Sir Austin se rapproche du vampire qui en a lui aussi un vif dégoût. Il faut cependant noter une différence importante entre Sir Austin et le mythe du vampire : la société ne rejette pas Sir Austin comme elle rejette le vampire. En effet, malgré ce statut de « mort-vivant » que nous pouvons lui attacher, il n'est pas considéré comme fautif par la société et il s'en isole par choix. Il apparaît clairement que cet épisode de la vie de Sir Austin régira toute son existence et est ainsi à l'origine de son égoïsme et du Système d'éducation de Richard. Il s'ensuit que l'échec du Système, plus loin dans le roman, renvoie Sir Austin à cette mort symbolique et à sa haine de l'humanité : "For a grief that was private and peculiar, he unhesitatingly cast the blame upon humanity; just as he had accused it in the period of what he termed his own ordeal." (*Richard Feverel*, 378).

Dans ce même roman, Bella Mount, la demi-mondaine, révèle à Richard sa propre expérience d'une mort symbolique. Bella Mount était la fille d'un marchand, séduite par un noble puis abandonnée, ce qui la conduisit ainsi au déshonneur (*Richard Feverel*, 487). Ce déshonneur marque la mort symbolique de Bella pour la société victorienne. La rigidité de cette société lui impose de disparaître, chose à laquelle elle ne peut se résoudre :

"What am I to do? You tell me to be different. How can I? What am I to do? Will virtuous people let me earn my bread? I could not get a housemaid's place! They wouldn't have me – I see their noses smelling! Yes: I can go to the hospital and sing behind a screen! Do you expect me to bury myself alive? Why, man, I have blood: I can't become a stone. You say I am honest and I will be. Then let me tell you that I have been used to luxuries, and I can't do without them. I might have married men – lots would have had me. But who marries one like me but a fool? And I could not marry a fool. The man I marry I must respect. He could not respect me – I should know him to be a fool, and I should be worse off than I am now. As I am now, they may look as pious as they like – I laugh at them."

(*Richard Feverel*, 481)

La société cherche donc à enterrer les femmes comme Bella dans une forme de repentir afin de sauver son âme, sans pour autant l'accepter à nouveau, où du moins à la condamner à un oubli qui n'est que trop semblable à une tombe. Bella est donc une paria. En refusant de se soumettre, Bella revient symboliquement d'entre les morts et devient pour la société, au même titre que le vampire, l'emblème de tous les vices. Ainsi, l'opinion de la société sur Bella, la demi-mondaine, rappelle l'attitude de cette même société vis-à-vis des vampires dans certaines fictions victoriennes. La situation de Bella et de ses semblables est considérée comme une malédiction jetée par la société : "We turn them into curses." (*Richard Feverel*, 449). Cette notion est évidemment centrale dans le mythe du vampire. Sa nature a souvent été interprétée comme une punition divine. Son retour parmi les vivants symboliserait le refus de Dieu de les accepter dans l'au-delà. La religion était au centre de la société victorienne et il est alors clair qu'outre le déshonneur qu'entraîne la situation de Bella d'un point de vue social, c'est également son âme qui est damnée pour la plupart des personnages du roman. Nous pouvons cependant nous demander si Bella ne peut être considérée comme une victime ayant été transformée par un égoïste. Le vampire dans la littérature victorienne est souvent un noble, comme Sir Austin, Willoughby ou le responsable de la situation de Bella. De plus, Lord Mountfalcon lui procure de l'argent pour qu'elle salisse la réputation de Richard, montrant ainsi que Bella ne serait qu'un instrument.

Enfin, Willoughby Patterne connaît une mort symbolique assez semblable à celle de Sir Austin, bien que moins cruelle, à travers le rejet de sa fiancée pour un autre homme. À la différence de Sir Austin, Willoughby n'est pas marié à Constantia quand celle-ci part avec le capitaine Oxford dix jours avant les noces. La séparation étant initiée par Constantia, et au profit d'un autre homme, Willoughby est atteint directement dans sa virilité et est donc lui aussi victime d'une castration symbolique. Il est aisé de comprendre en quoi le traumatisme est important pour quelqu'un d'aussi fier que Willoughby. Si l'égoïsme était déjà partie intégrante de sa personnalité avant cet épisode, il faut cependant noter qu'il en sort

grandement amplifié, et particulièrement dans les relations qu'il entretiendra plus tard avec les femmes. Clara devient la victime directe de cet événement. Pourtant l'orgueil de Willoughby le pousse à minimiser en public cette rupture avec Constantia, attitude qui rappelle à Laetitia ce qu'un homme lui avait dit une fois en se relevant d'une chute violente : "All's well, all sound, never better, only a scratch." (*The Egoist*, 19). Néanmoins la vérité fait vite surface dans le voisinage et est qualifiée de "lamentable tale" ou encore de "terrible blow" (*The Egoist*, 20). Ce sujet devient très vite un tabou pour l'entourage de Willoughby qui réagit sans équivoque à la mention du nom de Constantia : "There is no Miss Durham to my knowledge." (*The Egoist*, 20). Soulignons le double sens de cette réplique qui insiste tout autant sur le tabou que représente Constantia que sur la faute qu'elle a commise envers Willoughby, car elle n'est en effet plus Miss Durham mais Mrs Oxford. Cette mort symbolique revient hanter Willoughby au cours du roman, alors qu'il réalise que Clara ne l'aime pas et qu'il la soupçonne de vouloir l'abandonner pour son meilleur ami, le Colonel De Craye. Il entrevoit donc une répétition presque identique de cette mort symbolique avec de nouveaux protagonistes et cherchera à l'éviter à tout prix. Cette hantise est illustrée le plus souvent par l'expression "twice jilted" prononcée par Lady Busshe puis Lady Mountstuart, qui représentent la société, puis simplement "twice" qui revient fréquemment dans la seconde partie du roman (*The Egoist*, 286, 288, 295, 314, 315, 338, 371, 399). L'horreur de Willoughby à l'idée de revivre une telle épreuve est alors particulièrement évidente à travers ces répétitions et à travers sa réaction : il rumine cette expression dans ses pensées jusqu'à ce qu'elle devienne "her [Lady Mountstuart] infernal twice" (*The Egoist*, 338) ou "her [Lady Busshe] hag's shriek of 'twice jilted'" (*The Egoist*, 288). La crainte de Willoughby atteint son paroxysme lorsqu'il redoute que sa demande en mariage de Lætitia, censée être secrète, ne soit découverte : "Nay, were all in the secret, *Thrice* jilted! Might become the universal roar" (*The Egoist*, 338).

2. Le prédateur nocturne

Une autre caractéristique du vampire, aussi bien dans le mythe que dans son

adaptation en littérature, est son statut de prédateur. Le vampire possède ainsi une double nature. Il est en effet à la fois homme et bête. Il chasse sa victime comme une proie et ses capacités surnaturelles impliquent qu'il puisse se transformer en toutes sortes d'animaux. Parmi ces animaux, nous pouvons noter une affinité particulière entre le vampire et le chat, comme nous pouvons le constater dans *Carmilla*, ou bien avec la chauve-souris et le loup, comme il est possible de le voir dans *Dracula*. L'aptitude de Dracula à commander aux loups ou à se changer en l'un d'eux est particulièrement intéressante dans le cadre de notre comparaison, puisque Willoughby Patterne est lui même assimilé à cet animal au début de *The Egoist*, au même titre que les autres prétendants de Clara. Willoughby est "one of a pack" (*The Egoist*, 33) pour Clara, et le narrateur ajoute que "all were eager" (*The Egoist*, 33), renforçant par là même le caractère bestial de ces hommes. Clara est ainsi réduite à un objet par cette meute d'égoïstes "competing for a prize" (*The Egoist*, 33). Elle n'est cependant pas tant un prix qu'une proie puisque la présence de tous ces prétendants pousse notamment Willoughby "to hurry him with all his might into the heat of the chase" car il est "athirst for the winning-post" (*The Egoist*, 33). De plus, il semble exister un lien de cause à effet entre l'engagement de Clara envers Willoughby et la présence de cette meute de prétendants. Cette meute a en effet précipité cet engagement : "The pack of rival pursuers hung close behind, yelping and raising their dolorous throats to the moon. Captive she must be." (*The Egoist*, 34). S'il est clair que cet engagement initié par Willoughby n'a pour but que d'assurer les intérêts de ce dernier, nous ne pouvons cependant pas nier que cette captivité protège en même temps Clara de la meute des prétendants. La situation de Clara est alors peu enviable : rester captive et à la merci du vampirisme de l'égoïste, ou être libre et chassée par la meute. Cette situation se confirme, puisqu'avant même d'être libérée de son engagement, Clara sera la cible des avances d'Horace de Craye, le meilleur ami de Willoughby, qui constate l'incompatibilité entre Clara et ce dernier. Willoughby remarque l'attirance de De Craye pour Clara et pense que celle-ci est réciproque. Consumé par la jalousie, il se fait la promesse que s'il venait à perdre Clara, De Craye ne devrait pas l'avoir non plus. À la fin du roman, il est convenu que Clara

épouse Vernon et Willoughby évoque alors son renoncement à Clara dans une conversation avec De Craye, mentionnant qu'il souhaitait qu'elle se marie avec la personne qu'il avait choisie pour éviter un scandale. A travers certaines allusions, Willoughby prend un malin plaisir à convaincre De Craye que c'est de lui qu'il s'agit et observe ses réactions en jubilant intérieurement. De Craye est alors décrit comme "looking hungry as a wolf through his wonderment" (*The Egoist*, 405). L'image du loup est également utilisée par Mrs Berry, dans *The Ordeal of Richard Feverel*, afin de désigner l'attitude de Lord Mountfalcon envers Lucy (*Richard Feverel*, 515). Cette caractéristique de Lord Mountfalcon est indissociable de sa réputation, Mrs Berry rappelant en effet qu'il est "a notorious living rake [...]. No woman's safe with him." (*Richard Feverel*, 513). Mrs Berry met en garde Lucy au sujet de l'influence néfaste que cet homme pourrait avoir sur elle. Lord Mountfalcon est alors comparable à Lord Ruthven, le vampire de John Polidori, qui a lui aussi la réputation de conduire les femmes au vice comme nous le découvrons dans cet extrait:

"It had been discovered that his contempt for the adultress had not originated in hatred of her character; but that he had required, to enhance his gratification, that his victim, the partner of his guilt, should be hurled from the pinnacle of unsullied virtue, down to the lowest abyss of infamy and degradation: in fine, that all those females whom he had sought, apparently on account of their virtue, had, since his departure, thrown even the mask aside, and had not scrupled to expose the whole deformity of their vices to the public gaze."¹

Lord Ruthven provoque la déchéance de ses victimes au même titre que Lord Mountfalcon a provoqué celle de Bella Mount. Ces deux vampires, l'un réel et l'autre métaphorique, se rapprochent également des caractéristiques du prédateur par le choix de leurs victimes. Ils mènent en effet une sorte de chasse, et ne se détournent pas de leur proie tant qu'ils ne sont pas parvenus à leurs fins. Ainsi, Lord Mountfalcon tente de séduire Lucy presque quotidiennement durant l'absence de Richard (*Richard Feverel*, 499).

1 John Polidori. *The Vampyre*, Travelman Short Stories Editions, 1999, p. 6.

Le thème de la prédation semble intimement lié au thème de la nuit aussi bien dans les romans de Meredith que dans les fictions vampiriques, révélant ainsi un autre point commun entre le vampirisme et l'égoïsme chez Meredith. Johan Heinrich Zopfius, spécialiste de l'occulte au XVIII^e siècle notait déjà cette caractéristique : « Les vampires sortent la nuit de leur tombe, attaquent les gens qui dorment tranquillement dans leur lit, aspirent tout le sang de leur corps et les anéantissent¹. » L'activité nocturne des vampires métaphoriques de Meredith est également très prononcée. Nous avons déjà abordé ce thème en ce qui concerne Sir Austin sans toutefois mentionner la récurrence d'une image symboliquement très forte : celle de Sir Austin observant le sommeil de plusieurs personnages au milieu de la nuit. La première occurrence de cette image est située au début du roman, lorsque Richard est encore bébé. La gouvernante en charge de l'enfant surprend Sir Austin "darkening a lamp over her little sleeping charge" (*Richard Feverel*, 6). Plus tard, Sir Austin observe de la même manière Ripton, l'ami de Richard : "By and by he took his lamp, and put on the old cloak and cap, and went to gaze at Ripton. That exhausted debauchee and youth without a destiny slept a dead sleep." (*Richard Feverel*, 376). Enfin, la dernière occurrence de cette image intervient à la fin du roman, lorsque Sir Austin accepte Lucy et son fils à Raynham. Sir Austin observe alors son petit fils : "As she secretly anticipated, the baronet came into her room when all was quiet. She saw him go and bend over Richard the Second, and remain earnestly watching him." (*Richard Feverel*, 554). Les similitudes entre ces trois épisodes et le mode opératoire du vampire sont nombreuses. Nous devons tout d'abord noter que la discrétion traditionnelle du vampire se retrouve dans ces épisodes. Sir Austin pénètre dans les pièces où dorment les personnages en évitant d'être remarqué. Le contraste entre la position debout de Sir Austin et celle des autres personnages couchés révèle sa domination sur ces personnages sans défense. En effet, dans les fictions vampiriques traditionnelles, le vampire attaque ses victimes au moment où elles sont le plus vulnérables et où il a un pouvoir total sur leur vie. Il en va de même pour Sir Austin qui a métaphoriquement tous les pouvoirs sur Richard, Ripton et son

¹ Johan Heinrich Zopfius. *Dissertatio de Vampiris Seruiensibus* cité dans Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 1, *op. cit.*, p. 18.

petit fils. Dans le cas de Richard, Sir Austin exerce sa domination par le Système d'éducation qu'il impose. Le sort du fils de Richard est également entre les mains de Sir Austin puisque son existence sera régie par les décisions de celui-ci. Enfin, il apparaît que le destin de Ripton puisse également dépendre de Sir Austin et de ses relations comme nous le soupçonnons lorsque le père de Ripton est anxieux de savoir si son fils sera de nouveau reçu à Raynham (*Richard Feverel*, 155). Il est intéressant de noter que bien que Sir Austin observe le sommeil de trois personnages différents dans le roman, Richard est en fait le seul personnage réellement visé par son vampirisme. En effet, l'intérêt de Sir Austin pour Ripton et son petit fils ne se trouve que dans les liens existant entre Richard et ces deux autres personnages. Le petit fils de Sir Austin est un substitut de Richard tandis que ce qui motive l'observation de Ripton n'est que la comparaison qui en résulte avec Richard : "The baronet remembered how often he had compared his boy with this one: his own bright boy! And where was the difference between them?" (*Richard Feverel*, 376) Sir Austin est donc un dominateur, il domine ses victimes socialement. On retrouve là une des caractéristiques du vampire : « Cette position privilégiée qui le situe au-dessus de l'humanité ne se limite évidemment pas à la stature, mais elle est exprimée également par la force physique exceptionnelle, l'intelligence peu commune, l'expérience acquise au cours d'une très longue vie, et la supériorité sociale du vampire¹ ».

Richard peut également être considéré comme un prédateur nocturne dans une moindre mesure. Il se laisse dominer par ses instincts à plusieurs reprises, notamment lors d'un épisode qui révèle l'aspect bestial de sa personnalité. Richard surprend Benson, un domestique de Sir Austin, l'espionnant lui et Lucy lors d'une de leurs rencontres secrètes dans le but d'en informer son maître. Richard se venge en administrant une violente correction au domestique. La bestialité de Richard apparaît clairement dans cet épisode y compris dans la façon de s'exprimer : "Richard clamoured like a savage" (*Richard Feverel*, 192), que dans ses actes qualifiés de "piece of savagery" (*Richard Feverel*, 193). La description de cette scène

1 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 610.

nocturne montre la domination physique de Richard et sa cruauté :

"Adrian caught hold of Benson's collar and lifted him to a sitting posture. He then had a glimpse of what his pupil's hand could do in wrath. The wretched butler's coat was slit and welted; his hat knocked in, his flabby spirit so broken that he started and trembled if his pitiless executioner stirred a foot. Richard stood over him, grasping his great stick, no dawn of mercy for Benson in any corner of his features." (*Richard Feverel*, 192)

La position assise de Benson, par opposition à la position debout de Richard, dénote la même soumission que la position allongée des victimes de vampires ou des victimes de Sir Austin que nous avons mentionnée précédemment. Benson qualifie alors Richard de diable : "Ooogh! He's a devil! Mr. Hadrian, sir, he's a devil!" (*Richard Feverel*, 192). Notons que la domination exercée par Richard n'est pas seulement physique mais également sociale puisque la violence de Richard ne sera pas punie en raison de son statut supérieur. Richard est également un rôdeur au même titre que les vampires s'introduisant discrètement chez leur victime au milieu de la nuit. Un passage du roman en particulier est éloquent et pourrait figurer dans une fiction vampirique traditionnelle :

"A storm of wind came howling over the Hampshire hills, and sprang white foam on the water, and shook the bare trees. It passed, leaving a thin cloth of snow on the wintry land. The moon shone brilliantly. Berry heard the house-dog bark. His bark was savage and persistent. She was roused by the noise. By and by she fancied she heard a movement in the house ; then it seemed to her that the house-door opened. She cocked her ears, and could almost make out voices in the midnight stillness. She slipped from the bed, locked and bolted the door of the room, assured herself of Lucy's unconsciousness, and went on tiptoe to the window. The trees all stood white to the north ; the ground glittered ; the cold was keen. Berry wrapped her fat arms across her bosom, and peeped as close over into the garden as the situation of the window permitted. Berry was a soft, not a timid, woman : and it happened this night that her thoughts were above the fears of the dark. She was sure of the voices ; curiosity without a shade of alarm held her on the watch ; and

gathering bundles of her day-apparel round her neck and shoulders, she silenced the chattering of her teeth as well as she could, and remained stationary. The low hum of the voices came to a break ; something was said in a louder tone ; the house-door quietly shut; a man walked out of the garden into the road. He paused opposite her window, and Berry let the blind go back to its place, and peeped from behind an edge of it. He was in the shadow of the house, so that it was impossible to discern much of his figure. After some minutes he walked rapidly away, and Berry returned to the bed an icicle, from which Lucy's limbs sensitively shrank." (*Richard Feverel*, 517-518)

Le vent et la neige sont caractéristiques de la présence d'un vampire car « lorsque le vampire paraît, la nuit n'est jamais banale. Les éléments sont déchaînés¹ ». Nous pouvons constater que Richard n'est pas identifié formellement et que cette scène pourrait n'avoir existé que dans l'imagination de Mrs Berry. Or le doute quant à la réalité des attaques de vampire subsiste longtemps dans de nombreuses fictions vampiriques. La présence de Richard sur ces lieux est confirmée le lendemain alors que Mrs Berry découvre "the print of a man's foot" dans la neige et la compare à l'une des bottes de Richard. Ce motif rappelle étrangement *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier où le héros se sent observé par une femme (la vampire Clarimonde) mais laisse planer le doute quant à la réalité de ce fait : « mais ce n'était qu'une illusion, et, ayant passé de l'autre côté de l'allée, je n'y trouvai rien qu'une trace de pied sur le sable² ». L'heure mentionnée, minuit, a également une importance symbolique dans le cadre de notre étude du vampirisme puisque, ainsi que nous l'avons déjà vu au travers de Sir Austin, « minuit est traditionnellement le moment où les fantômes commencent leur ronde nocturne et c'est donc à cette heure que débute véritablement toutes les histoires de vampires³ ».

Dans *The Egoist*, Willoughby privilégie également la nuit pour agir. C'est notamment le cas lorsqu'il tente d'obtenir la vérité de son protégé, Crossjay, qu'il soupçonne d'être complice de la tentative de fuite de Clara. Nous apprenons alors que Willoughby "burst into

1 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 598.

2 Théophile Gautier. *La Morte Amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Gallimard, 1981, p. 92.

3 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 595.

Crossjay's bedroom last night and dragged the sleeping boy out of bed to question him, and he had the truth" (*The Egoist*, 265). Cette irruption montre la domination physique de Willoughby sur Crossjay mais également sa domination sociale, puisqu'il en résulte que Crossjay, dont le destin dépend de Willoughby, n'est plus le bienvenu à Patterne Hall. Cette même domination physique était déjà présente dans une entrevue précédente entre Willoughby, Clara et Crossjay. Willoughby retient Crossjay par le poignet pendant la conversation alors que celui-ci se débat et se plaint :

"Crossjay cried aloud with pain.

'I have you!' Willoughby rallied him with a laugh not unlike the squeak of his victim.

'You squeeze awfully hard, sir!'" (*The Egoist*, 234)

Nous pouvons remarquer que Willoughby semble éprouver du plaisir dans la douleur de Crossjay et la puissance de la poigne de Willoughby illustre son désir violent de posséder Crossjay, de le soumettre à sa volonté. Le vampire est traditionnellement associé à une force surhumaine souvent concentrée dans sa poigne ainsi que l'on peut le voir dans les premières pages de *Dracula*. C'est également à minuit que l'égoïsme de Willoughby atteint son paroxysme alors qu'il demande à Laetitia de l'épouser alors qu'il est toujours fiancé à Clara (*The Egoist*, 528). Willoughby réitérera sa demande avec une insistance proche du harcèlement. Willoughby agit encore la nuit et agit comme un prédateur qui tente de fatiguer sa proie :

"It shall suffice to say that from hour to hour of the midnight to the grey-eyed morn, assisted at intervals by the ladies Eleanor and Isabel, and by Mr. Dale awakened and reawakened – hearing the vehemence of his petitioning outcry to soften her obduracy – Sir Willoughby pursued Laetitia with solicitations to espouse him, until the inveteracy of his wooing wore the aspect of the life-long love he raved of aroused to a state of mania."
(*The Egoist*, 416)

Dans ce passage, Willoughby semble donc agir uniquement entre minuit et l'aube et il compte en vain sur la lassitude de sa victime : "The night wore through. Laetitia was bent, but had not yielded." (*The Egoist*, 417). Cependant, Willoughby ne renonce pas et fait part de son obstination à Laetitia :

"But I told you last night I want you within the twelve hours. I have staked my pride on it. By noon you are mine: you are introduced to Mrs Mountstuart as mine, as the lady of my life and house; And to the world! I shall not let you go."

'You will not detain me here, Sir Willoughby ?'

'I will detain you. I will use force and guile. I will spare nothing.'" (*The Egoist*, 419)

Il semble donc que les égoïstes, dans les romans de Meredith, font preuve de la domination et de la cruauté que l'on retrouve chez les vampires. Il convient d'étudier désormais de quelle manière les égoïstes partagent métaphoriquement le mode d'alimentation des vampires.

3. Nourrir l'égoïste

Un des aspects centraux du vampirisme « littéral » est qu'il implique une forme de cannibalisme, puisque le vampire, en partie humain, se nourrit du sang d'autres êtres humains. Il est possible de constater que le cannibalisme est une image récurrente dans les romans de Meredith, et caractérise la relation qu'entretiennent les égoïstes avec les autres personnages, ou même avec le monde en général. Cette image est particulièrement présente dans *The Egoist*, comme l'a montré Charles J. Hill dans son article intitulé "Theme and Image in *The Egoist*"¹, mais sans toutefois la lier à la figure du vampire. Charles J. Hill s'intéresse à un aspect particulier de Willoughby, celui du "devouring male Egoist"² et montre que cette attitude correspond particulièrement à la relation que Willoughby entretient avec Laetitia:

"Thus, to Sir Willoughby, Laetitia is a 'feast,' which he snatches at 'hungrily if

1 Charles J. Hill. "Theme and Image in *The Egoist*" dans George Meredith. *The Egoist*, op. cit., p. 518-524.

2 *Ibid.*, p. 521.

contemptuously.' Her eyes give him the 'food' that he enjoys. It is notable that the Egoist wishes to keep the woman he would consume as a morsel reserved for himself. Therefore Sir Willoughby had resented the fact that Constantia Durham had had many suitors: 'She had been nibbled at, all but eaten up,' while he waited."¹

La présence d'un tel champ lexical montre bien en quoi Willoughby cherche une nourriture dans la relation qu'il entretient avec les femmes. Ces références métaphoriques à une forme de cannibalisme sont à certains moments plus précises et révèlent qu'au delà du cannibalisme, c'est bel et bien le vampirisme qui caractérise les relations entre l'égoïste et son entourage. Clara, le personnage qui semble le mieux cerner l'étendue de l'égoïsme de Willoughby, établit clairement le lien entre Willoughby et la figure du vampire : "Men who are Egoists have *good* women for their victims; women on whose devoted constancy they feed; they drink it like blood." (*The Egoist*, 133). Nous pouvons dès lors noter que « dans la conception la plus courante, le vampire est un personnage essentiellement égoïste qui n'aspire qu'à survivre en s'emparant de la vie des autres² ». Clara identifie clairement la nourriture des égoïstes en la comparant à la nourriture du vampire : la dévotion, l'admiration de son entourage. Nous pouvons noter que si le sang est la nourriture privilégiée des vampires de fiction du XIX^e siècle, ce n'est plus nécessairement le cas chez les vampires de fictions plus récentes :

« le thème du sang peut disparaître totalement du récit dès lors qu'il n'a plus aucune justification. C'est ce qui se produit dans les histoires de vampires psychiques où le processus d'appropriation de la vie d'autrui s'accomplit sans passer par l'intermédiaire d'un quelconque agent matériel³. »

L'égoïste ne se nourrit donc pas du sang de ses victimes mais il semble tout de même absorber leur vitalité. Le vampire ne conçoit l'existence de ses victimes qu'en tant que nourriture et donc par l'utilité qu'il en retire lui même. Il nie une quelconque individualité chez sa victime

1 *Ibid.*, p. 521.

2 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 609.

3 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 546.

qui n'existe donc qu'à travers lui. Il en va de même pour les égoïstes de Meredith qui nient l'existence de leur entourage en ne les considérant que comme des personnes leur témoignant de l'admiration. Cette adoration place Willoughby dans la position d'un dieu pour son entourage : "Willoughby's comportment while the showers of adulation drenched him might be likened to the composure of Indian Gods undergoing worship, but unlike them he reposed upon no seat of amplitude to preserve him from a betrayal of intoxication." (*The Egoist*, 14). En revanche, cette dimension divine de Willoughby fait de son entourage féminin un sacrifice : "He has been accustomed to have women hanging around him like votive offerings." (*The Egoist*, 292). Mrs. Mountstuart fait remarquer à Willoughby que "you flourish best when adored" (*The Egoist*, 372). La position de Willoughby est cependant loin d'être idéale puisqu'il peut perdre l'estime de son entourage à tout moment et il doit donc soumettre entièrement ses victimes pour conserver leur adoration. Willoughby a conscience de cette vulnérabilité : "The breath of the world, the world's view of him, was partly his vital breath, his view of himself." (*The Egoist*, 312). L'une des solutions trouvées par Willoughby est de s'ériger en seigneur protecteur de son entourage. Cette idée est exprimée clairement au sujet de Crossjay dont Willoughby assure que "he has only to please me, my dear, and he will be launched and protected" (*The Egoist*, 70). Cette façon de faire s'étend à tout l'entourage de Willoughby qui confie : "I am a man who will not have a single shilling expended by those who serve immediately about my person." (*The Egoist*, 71). Willoughby a besoin de ses admirateurs, les retient par tous les moyens et ne supporte pas l'idée de leur départ qu'il appelle "the ingratitude of the wish to leave" (*The Egoist*, 71) et a pour conséquence une exclusion définitive de Patterne Hall. L'attitude de Willoughby est alors assez proche de celle de Dracula découvrant la lettre que Jonathan a confiée aux tziganes dans le but de quitter son château : "the other is a vile thing, an outrage upon friendship and hospitality!"¹ Il est donc notable que Willoughby ne subit pas cette admiration mais qu'il la recherche et particulièrement chez sa future épouse. Il recherche cette admiration particulièrement pour

1 Bram Stoker. *Dracula. op. cit.*, p. 50.

repandre des forces après avoir subi des critiques car "the recollection of a doubtful speech or unpleasant circumstances touching him closely, deranged his inward peace; and as dubious and unpleasant things will often occur, he had great need of a worshipper, and was often compelled to appeal to her for signs of antidotal idolatry." (*The Egoist*, 118). Cette attitude se reproduit dans le roman : "He turned to Lætitia's face for the antidote to his pain." (*The Egoist*, 308). L'un des motifs de son hésitation entre Lætitia et Constantia est que la beauté de Constantia est contrebalancée par la dévotion de Lætitia envers lui qui est "susceptible to admiration of himself" (*The Egoist*, 17). Lætitia est l'exemple même de cette dévotion recherchée par Willoughby car "he had [...] subjected her nature to bow to him; so submissive was she, that it was fuller happiness for her to think him right in all his actions than to imagine the circumstances different" (*The Egoist*, 18-19). Willoughby lui accorde cependant bien peu d'attention en retour, ce que Clara remarque rapidement et lui reproche, le considérant comme "a man who could speak with such steely coldness of the poor lady he had fascinated" (*The Egoist*, 65). Le manque d'admiration de Clara envers Willoughby est le principal souci de ce dernier qui révèle son besoin vital d'être unanimement aimé. Willoughby semble doté d'une aptitude presque surnaturelle à lire parfaitement dans le regard de son entourage et note cette absence de dévotion chez Clara :

"Clara let her eyes rest on his, and without turning or dropping, shut them.

The effect was discomfoting to him. He was very sensitive to the intentions of eyes and tones; which was one secret of his rigid grasp of the dwellers in his household. They were taught that they had to render agreement under sharp scrutiny. Studious eyes, devoid of warmth, devoid of the shyness of sex, that suddenly closed on their look, signified a want of comprehension of some kind, it might be hostility of understanding. Was it possible he did not possess her utterly? He frowned up. Clara saw the lift of his brows, and thought: 'My mind is my own, married or not.' It was the point in dispute." (*The Egoist*, 64)

Au contraire, dans *The Ordeal of Richard Feverel*, les références au cannibalisme sont

presque absentes. Adrian note cependant, de manière prophétique, la relation que Richard va entretenir avec le monde suite à son escapade le jour de ses quatorze ans : "The boy will be ravenous for the Earth when he is let loose." (*Richard Feverel*, 32). Sir Austin n'est quant à lui, nullement lié à cette notion. Cependant, une forme de vampirisme apparaît dans ce roman. Nous pouvons mentionner la place centrale qu'occupe Richard parmi les membres de sa famille poussés à porter toute leur attention sur la branche principale de la famille à leurs propres dépens, ainsi que nous pouvons l'observer chez la sœur de Sir Austin et sa fille Clare : "She too was growing, but nobody cared how she grew. Outwardly even her mother seemed absorbed in the sprouting of the green off-shoot of the Feverel tree." (*Richard Feverel*, 103). Cette attention portée à Richard et l'admiration qui lui est vouée par son entourage est particulièrement préjudiciable pour sa cousine ainsi que nous le verrons. La principale instance de vampirisme du roman s'illustre cependant au travers de Sir Austin Feverel. Sir Austin contrôle, au même titre que Willoughby, tout son entourage qui ne peut alors s'exprimer librement sous peine de se faire exclure de Raynham. Il régit l'existence de son fils dans les moindres détails et s'approprie donc la vie de son fils ainsi que nous le verrons plus précisément dans une prochaine partie.

Il est intéressant de constater ce qui advient lorsque les égoïstes de Meredith sont menacés dans la source même de leur supériorité. Il faut que cette supériorité soit reconnue par leur entourage, ce qui rappelle que la tâche la plus difficile dans les fictions vampiriques est bien souvent l'identification du vampire. Willoughby maîtrise cet art de la dissimulation comme le note son cousin Vernon : "One can never quite guess what he will do, from never knowing the heat of the centre in him which precipitates his actions: he has a great art of concealment." (*The Egoist*, 254). Dans *The Egoist*, Clara semble être la seule à voir Willoughby sous son vrai jour. Cette prise de conscience de Clara se fait progressivement. Elle note tout d'abord des incohérences chez Willoughby : "The contrast of his recent language and his fine figure was a riddle that froze her blood." (*The Egoist*, 45). Vient ensuite

la réalisation d'un changement chez Clara qui cesse de voir Willoughby comme le monde le voit : "Had she seen him with the eyes of the world, thinking they were her own? That look of his, the look of 'indignant contentment,' had then been a most noble conquering look, splendid as a general's plume at the gallop. It could not have altered. Was it that her eyes had altered ?" (*The Egoist*, 47). Le doute de Clara subsiste cependant, ce que l'on peut imputer à la double nature de Willoughby, de même que le vampire est difficile à identifier à cause de son apparence humaine. Clara évoque cette double nature : "Her reflections were confused. Sir Willoughby was admirable with the lad. 'Is he two men?' she thought: and the thought ensued : 'Am I unjust?'" (*The Egoist*, 57). Clara se met ensuite en quête d'alliés qui auraient eux aussi une vision de Sir Willoughby différente de celle que le monde impose. Elle se dirige dans un premier temps vers Lætitia Dale : "Clara speculated as to whether Miss Dale might be perchance a person of a certain liberty of mind. She asked for some little, only some little, free play of mind in a house that seemed to wear, as it were, a cap of iron. Sir Willoughby not merely ruled, he throned, he inspired." (*The Egoist*, 67). Les espoirs de Clara s'évanouissent cependant très vite : "Her hope of encountering any other than another dull adherent of Sir Willoughby had fled" (*The Egoist*, 67). Le désespoir de Clara s'amplifie à chaque nouvelle rencontre : "Clara passed from person to person visiting the hall. There was universal, and she was compelled to see, honest admiration of the host. Not a soul had a suspicion of his cloaked nature." (*The Egoist*, 83). Clara se trouve ainsi dans la situation de n'importe quelle victime de vampirisme, se confrontant à l'incrédulité de son entourage. Dans *Dracula*, Jonathan Harker refuse de parler de son expérience, de même qu'Aubrey promet de garder le silence sur la nature de Lord Ruthven dans *The Vampyre*. Les vampires et les égoïstes de Meredith parviennent à dissimuler leur véritable nature au monde, contraignant leurs victimes au silence. En effet, Sir Austin et Sir Willoughby doivent tous deux faire face à une remise en question de leur entourage, l'un après ce qui lui semble être l'échec du Système d'éducation de son fils et l'autre à la suite d'une conversation compromettante rapportée à d'autres personnages. L'égoïste, comme le vampire, a besoin d'être entouré, l'un pour boire le sang de

ses victimes et l'autre pour nourrir son orgueil de l'adoration de son entourage. Lorsque cette adoration prend fin, l'égoïste s'affaiblit, comme privé de nourriture. Et sa réaction première, en se sentant en position de faiblesse, est de regagner son repaire afin de reprendre des forces. De façon similaire, Sir Austin Feverel, suite à la trahison de son fils, s'enferme dans Raynham Abbey où il s'isole du reste de sa famille. Il part même au Pays de Galles afin de s'éloigner de son fils, ce qui peut être interprété comme une forme de fuite. De même Willoughby, dans une situation de faiblesse semblable, s'enferme dans son laboratoire en préparant sa vengeance. Sa vulnérabilité est alors particulièrement évidente bien qu'il "will not avow that he was in an agony" (*The Egoist*, 312). Si, ainsi que nous le verrons, l'égoïsme a des conséquences physiques et psychiques sur les victimes, il apparaît que Willoughby, privé de « nourriture », en ressent également les effets : "A horrible nondescript convulsion composed of yawn and groan drove him to his instruments, to avert a renewal of the shock" (*The Egoist*, 312), "He was obliged to relinquish it: his hand shook" (*The Egoist*, 313). Meredith précise alors que "his locked door was too great a terror to his domestics" (*The Egoist*, 388), tout comme la nature même du refuge du vampire, son cercueil, provoque la terreur. Mrs Mountstuart mentionnant ce laboratoire dans une conversation avec Willoughby l'appelle "that den of yours" (*The Egoist*, 313), vocabulaire correspondant parfaitement à la description de l'ancre d'un animal. L'attitude de Willoughby, lorsqu'il se sent menacé, est même comparable à celle de Dracula. Dracula, en réalisant qu'il est chassé, décide de repartir dans son château pour mieux retourner à Londres ensuite. Dans sa fuite, il maudit ses ennemis¹. Willoughby, enfermé dans son laboratoire et soupçonnant une liaison entre sa fiancée et l'un de ses amis, les maudit également :

"'She shall feel some of my torments, and try to get the better of them for knowing she deserves them.' He had spoken it, and it was an oath upon the record.

Desire to do her intolerable hurt became an ecstasy in his veins, and produced another stretching fit, that terminated in a violent shake of the body and limbs" (*The*

1 Bram Stoker. *Dracula*, op. cit., p. 326.

Egoist, 313).

4. Séduction et manipulation

Ainsi, si l'égoïste recherche avant tout l'admiration de ses semblables et donc la reconnaissance du monde, il ne peut l'obtenir uniquement par la force et ses attitudes de prédateur. Il doit en effet également être capable de dissimuler sa nature à travers la séduction et la manipulation de ses semblables. Les thèmes de la séduction et de la manipulation sont également au centre des fictions vampiriques et semblent se manifester de la même manière dans les romans de Meredith.

Bella Mount, plus que tout autre personnage de Meredith, est liée à la notion de séduction de par la nature même de ses activités. Elle est en effet une courtisane, au même titre que Clarimonde dans *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier. La description de la séduction de Richard par Bella est troublante lorsque l'on prend en compte les caractéristiques de la séduction chez la femme vampire. Jean Marigny liste les attributs dont sont dotées les femmes vampires pour séduire en partant de cette constatation : « L'arme principale de la femme vampire est sa beauté » et il ajoute qu'il s'agit souvent d'une « beauté ensorcelante¹ ». Bella Mount est en effet "a deadly charming and exquisitely horrid witch" et "beautiful and devilish" (*Richard Feverel*, 490). La beauté de Bella semble surnaturelle et intimement liée au vice et à la mort. L'omniprésence de la mort dans ce passage se fait en effet ressentir puisque l'on apprend que "sepulchral cadences accompanied the representation" (*Richard Feverel*, 498). Les surnoms que Richard donne à Bella montrent bien que ce dernier considère dès lors que ses actes sont condamnables : "my beautiful Devil", "my bright hell-star" (*Richard Feverel*, 500). Ce sentiment partagé entre l'attraction et la répulsion est typique de la relation entre le vampire et sa victime. Dans *Dracula*, Jonathan Harker décrit l'attitude d'une des femmes vampire comme "a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive"², alors que la victime de Carmilla évoque ses sentiments envers le vampire comme

1 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 623.

2 Bram Stoker. *Dracula*, *op. cit.*, p. 45.

"a love growing into adoration, and also of abhorrence."¹ Nous pouvons mentionner que ces sentiments contradictoires se retrouvent, au début de *The Egoist*, chez Clara envers Willoughby : "She had liked his eyes. They became unbearable" (*The Egoist*, 42). Marigny ajoute par ailleurs que « le regard de la femme vampire joue un rôle très important dans cette entreprise de séduction² » et nous ne pouvons que constater que les références au regard de Bella sont nombreuses dans ce passage. Bella est d'abord décrite "fastening weird eyes on him" (*Richard Feverel*, 490), puis Richard n'arrive pas à se détourner de "the abstracted intentness of her look" (*Richard Feverel*, 491). Ce regard envoûtant est parfaitement contrôlé par Bella et participe à l'artificialité de sa beauté. Richard note en effet : "They [les yeux de Bella] had a haughty sparkle when she pleased, and when she pleased a soft languor circled them." (*Richard Feverel*, 492). Marigny continue : « les cheveux de la femme vampire sont à la fois un objet de séduction et un instrument de prédation car ils constituent une sorte de piège³ ». Il ajoute que la chevelure du vampire évoque notamment des serpents. Une attention toute particulière est portée sur les cheveux de Bella dans la scène de séduction de Richard. Il s'agit de la première chose mentionnée lors du retour de Bella dans la pièce après s'être changée : "Her black hair was scattered over her shoulders and fell half across her brows" (*Richard Feverel*, 490). Cette chevelure est également l'instrument de prédation dont parle Marigny et confirme la dimension surnaturelle de la beauté de Bella : "Was she a witch, verily? There was sorcery in her breath; there was sorcery in her hair: the ends of it stung him like little snakes." (*Richard Feverel*, 490). D'autres références à ces cheveux apparaissent dans le texte, spécialement liées à une idée de mouvement, ce qui semble participer à la séduction puisque Richard demande à Bella de ne pas attacher ses cheveux. Ces cheveux ensorcellent Richard : "He felt giddy: bewitched." (*Richard Feverel*, 492). Enfin, une dernière caractéristique de la séduction de la femme vampire est « son apparente douceur qui s'exprime par sa voix mélodieuse et caressante⁴ » et que « les femmes vampires ont un chant mélodieux

1 Sheridan Le Fanu. « Carmilla » dans *In a Glass Darkly*, Ware: Wordsworth Editions, 2007, p. 225.

2 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 623.

3 *Ibid.*, p. 625.

4 *Ibid.*, p. 626.

qui attire irrésistiblement les êtres humains qui ont l'imprudence de l'écouter¹ ». Or Bella chante et joue du piano pour séduire Richard ce qui, combiné aux autres éléments que nous avons mentionnés, semble le plonger dans une forme de torpeur : "Was it the champagne? the music? or the poetry? Some tiling of the two former, perhaps: but most the enchantress playing upon him" (*Richard Feverel*, 495). Cette séduction, qui se conclut dans les fictions vampiriques par la morsure du vampire, aboutit métaphoriquement de la même manière dans le roman de Meredith. La morsure est ici symbolisée par le baiser passionnel échangé entre Richard et Bella, baiser qui signifie la perte du héros, son abandon de la morale et donc sa mort symbolique en tant que héros. Nous pouvons noter le contraste entre la description de Bella, dont la beauté semble mortelle et liée au vice et à la corruption, à la description de Lucy lors de sa rencontre avec Richard. Lucy possède quant à elle une beauté simple et naturelle qu'elle ne peut manipuler, contrairement à Bella. *The Ordeal of Richard Feverel* fut loin de faire l'unanimité des critiques victoriens et le chapitre consacré à la tentation à laquelle Richard succombe en fut certainement l'une des causes, certains y voyant l'audace d'un jeune auteur de dépeindre une situation délicate et d'autres n'y voyant que du mauvais goût. Notons en guise d'illustration la réaction d'Augustus Jessopp, un révérend ami de Meredith, vis à vis de cette scène : "He says that the 'Enchantress' scene in Rd. Feverel made him ill for 24 hours: and that he and his friends (Cambridge men) rank me next to Tennyson in poetic power: and so forth."²

Si la séduction est moins prononcée chez les hommes, tant dans les fictions vampiriques que dans les romans de Meredith, les victimes des hommes égoïstes, ainsi que d'autres personnages, tombent tout de même fréquemment sous leur charme. Dans *The Ordeal of Richard Feverel*, Sir Austin bénéficie de la dévotion de Lady Blandish qui l'assistera dans son Système d'éducation et deviendra donc symboliquement « un familier, cette catégorie d'humains qui se trouvent obligés (parfois de leur plein gré comme Renfield)

1 *Ibid.*, p. 627.

2 George Meredith. *Letters of George Meredith*. Vol. 1, Elibron Classics, 2006, p. 51-52.

de servir leur maître vampire¹ ». Richard séduit inconsciemment son entourage par la faute de son père qui en a fait une idole : "He had set up an Idol in his house – an Idol of flesh! More retributive and abominable than wood, or brass, or gold" (*Richard Feverel*, 115-116). Sa cousine Clare devient une victime du vampirisme de Richard en manifestant toute son admiration à ce dernier sans jamais rien recevoir en retour. La mère de Clare s'en reproche puisqu'elle l'incite "to bow to the Idol also" (*Richard Feverel*, 116). Richard reste distant envers Clare, considérant l'admiration de cette dernière comme un simple dû : "Love of that kind Richard took for tribute. He was indifferent to Clare's soft eyes. The parting kiss he gave her was ready and cold as his father could desire." (*Richard Feverel*, 116). L'admiration de Clare pour son cousin régit sa vie et l'on apprend en effet que son mariage avec John Todhunter est précipité par sa mère car elle réalise que "Clare had fallen in the pit she had been digging for her so laboriously" (*Richard Feverel*, 413). La vie de Clare semble condamnée par la simple existence de Richard qui exerce un vampirisme inconscient sur sa cousine. Le plus grand « crime » de Richard sera de condamner l'union de Clare et de John Todhunter (principalement à cause de l'âge de ce dernier) : "I tell you it's an infamy, Clare! It's a miserable sin! I tell you if I had done such a thing I would not live an hour after it." (*Richard Feverel*, 416). L'égoïsme de Richard est alors à l'œuvre. Richard lui refuse sans le savoir un mariage d'amour et condamne un mariage qui pourrait l'aider à surmonter les souffrances que Richard lui inflige. Plus tôt dans le roman, un ami de Richard lui avoue son inclination pour Clare, ce qui sembla susciter en lui de la jalousie : "What business, pray, had Ralph to write to her ? Did she not belong to him Richard Feverel ?" (*Richard Feverel*, 128). Richard partage donc avec les vampires le même besoin de posséder entièrement sa victime. Il refuse de la partager de la même manière que Dracula refuse de partager Jonathan Harker, utilisant des mots similaires à ceux de Richard : "This man belongs to me!"² La manière dont Richard et Clare se séparent après que ce dernier ait condamné le mariage de sa cousine est

1 Estelle Valls de Gomis. *Le vampire au fil des siècles : enquête autour d'un mythe*, Le Coudray-Macouard : Cheminements, 2005, p. 93.

2 Bram Stoker. *Dracula*, op. cit., p. 46.

très intéressante : "He bent his head to meet her mouth, and she threw her arms wildly round him, and kissed him convulsively, and clung to his lips, shutting her eyes, her face suffused with a burning red." (*Richard Feverel*, 417). Ce baiser évoque naturellement la morsure du vampire d'autant plus qu'il est associé à la notion de convulsion et donc de souffrance. Cette idée se confirme lorsque Richard prend connaissance du journal de Clare dans lequel il apprend que la mort de cette dernière n'est autre qu'un suicide¹ et réalise enfin le rôle néfaste qu'il a joué dans la vie et la mort de sa cousine. Clare mentionne le baiser de Richard dans son journal et le lie clairement à la notion de mort : "He should not have kissed me so last time. I wished to die while his mouth was on mine." (*Richard Feverel*, 537).

Willoughby Patterne est également capable de séduire ses victimes et il est considéré comme une idole par certaines d'entre elles. C'est notamment le cas de Laetitia, que nous pouvons classer parmi les victimes, lady Isabel et lady Eleanor, les tantes de Willoughby qui se rapprochent quant à elles de la catégorie des familiers. Laetitia est dans l'impossibilité de relever une faute quelconque chez Willoughby pendant la majeure partie du roman, malgré l'attitude condamnable de ce dernier envers elle. Cette incapacité est telle qu'elle interprète même la cruauté de Willoughby comme quelque chose de positif. Revenons sur le passage où Willoughby tire Crossjay de son sommeil et réduit son existence à néant en le bannissant de Patterne Hall. Nous avons étudié la symbolique vampirique de ce passage mais Laetitia, qui passe alors devant la chambre de Crossjay, y voit tout autre chose : "She thought his midnight visit to the boy's bedside a pretty feature in him" (*The Egoist*, 255). Cette dévotion n'est cependant que très faible en comparaison de celle d'Eleanor et d'Isabel. Les tantes de Willoughby ne semblent en effet n'avoir aucune existence propre en dehors de leur dévotion envers Willoughby. Cette dévotion est telle qu'elles ne sont plus que des extensions de leur neveu. Elles lui obéissent littéralement au doigt et à l'œil : "He uncrossed his legs: a signal for the ladies Eleanor and Isabel to retire" (*The Egoist*, 196), et il les charge de diverses missions,

¹ Rappelons les mots choisis par Richard lors de leur dernière rencontre qui impliquaient l'idée du suicide pour Clare. Cette dernière l'a donc pris au mot et démontre la puissance de suggestion de Richard sur sa victime, une aptitude liée au vampirisme.

en en faisant ses porte-parole. Voici un autre exemple de cette parfaite dévotion disciplinée des tantes de Willoughby : "He [Willoughby] had merely to look at Miss Eleanor. She rose. She looked at Miss Isabel, and rattled her châtelaine to account for her departure. After a decent interval Miss Isabel glided out. Such was the perfect discipline of the household." (*The Egoist*, 112). Willoughby ne semble cependant pas particulièrement attaché à elles et est prêt à les sacrifier, ou tout du moins à les persuader de se sacrifier. Dans un chapitre en particulier, Willoughby envoie ses tantes à Clara afin qu'elles lui proposent de quitter Patterne Hall si leur présence la dérangeait. Un tel sacrifice de la part d'Eleanor et Isabel, imposé par Willoughby, n'est pas sans rappeler la manière dont Renfield est « récompensé » par Dracula pour sa loyauté. Notons que même face à la réaction outragée de Clara face à ce sacrifice, les tantes de Willoughby défendent ce dernier. Clara relève au passage le manque de personnalité des tantes :

"And you think me such an Egoist!—dear ladies ! The suggestion of so cruel a piece of selfishness wounds me. I would not have had you leave the Hall. I like your society; I respect you. My complaint, if I had one, would be, that you do not sufficiently assert yourselves. I could have wished you to be here for an example to me. I would not have allowed you to go. What can he think me!—Did Willoughby seek of it this morning?"

It was hard to distinguish which was the completer dupe of these two echoes of one another in worship of a family idol.

'Willoughby,' Miss Eleanor presented herself to be stamped with the title hanging ready for the first that should open her lips, 'our Willoughby is observant he is ever generous—and he is not less forethoughtful. His arrangement is for our good on all sides.'" (*The Egoist*, 200)

Ainsi, la dévotion envers un égoïste entraîne une destruction de l'ego. Les tantes de Willoughby en sont l'exemple le plus extrême, Clara se demandant à leur sujet "whether inclination or Sir Willoughby had disciplined their individuality out of them and made them his shadows, his echoes" (*The Egoist*, 64). Ce que Clara semble ne pas comprendre, c'est que

les tantes de Willoughby tiennent bel et bien le rôle de modèle pour Clara. Il ne s'agit cependant pas du modèle que Clara attendait mais celui que Willoughby désire pour sa femme. Ce manque de personnalité et d'individualité des tantes apparaît également à travers la narration. Elles apparaissent en effet constamment ensemble et sont présentées en tant que "the ladies Eleanor and Isabel" pour ne devenir ensuite que "the ladies", signe d'un déni d'identité. Cette constatation est d'autant plus flagrante que le narrateur semble refuser d'employer leur nom pour les distinguer : "The ladies embraced Miss Middleton. One offered up an ejaculation in eulogy of her looks, the other of her healthfulness: then both both remarked that with indulgence Crossjay could be induced to do anything" (*The Egoist*, 63-64). Les dialogues impliquant Isabel et Eleanor sont également très intéressants. Les deux tantes parlent en alternance mais pour tenir le même propos et donnent donc l'impression de ne former qu'une seule entité. C'est notamment le cas lorsqu'elles proposent de se sacrifier et que le narrateur précise que "the sisters alternated in addressing Clara, and she gazed from one to the other, piecing fragments of empty signification to get the full meaning when she might" (*The Egoist*, 200). S'ensuit un enchaînement de répliques des deux tantes dont voici un extrait :

"—And in saying your happiness, dear Clara, we have our Willoughby's in view, which is dependent on yours.'

'—And we never could sanction that our own inclinations should stand in the way.'

'—No. We love the old place; and if it were only our punishment for loving it too idolatrously, we should deem it ground enough for our departure.'

'—Without, really, an idea of unkindness; none, not any.'" (*The Egoist*, 200)

Meredith adopte une ponctuation impliquant un lien entre chaque réplique et laissant supposer que chaque nouvelle réplique complète la précédente. La même situation est réitérée plus tard dans le roman et est de nouveau introduite par un commentaire du narrateur : "They took to chanting in alternation." (*The Egoist*, 374). Alors que dans le premier exemple, les tantes

formaient des phrases complètes, dans ce second exemple, l'une des tantes commence une phrase qui sera continuée par l'autre :

"—But he has befriended her husband. Never has he failed in generosity. His only fault is—'

'—His sensitiveness. And that is—'

'—His secret. And that—'

'—You are not to discover! It is the same with him in manhood. No one will accuse Willoughby Patterne of a deficiency of manliness: but what is it?—he suffers, as none suffer, if he is not loved. He himself is inalterably constant in affection.'" (*The Egoist*, 376)

La brièveté des répliques participe à la théâtralité de la situation et une forme de comique résulte du ridicule des tantes de Willoughby qui parlent d'une voix.¹

Enfin, Willoughby s'avère également être un manipulateur de premier ordre. Clara se sent protégée par la présence de son père à Patterne Hall : "Her father was with them. She and Willoughby were not alone yet" (*The Egoist*, 49). Willoughby donne alors au docteur un accès total à sa bibliothèque dans le but de le tenir éloigné de sa fille : "She was led to think that Willoughby had drawn them to the library with the design to be rid of her protector, and she began to fear him." (*The Egoist*, 49). Puis il parvient à faire du père de Clara un allié fidèle en lui donnant accès à sa cave dans laquelle se trouvent de grands crus. Le père de cette dernière ne tenait pas particulièrement à son union avec Willoughby. Clara qui n'est tout d'abord pas au courant de leur arrangement n'arrive pas à comprendre l'attitude de son père : "He had won her father for an ally. Strangely, she knew not how, he had succeeded in swaying her father, who had previously not more than tolerated him." (*The Egoist*, 165). Willoughby a compris que le père de Clara serait plus facile à contrôler que sa fille et que cette dernière devrait

¹ Nous pouvons noter que Friedrich Dürrenmatt écrit en 1955 une pièce dont le personnage principal est également un vampire métaphorique. Dürrenmatt avait lui aussi compris le ressort comique et la théâtralité qui peuvent émaner de la soumission totale et presque surnaturelle d'un personnage envers un autre. Deux des personnages de *La visite de la vieille dame* sont des eunuques, victimes de la vieille dame, qui se déplacent toujours ensemble, parlent également d'une même voix et sont eux aussi privés de toute personnalité.

cependant lui obéir. Il cherche ainsi à dominer Clara par l'intermédiaire de son père, ce que Clara ressent parfaitement en constatant, suite au changement d'attitude de son père : "it meant that she was vanquished" (*The Egoist*, 165). Clara comprend cependant très vite les motivations de son père et le vin prend alors la dimension d'un sortilège envoûtant son père : "What was there in this wine of great age which expelled reasonableness, fatherliness? He was her dear father: she was his beloved child: yet something divided them; something closed her father's ears to her: and could it be that incomprehensible seduction of the wine?" (*The Egoist*, 197). Clara reste néanmoins le seul personnage ayant conscience des manipulations de Willoughby la concernant, ce qui provoque en elle un sentiment d'horreur : "Willoughby has entangled papa. He schemes incessantly to keep me entangled. I fly from his cunning as much as from anything. I dread it." (*The Egoist*, 225). Le père de Clara semble donc sous le charme de l'égoïste et peut donc être considéré comme un familier. Clara constate en effet que "Willoughby has bewitched him" (*The Egoist*, 225). En « ensorcelant » le père de Clara, Willoughby met au jour l'égoïsme qui existe en lui, puisqu'il sacrifiera volontiers sa fille en échange de vin. Tous les moyens sont bons pour Willoughby afin de renforcer son emprise sur Clara et il envisage de corrompre sa femme de chambre : "A maid in the secrets of her mistress is a purchaseable maid, for if she will take a bribe with her right hand she will with her left; all that has to be calculated is the nature and amount of the bribe : such was the speculation indulged by Sir Willoughby." (*The Egoist*, 237). Willoughby fait donc usage de la ruse pour obtenir ce qu'il désire, ce qui le rapproche de la figure du vampire qui, comme le rappelle Jean Marigny, « peut utiliser la ruse pour parvenir à ses fins¹ ».

C. Les victimes

Notre étude des nombreuses caractéristiques communes aux égoïstes et aux vampires montre qu'il est parfaitement possible d'assimiler les égoïstes de George Meredith à ces personnages intimement liés à l'horreur que sont les vampires. Il convient désormais de voir si

1 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 621.

les victimes des vampires et celles des égoïstes partagent également certaines caractéristiques. Si le vampire s'en prend traditionnellement au corps de ses victimes, son attaque a également des conséquences psychiques.

1. Conséquences physiques du vampirisme

Les symptômes physiques d'une attaque de vampire sont le plus souvent la langueur et la pâleur, voire l'anémie. Tâchons de voir si les victimes des égoïstes partagent ces symptômes.

Richard, dans un premier lieu, semble souffrir physiquement des décisions de son père. Cette constatation est particulièrement flagrante lorsque Richard est contraint d'abandonner Lucy qu'il considère comme sa seule raison d'exister. Cet abandon forcé de sa bien-aimée est initié par Sir Austin qui n'accepte pas le choix de son fils, ou tout du moins, que ce choix fut une décision personnelle de Richard. La relation de Richard avec Lucy semble redonner un sens à la vie, jusqu'alors morne, que Sir Austin lui imposait : "His old life was whirled away with it, dead, drowned. His new life was with her, alive, divine." (*Richard Feverel*, 137). En prenant en considération cette citation, il n'est guère surprenant de constater l'effet désastreux produit sur Richard lorsque Lucy lui est retirée. Richard devient très faible et doit garder le lit : "The youth lay in his strange bed, straight and motionless, with fever on his cheeks, and altered eyes." (*Richard Feverel*, 233). La description de l'état de Richard se poursuit : "He was weak and thin, and with a pale memory of things" (*Richard Feverel*, 235). L'influence de Sir Austin, contrairement à celle de Lucy, nuit à la santé de Richard.

Clare subit également les effets de l'égoïsme de Sir Austin et de sa mère tout au long de sa vie. Les conséquences pour elle sont plus graves que pour Richard et, ce pour deux raisons principales. Clare est dotée d'une constitution faible en comparaison de la nature athlétique de Richard. La seconde raison est que Clare ne se rebelle absolument pas contre l'autorité des égoïstes qui l'entourent. Elle accepte son sort docilement et ne connaît aucun personnage qui puisse la soulager de cet égoïsme. Les descriptions de Clare sont rares mais

nous pouvons cependant en faire ressortir certaines caractéristiques. Le premier exemple de la vulnérabilité de Clare se trouve au début du roman suite à sa rencontre nocturne avec la mère de Richard qu'elle prend pour un fantôme. Le choc est si grand qu'elle s'évanouit et reste malade quelques temps. Si cette rencontre entre Clare et lady Feverel est le fruit du hasard, nous ne pouvons nous empêcher de constater que cette mésaventure de Clare et son affaiblissement sont une conséquence indirecte de l'égoïsme de Sir Austin qui a fait de sa femme un "fantôme" ainsi que nous l'avons vu. Cette rencontre place également Clare face à son destin puisqu'elle sera elle-même écartée de Raynham durant son adolescence et sera ainsi sacrifiée par Sir Austin. Richard C. Stevenson révèle en effet le parallèle existant entre ces deux femmes qui cherchent à se rapprocher de Richard sans y parvenir et qui sont toutes deux "made to suffer in silence ordeals just as trying as those endured, with considerable commentary and clamor, by Richard and Sir Austin."¹ Quelques années plus tard, Richard, à quelques minutes de son mariage, croise Clare accompagnée de sa mère dans les jardins de Kensington à Londres. Cet épisode insiste de nouveau sur la soumission de Clare, contrainte par sa mère de boire l'eau d'une fontaine. Celle-ci insiste : "Your constitution positively requires iron!" (*Richard Feverel*, 314). Puis, la mère de Clare demande à Richard ce qu'il pense de Clare, ce qui se résume en un mot : "pale" (*Richard Feverel*, 316). La véritable cause de cette pâleur, loin d'être un manque de fer comme le pense Mrs. Doria, est identifiée par le narrateur plus loin dans le roman : "Now, excess of obedience is, to one who manages most exquisitely, as bad as insurrection. Happily Mrs. Doria saw nothing in her daughter's manner save a want of iron. Her pallor, her lassitude, the tremulous nerves in her face, exhibited an imperious requirement of the mineral." (*Richard Feverel*, 324). C'est ainsi le manque de personnalité de Clare, elle aussi victime des espoirs que sa mère a placés en elle, qui serait à l'origine de sa faiblesse physique. Clare ne vit en effet que pour accomplir le rêve de sa mère qui est de lui faire épouser Richard. La fin de ces espoirs arrive avec le mariage de Richard et annonce dès lors la mort à venir de Clare. Il est en effet possible de lier directement ces deux

1 Richard C. Stevenson. *The Experimental Impulse in George Meredith's Fiction*, op. cit., p. 44.

événement grâce à un épisode proleptique intervenant peu de temps après que Mrs. Doria et Clare soient au courant du mariage de Richard : "Clare lay in her [Mrs. Doria] arms rigid and emotionless, with one of her hands tight-locked. [...] She slept clasping Richard's nuptial ring." (*Richard Feverel*, 370). Cette description de Clare renvoie directement à sa veillée funèbre où la même rigidité caractérisera le corps de Clare et où la bague de Richard sera à son doigt : "Clare lies in her bed, as placid as in the days when she breathed." (*Richard Feverel*, 533).

Dans *The Egoist*, Lætitia peut aisément être comparée à la cousine de Richard Feverel. Elle admire également un homme qui ne lui accorde que peu d'attention, et elle en souffre tant physiquement que mentalement. Le narrateur la considère comme faisant partie d'une catégorie de femmes qu'il nomme "patiently starving women" (*The Egoist*, 21), groupe auquel Clare appartient évidemment. De plus, sa constitution est par nature assez faible comme celle de Clare notamment, car "they cannot have much vitality who are so little exclamatory" (*The Egoist*, 21). Judith Wilt note en effet que "references to Laetitia's growing anemia are numerous"¹. La faiblesse de Lætitia est associée à la mort par le narrateur qui résume ainsi la situation de Lætitia à Patterne Hall : "The dead are patient, and we get a certain likeness to them in feeding on it [la patience] unintermittingly over-long" (*The Egoist*, 25), ou encore "even if not dead and horrible to think of, you may be lying cold, somewhere in a corner" (*The Egoist*, 30). Clara comprend parfaitement ce que Lætitia endure et prend son parti auprès de Willoughby (non sans garder son propre intérêt en tête) : "She loves you, she has pined. I believe it has destroyed the health you demand as one item in your list. But you, Willoughby, can restore that." (*The Egoist*, 107). La santé de Lætitia dépend donc bel et bien de Willoughby et l'égoïsme de ce dernier est à l'origine de la faiblesse de Lætitia. Lætitia est lucide sur son état de santé, état comparable aux victimes de vampirisme littéral : "I have a feeble health. I am what the doctors call anæmic; a rather bloodless creature. The blood is the life, so I have not much life." (*The Egoist*, 130). Lætitia prononce ainsi les mots que Renfield

1 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 168.

prononcera dans *Dracula* à plusieurs reprises : "The blood is the life! the blood is the life!"² Il apparaît cependant que la santé de Lætitia s'améliore au moment où elle renonce à Willoughby, où elle cesse de l'admirer inconditionnellement, démontrant une fois de plus le lien entre l'emprise de Willoughby sur ses victimes et leur affaiblissement : "Blood-colour was in her cheeks; the party had inspired her features. Might it be that lively company, an absence of economical solitudes and a flourishing home were all she required to make her bloom again?" (*The Egoist*, 256). Ce regain de santé attire l'attention de Willoughby qui réalisera alors que Lætitia lui échappe : "She wounded him by not supplying the expected enthusiastic asseveration of her belief in his general tendency to magnanimity." (*The Egoist*, 257). Ce changement est également remarqué par Mrs. Mountstuart, représentante de la société, ce qui incite encore plus Willoughby à s'intéresser à Lætitia : "I noticed a change in Letty Dale last night: and to-day. She looked younger; extremely well: which is not what I can say for you, my friend." (*The Egoist*, 284). Alors que la santé de Lætitia s'améliore, celle de Willoughby, qui a perdu une victime, se détériore. L'une des dernière images de Lætitia et Clara ensemble, avant que Willoughby ne soit définitivement contraint à abandonner Clara, révèle le contraste entre l'ancienne victime de Willoughby et la nouvelle : "Lætitia was flushed, Clara pale." (*The Egoist*, 327). Enfin, lorsque Lætitia redevient la cible de Willoughby, elle s'affaiblit de nouveau : "I am tired", "I am a woman as good as dead" (*The Egoist*, 335), "she was paler than usual" (*The Egoist*, 353). Après la nuit que Willoughby passe à tenter de convaincre Lætitia de l'épouser, "she scarcely felt that she was alive" (*The Egoist*, 417). Lætitia est ainsi de nouveau liée à l'idée de mort à la fin du roman.

Clara, caractérisée au début du roman par sa jeunesse et sa vitalité, souffre également physiquement de l'égoïsme de Sir Willoughby. La fatigue s'installe en elle tout au long du roman et Clara s'en rend compte : "I am very tired to-day" (*The Egoist*, 72), "I am sleepier here than anywhere" (*The Egoist*, 84), "she shut her eyes in languor" (*The Egoist*, 82). Clara cherche alors à s'éloigner de Patterne Hall qu'elle considère comme une prison où ses forces

2 Bram Stoker. *Dracula*, op. cit., p. 152.

l'abandonnent. Cette fatigue semble cependant posséder un caractère irrémédiable et montre bien en quoi Willoughby absorbe l'énergie vitale de ses victimes : "I have grown years older in a week." (*The Egoist*, 130). Cette notion de vieillissement prématuré renvoie directement au vampirisme littéral. Le vampire préserve sa jeunesse en absorbant le sang de ses victimes qui succombent en général après quelques jours. Le vampire prolonge donc son existence en réduisant celle de sa victime, ce qui semble se produire pour Clara. Les symptômes s'intensifient lorsque Clara réalise que son père est sous le charme de Willoughby et donc que l'emprise de l'égoïste sur elle s'est encore accru : "She was in a fever, lying like a stone, with her brain burning." (*The Egoist*, 165). L'aversion de Clara pour Patterne Hall puise sa source dans ce déclin de santé et Clara semble littéralement à bout de force lorsqu'elle parvient à s'en échapper, d'où sa révolte à l'idée d'y retourner : "'Go back to the Hall!' exclaimed Clara. 'How can I ? I have no more endurance left in me.'" (*The Egoist*, 226). A la fin du roman, le moindre signe de domination de Willoughby a des conséquences immédiates sur Clara comme c'est le cas au moment où Willoughby, pourtant particulièrement vulnérable, effraie Clara par un trait d'esprit faisant rire Vernon et le père de Clara : "Her arm grew cold on her father's. She began to fear Willoughby again." (*The Egoist*, 369). La peur de Clara est justifiée par son expérience de la capacité de manipulation de Willoughby que nous avons étudiée précédemment.

2. Conséquences psychiques du vampirisme

Dans les fictions vampiriques traditionnelles, les victimes de vampire se distinguent généralement par un anéantissement de leur volonté qui se traduit par leur silence et leur apathie. Cet anéantissement vient notamment du fait que « le vampire 'boit' littéralement la personnalité de ses victimes¹ ».

La volonté de Richard s'affaiblit à plusieurs moments du roman, parallèlement à l'affaiblissement physique que nous avons étudié. Le premier coup porté à la volonté de

1 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 549.

Richard vient directement de son père. Sir Austin, qui maintient son fils à Raynham sans aucune distraction pendant son adolescence, apprend qu'il écrit des poèmes. Après avoir fait examiner son fils par un phrénologue, il lui demande de détruire ses poèmes, ce que le narrateur, porte parole du poète Meredith, condamne sans appel :

"Killing one's darling child is a painful imposition; For a youth in his Blossoming Season, who fancies himself a poet, to be requested to destroy his first-born, without a reason (though to pretend a reason cogent enough to justify the request were a mockery), is a piece of abhorrent despotism, and Richard's blossoms withered, under it. A strange man had been introduced to him, who traversed and bisected his skull with sagacious stiff fingers, and crushed his soul while, in an infallible voice, declaring him the animal he was: making him feel such an animal! Not only his blossoms withered, his being seemed to draw in its shoots and twigs. And when coupled thereunto (the strange man having departed, his work done), his father, in his tenderest manner, stated that it would give him pleasure to see those same precocious, utterly valueless, scribbings among the cinders, the last remaining mental blossoms spontaneously fell away. Richard's spirit stood bare. He protested not." (*Richard Feverel*, 110-111).

Cette même passivité caractérise Richard lorsque son père le sépare de Lucy. Il semble alors se changer en automate, ce que même un domestique remarque: "Richard heedlessly passed him, as he passed everybody else, his head bent to the ground, and his legs bearing him like random instruments of whose service he was unconscious." (*Richard Feverel*, 229). L'attitude de Richard, devenu amorphe, finit même par inquiéter Sir Austin qui en est pourtant responsable : "Sir Austin was getting uneasy about his son's manner. It was not natural. His heart seemed to be frozen: he had no confidences: he appeared to have no ambition – to have lost the virtues of youth with the poison that had passed out of him." (*Richard Feverel*, 245). Richard évoque cet épisode avec Ripton, après avoir retrouvé Lucy, mentionnant que "they've [sa famille] been plotting against me for a year, Rip!" (*Richard Feverel*, 278). Puis les mots choisis pour parler de son apathie sont éloquents dans le cadre de cette étude : "Well, when I

recovered I thought I did not care for her. It shows how we know ourselves! And I cared for nothing. I felt as if I had no blood." (*Richard Feverel*, 278). Un lien est ainsi opéré une nouvelle fois entre le vampirisme métaphorique des égoïstes de Meredith et le vampirisme littéral. L'anéantissement de la personnalité de Richard était le résultat que Sir Austin attendait de son Système d'éducation, qui lui permettrait ensuite de contrôler son fils. Cependant, son mariage avec Lucy signifie l'échec du Système, "so dies the System!" (*Richard Feverel*, 349), selon Adrian, puisqu'une fois marié Richard se méfiait de sa famille.

Le manque de volonté de Clare est, quant à lui, constant tout au long du roman ainsi que nous l'avons déjà évoqué. Il est en effet très difficile de savoir ce que Clare pense jusqu'à ce que Richard lise son journal. Ce journal permet au narrateur de revenir sur des événements antérieurs en proposant cette fois le point de vue de Clare qui était jusqu'alors éludé. Il permet également de constater un affaiblissement de la volonté de Clare peu avant sa mort. Deux remarques du narrateur sont particulièrement intéressantes. La première, où il note que "a blank in the diary ensued" (*Richard Feverel*, 537) après le mariage de Clare et donc son altercation avec Richard qui suggérait le suicide. La seconde va de pair avec l'affaiblissement physique de Clare qui se ressent sur son écriture : "The words were written larger, and staggered towards the close, as if her hand had lost mastery over the pen." (*Richard Feverel*, 538). Dans *Dracula*, Mina Harker, victime du vampire, tient elle aussi un journal dont les entrées se font plus rares au fur et à mesure que son état s'aggrave.

Lætitia tient également un journal, et n'écrit plus après avoir compris que Willoughby ne l'épouserait pas :

"At night her diary received the line: 'This day I was a fool. To-morrow?'

To-morrow and many days after there were dashes instead of words." (*The Egoist*, 25)

Lætitia cherche à s'émanciper à travers l'écriture qui lui permet de se libérer mentalement et financièrement de Willoughby. L'écriture était pour les femmes, selon les mots de John Stuart Mill, le moyen "to make their sentiments known" et "the only form of publicity which society

permits to them."¹ Willoughby cherche alors à la dissuader d'écrire dans un but parfaitement égoïste : "I do not like you to squander yourself, waste yourself, on the public. You are too precious to feed the beast. Giving out incessantly must end by attenuating. Reserve yourself for your friends." (*The Egoist*, 321). Au moment d'épouser Willoughby à la fin du roman, Lætitia a abandonné ses ambitions littéraires et ses espoirs d'émancipation. Parallèlement au regain de santé que nous avons étudié, Lætitia s'émancipe mentalement de Willoughby, démontrant une fois encore que les effets de l'égoïsme sur les victimes sont à la fois physiques et psychiques :

"Now she was endowed to feel that she had power to influence him, because now, since the midnight, she felt some emancipation from the spell of his physical mastery. He did not appear to her as a different man, but she had grown sensible of being a stronger woman. He was no more the cloud over her, nor the magnet; the cloud once heaven-suffused, the magnet fatally compelling her to sway round him." (*The Egoist*, 269)

Cependant, cette émancipation est interprétée comme le fait que "her youthfulness was dead" (*The Egoist*, 269). Cette constatation peut être interprétée positivement puisqu'elle serait le signe de l'entrée dans la maturité pour Lætitia. Cependant, Meredith ne condamne pas la jeunesse dans son œuvre qui, bien qu'elle conduise parfois à des erreurs, est également le symbole de la vitalité et de la spontanéité. Le lecteur doit conclure de cette affirmation que Willoughby a dérobé sa jeunesse à Lætitia, jeunesse qu'elle a en effet consacrée à l'adoration de l'égoïste. Ce vieillissement de Lætitia renvoie à la sensation qu'éprouve Clara de vieillir plus vite en présence de l'égoïste. D'autres mentions de l'émancipation de Lætitia apparaissent dans le texte : "She was anxious that he should know her to be not that stupid statue of Constancy in a corner dotting on the antic Deception." (*The Egoist*, 274), "Her newly enfranchised individuality pressed to assert its existence." (*The Egoist*, 274). Lætitia semble renaître avec cette nouvelle personnalité libérée de l'image idéalisée de Willoughby. Puis Lætitia retombe dans la passivité et le silence au moment même où Willoughby tente à

1 John Stuart Mill. *The Subjection of Women*, New York: Dover Publications, 1997, p. 13.

nouveau de la conquérir au milieu de la nuit : "she did not reply", "she was mute", "she had not a word" (*The Egoist*, 330). Dans une ultime tentative d'échapper à son mariage avec Willoughby, Lætitia le prévient qu'elle a changé : "I am hard, materialistic; I have lost faith in romance, the skeleton is present with me all over life. And my health is not good. I crave for money. I should marry to be rich. I should not worship you. I should be a burden, barely a living one, irresponsible and cold." (*The Egoist*, 419).

Clara se fragilise également mentalement après avoir compris la révolte que lui suggèrent ses fiançailles avec Willoughby. Comme pour les symptômes que nous avons étudiés, le moindre signe de la domination de Willoughby sur son entourage a des conséquences importantes sur l'esprit de Clara. C'est notamment le cas lorsque le père de Clara affirme être du même avis que Willoughby sur un sujet anodin : "Clara's heart sank; so little was needed to deaden her." (*The Egoist*, 120). Cependant, Clara se trouve dans la situation inverse de Lætitia au début du roman. Elle est en effet la proie de Willoughby et en souffre, alors que Lætitia admire Willoughby et souffre de ne pas être aimée en retour. Alors que l'attitude adoptée par Lætitia est de patienter en silence, celle de Clara est de se révolter intérieurement et de chercher à échapper à l'emprise de Willoughby : "She was full of revolt and anger, she was burning with her situation; if sensible of shame now at anything that she did, it turned to wrath and threw the burden on the author of her desperate distress." (*The Egoist*, 177). Ce sentiment de révolte est également lié à la passivité de l'entourage de Willoughby, que Clara considère complice de son sacrifice : "And could no one see that so sprightly a girl would soon be deadened by a man like Willoughby? Deadened she was: she had not responded to a compliment on her approaching marriage. An allusion to it killed her smiling" (*The Egoist*, 180). Le choix de cet adjectif "sprightly", signifiant "vif", est intéressant puisqu'il s'agit d'une qualité aussi bien physique que morale. Malgré un affaiblissement progressif, Clara possède une volonté assez forte pour résister à Willoughby tout au long du roman et poursuivre un seul but : mettre fin à son engagement. Rompre ses fiançailles est un acte grave dans la société victorienne et Mrs. Mountstuart prévient Clara que si elle en arrivait

à cette extrémité "you will deserve the stigma; you will be notorious." (*The Egoist*, 301). La notion de stigmatisme est intéressante puisqu'elle montre en quoi la victime de l'égoïste est marquée par son bourreau. Le stigmatisme renvoie également à la notion d'infamie qui est le sort réservé à Bella Mount et Richard Feverel pour avoir succombé à l'égoïsme d'autres personnages. Le thème du stigmatisme est présent dans la littérature gothique et notamment dans *The Scarlet Letter*, où l'héroïne est contrainte de porter un A écarlate sur ses vêtements suite à son adultère. Une référence à ce récit apparaît dans *Richard Feverel*, lorsque Richard s'imagine marqué d'un A au fer rouge¹. Cette marque laissée par l'égoïste sur sa victime rappelle évidemment la marque caractéristique laissée par le vampire. Dans *Dracula*, Mina Harker porte également une marque d'infamie : la marque de brûlure laissée par une hostie sur son front qui signifie la damnation de son âme. De même le stigmatisme laissé par Willoughby signifie la damnation métaphorique de Clara pour la société victorienne. Une fois que Willoughby rend sa liberté à Clara, cette dernière revit. Elle considère ses fiançailles avec un égoïste comme une expérience de mort, établissant de nouveau un lien avec les victimes de vampirisme : "I should be glad to think I passed a time beneath the earth, and have risen again. I was the Egoist." (*The Egoist*, 409). De même, Clara révèle ici que la victime elle-même peut devenir un égoïste, processus que nous allons étudier maintenant.

3. Transformation de la victime en vampire métaphorique

La forme la plus avancée de vampirisation est bien entendu, la transformation de la victime elle-même en vampire. D'après le mythe, « le sang est la seule source d'énergie qui permet au vampire de survivre, mais au moment où celui-ci le prélève sur des vivants, il les contamine et les fait devenir vampires à leur tour² ». Nous pouvons constater qu'il en va de même pour les victimes des égoïstes dans les deux romans de Meredith. Dans *The Egoist*,

1 Cette lettre renvoyant à « Adultery » dans *The Scarlet Letter*, renvoie à « Arson » dans *Richard Feverel*, signifiant incendiaire criminel. L'allusion au texte de Hawthorne fait office de prolepse puisque Richard finira par reproduire la même faute que l'héroïne de Hawthorne.

2 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 547.

Willoughby illustre lui même ce procédé : "I give all, I claim all. As I am absorbed, so I must absorb." (*The Egoist*, 262). Willoughby transmet donc une part de lui même tout en absorbant la personnalité de sa victime ce qui n'est pas sans rappeler le rituel accompli par Dracula, buvant le sang de Mina tout en la forçant à boire son sang à lui dans le but de la transformer¹. Nous avons vu que les égoïstes parviennent à annihiler la personnalité de leurs victimes. Il apparaît qu'une nouvelle personnalité, caractérisée par l'égoïsme, commence alors à s'imposer chez les victimes. Dès les premiers chapitres de *The Ordeal of Richard Feverel*, la personnalité de Richard semble être altérée par les décisions de son père. Le jour de son quatorzième anniversaire, Richard s'éloigne de Raynham avec son ami Ripton parce que son père lui impose un examen médical imposé par son père qu'il vit comme une humiliation. Peu après, Richard se fait corriger par Blaze qui le surprend en train de braconner sur ses terres. La réaction de Richard montre la haine du monde qui sommeille en lui, haine sans nul doute héritée de la relation que Sir Austin entretient lui même avec le monde et qui participe à la double nature de Richard que nous avons évoquée. Le narrateur évoque en effet "the horrible sense of shame, self-loathing, universal hatred, impotent vengeance, as if the spirit were steeped in abysmal blackness." (*Richard Feverel*, 20). Une forme de corruption semble donc déjà présente chez le jeune Richard ainsi que le confirment ses premières intentions de vengeance à l'encontre de Blaze : "At one moment, he thought of killing all the farmer's cattle, next of killing him." (*Richard Feverel*, 21). Il songe également à provoquer le fermier en duel dans des conditions bien particulières : "Then he, Richard Feverel, would stand by the farmer's bedside, and rouse him; rouse him to fight with powder and ball in his own chamber, in the cowardly midnight, where he might tremble, but dare not refuse." (*Richard Feverel*, 21). Richard s' imagine donc dans une position que, nous l'avons vu, son père adopte à plusieurs reprises dans le roman, observant le sommeil d'une victime à minuit. L'expression utilisée par le narrateur montre que la transformation qui s'opère en Richard peut-être liée au vampirisme : "Richard's blood was poisoned. He had the fever on him severly" (*Richard*

1 Bram Stoker. *Dracula*, op. cit., p. 300.

Feverel, 20). L'attitude de Richard est décrite comme une maladie du sang qui peut donc être liée au thème du vampire. Dans *Dracula*, Mina constate son état dans des mots étrangement similaires : "There is poison in my blood, in my soul, which may destroy me; which must destroy me [...]."¹ Le sang représente également la famille et c'est en effet à Sir Austin qu'il doit sa "maladie". Le vampirisme exercé par Bella peut également être lié à la notion de maladie. Plus tard dans le roman, Richard considère la réaction de la société face à des femmes comme Bella identique à celle que l'on pourrait avoir face à une maladie : "because the world has given them an ill fame, you would treat them as contagious, and keep away from them for the sake of your character!" (*Richard Feverel*, 449). La maladie fait également partie intégrante du mythe du vampire puisque le vampire transmet sa condition à ses victimes : « le vampire est à la fois un être corrompu et corrupteur dont le simple contact équivaut à une souillure² ». C'est également ce qui se passe avec Bella et Richard. Après avoir succombé aux charmes de Bella, Richard refuse de retourner voir son épouse car il pense ne plus la mériter. Richard s'isole instinctivement pour préserver son entourage de sa corruption et ses rares apparitions auprès de sa famille montrent bien qu'un changement radical s'est opéré en lui.

Clare représente par excellence la victime de l'égoïsme qui l'entoure. Cependant, sa fin tragique peut être assimilée à un acte égoïste. En effet, bien que le suicide de Clare soit le seul acte de son propre choix qu'elle ait commis de toute sa vie, il affecte grandement son entourage et notamment sa mère. Mrs. Doria imposait ses choix à sa fille mais elle lui dédiait également sa propre vie. La mort de la fille signifie alors la mort de la mère qui décidera, plutôt que de regagner son individualité, de consacrer le reste de sa vie à Richard : "Richard, [...] the worst is over for me. I have no one to love but you, dear." (*Richard Feverel*, 539). Le suicide de Clare est également significatif pour confirmer le lien entre l'égoïsme et le vampirisme. Son suicide est la conséquence de l'égoïsme de son entourage et signifie en même temps un acte égoïste de sa part. Or le suicide, condamné par l'Église, était considéré

1 Bram Stoker. *Dracula*, *op. cit.*, p. 351.

2 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 559.

comme une cause du vampirisme. Les personnes se suicidant étaient suspectées de revenir à la vie sous forme de vampire. Le suicide de Clare est ainsi le signe de sa transformation en égoïste.

Dans *The Egoist*, les deux principales victimes de Willoughby finissent par adopter elles-mêmes une attitude égoïste en réaction aux actes de Willoughby. Cette transformation est plus facile à identifier que chez les personnages de *The Ordeal of Richard Feverel*, car les victimes admettent elles-mêmes avoir changé. Lætitia finit par admettre être elle-même une égoïste, et ce à cause de l'influence négative de Willoughby :

"I am going to wound you, and I grieve to do it: but rather now than later, if I am to be your housemate. He asks me for a hand that cannot carry a heart, because mine is dead. I repeat it. I used to think the heart a woman's marriage portion for her husband. I see now that she may consent, and he accept her, without one. But it is right that you should know what I am when I consent. I was once a foolish romantic girl; now I am a sickly woman, all illusions vanished. Privation has made me what an abounding fortune usually makes of others – I am an Egoist. I am not deceiving you. That is my real character. My girl's view of him has entirely changed; I am almost indifferent to the change." (*The Egoist*, 420)

Il est cependant permis de douter que Lætitia passe d'un manque total d'individualité à un égoïsme aussi fort que celui de Willoughby. Les premiers actes de Lætitia en tant qu'égoïste, pour reprendre ses mots, montrent une nouvelle affirmation de sa personnalité, imposant l'altruisme qui la caractérise tout au long du roman. Cette déclaration de Lætitia doit donc être interprétée comme "a declaration of growth as well as of hardening. Her timid self-abnegation has given way to independence."¹ Elle impose en effet le retour de Crossjay et celui de Flicht, les deux personnages bannis de Patterne Hall par Willoughby. Nous ne pouvons qu'adhérer à l'analyse de Judith Wilt pour qui "the nature of the change in Lætitia's character is only sketched here, and we are left to decide whether the diminishment of feeling and the

1 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 133.

animation of critical brainpower in her has rebalanced her, or whether it may simply be unbalancing her in a new direction."¹

Clara admet elle aussi faire l'expérience d'un changement : "I have laterly become an Egoist, thinking of no one but myself, scheming to make use of every soul I meet." (*The Egoist*, 132). Sa situation, à la merci de l'égoïsme de Willoughby, la pousse ainsi à agir comme lui, à tirer profit de son entourage de la même manière que Willoughby. Elle n'hésite pas à entraîner les personnes qui lui sont dévouées dans des situations délicates. Parmi ces personnes se trouve Vernon Whitford, le cousin de Willoughby, qui rattrapera Clara à la gare et la convaincra de revenir à Patterne Hall (la sauvant ainsi du déshonneur). Vernon, ayant bravé une tempête pour sauver Clara, sera contraint de dissimuler son intervention pour éviter le courroux de son cousin. Lors de la scène de la gare, Vernon remarque que l'acte de Clara fait de Crossjay une victime de son égoïsme :

"'You have sealed Crossjay's fate.'

'How?'

'He is probably at this instant undergoing an interrogation. You may guess at his replies.

The letter will expose him, and Willoughby does not pardon." (*The Egoist*, 223)

Vernon analyse parfaitement la situation puisque nous avons déjà vu que la complicité de Crossjay dans la fuite de Clara le conduira à être expulsé de Patterne Hall par Willoughby. Clara justifie en revanche sa conduite par la peur de l'altération de sa personnalité : "My character would have been degraded utterly by my staying there." (*The Egoist*, 225).

Le parallèle existant entre l'égoïsme des personnages de Meredith et le vampirisme repose donc sur un grand nombre de caractéristiques communes. Il semble cependant que les égoïstes et les vampires ne se ressemblent pas uniquement parce qu'ils partagent métaphoriquement une même nature mais également parce qu'ils cherchent à atteindre les mêmes objectifs.

1 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 169.

III. La quête de l'immortalité

L'identification de certains personnages comme vampires métaphoriques nous permet de nous interroger sur les motivations de ces personnages et de les comparer à celles des véritables vampires des fictions du 19^e siècle tels que Carmilla ou Dracula. Si les vampires de fiction se nourrissent du sang de leurs victimes, c'est que ce précieux liquide symbolise la vie. Le vampire absorbe la vie des autres et en tire son immortalité. Le vampire « symbolise aussi l'instinct de conservation et la volonté de survivre qui existent en chacun de nous et il réalise, grâce à son étrange vie posthume, le rêve le plus ancien de l'humanité qui est la vie éternelle¹ ». Derrière les actes des égoïstes se trouve également une volonté de vaincre la mort et donc une forme de quête d'éternité. Cette quête se manifeste, dans les romans de Meredith, de deux façons différentes que nous allons étudier dans cette partie.

1 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 565.

A. Le vampirisme comme allégorie des rapports homme/femme

La première forme de cette quête d'éternité pourrait être qualifiée de vampirisme "horizontal". La volonté d'immortalité du vampire se traduisant dans ce cas par la transformation de ses victimes en vampires n'est autre qu'une multiplication à l'infini d'une même personne que l'on retrouve notamment chez Dracula : "Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall be mine"¹. Nous avons vu que la personnalité des victimes des égoïstes était altérée mais nous n'avons pas encore mentionné que cette transformation relève d'une volonté de l'égoïste. L'égoïste, comme le vampire, cherche à prolonger son existence à travers ses victimes. La question de genre intervient alors puisque l'égoïste doit se montrer dominateur afin d'imposer sa personnalité, et les victimes doivent quant à elle être passives afin de l'assimiler, situation qui définit, d'après les standards de la société victorienne, le rôle de l'homme et celui de la femme en société.

1. Possession

L'égoïste cherche à posséder littéralement sa victime. C'est notamment le cas de Willoughby qui éprouve ce besoin qui devient une véritable obsession. La possession recherchée par Willoughby n'est pas uniquement physique. Nous avons vu que Willoughby exerce sa domination sur son entourage d'une manière typique du chef de famille de l'époque victorienne "for everyone who desires power, desires it most over those who are nearest to him, with whom his life is passed, with whom he has most concerns in common, and in whom any independence of his authority is oftenest likely to interfere with his individual preferences."² Mill fait un portrait du chef de famille victorien qui correspond parfaitement à la manière qu'ont Willoughby et Sir Austin de contrôler leur famille, ce qui n'est que peu surprenant compte tenu de l'intérêt qu'éprouvait Meredith pour les théories de ce philosophe.

1 Bram Stoker. *Dracula*, *op. cit.*, p. 326.

2 John Stuart Mill. *The Subjection of Women*, *op. cit.*, p. 10.

Le lecteur de Meredith reconnaît sans hésitations les grandes figures égoïstes de l'auteur derrière cet extrait de Mill :

"We must consider too, that the possessors of the power have facilities in this case, greater than in any other, to prevent any uprising against it. Every one of the subjects lives under the very eye, and almost, it may be said, in the hands, of one of the masters – in closer intimacy with him than with any of her fellow-subjects; with no means of combining against him, no power even locally overmastering him, and, on the other hand, with the strongest motives for seeking his favour and avoiding to give him offense."¹

Cependant, Willoughby ne souhaite pas être un chef de famille despotique comme il l'affirme lui-même : "I do not claim servitude, I stipulate for affection. I claim to be surrounded by persons loving me." (*The Egoist*, 71). Il en va de même dans sa relation envers sa future épouse, Clara. Willoughby la domine physiquement puisqu'elle est liée par son engagement et peut, selon les codes de la société victorienne, disposer de son corps librement car "though she may know that he hates her, [...] and though she may feel it impossible not to loathe him – he can claim from her and enforce the lowest degradation of a human being, that of being made the instrument of an animal function contrary to her inclinations."² C'est ce que redoute par dessus tout Clara lors de ses réflexions. La mince frontière entre ses fiançailles et son mariage représente également la dernière barrière protégeant le corps de Clara, chose qu'elle réalise parfaitement :

"The sanctuary of her chamber, the pure white room so homely to her maidenly feelings, whispered peace, only to follow the whisper with another that went through her swelling to a roar, and leaving her as a suing of music unkindly smitten. If she stayed in this house her chamber would no longer be a sanctuary. Dolorous bondage! Insolent death is not worse. Death's worm we cannot keep away, but when he has us we are numb to dishonour, happily senseless" (*The Egoist*, 197).

1 *Ibid.*, p. 10-11.

2 *Ibid.*, p. 31.

Cette révulsion illustre une fois encore le gothique de la situation de Clara car "repugnance at the thought of sexual relations with Willoughby is therefore expressed through an innuendo redolent of Gothic horror."¹ Willoughby attend cependant plus de sa femme que la soumission physique. Il incarne alors un autre aspect du chef de famille typiquement victorien tel que le décrit John Stuart Mill : "Men do not want solely the obedience of women, they want their sentiments."² Cette volonté de posséder Clara dans tout son être devient le leitmotiv du roman et Willoughby ne dissimule en rien ses intentions : "To be the possessor of the whole of you! Your thoughts, hopes, all" (*The Egoist*, 71), "You are mine, my Clara – utterly mine; every thought, every feeling. We are one." (*The Egoist*, 50). En essayant de posséder les sentiments et les pensées de Clara, Willoughby désire s'assurer sa fidélité dans la vie comme dans la mort. Le but de Willoughby est celui de la plupart des hommes de la société victorienne selon Mill : "They [men] have therefore put everything in practice to enslave their [women's] minds."³ Nous pouvons par ailleurs noter que cette volonté de Willoughby reste la même quelle que soit sa victime comme le montre ce qu'il dit à Lætitia : "You loved me, you belonged to me, you were mine, my possession, my jewel" (*The Egoist*, 332). Willoughby se rapproche donc du vampire dans ses intentions puisqu'en transformant sa victime, le vampire s'assure de la posséder éternellement. Le vocabulaire choisi pour décrire les désirs de Willoughby est éloquent en ce sens : "They were plighted; they were one eternally; they could not be parted" (*The Egoist*, 39), "It will be for ever, eternally, my Clara" (*The Egoist*, 53), "'Mine! She is mine!' he cried: 'mine once more! Mine utterly! Mine eternally!' and he followed up his devouring exclamations in person as she, less decidedly, retreated." (*The Egoist*, 346). Une forme d'hystérie et de jubilation semble s'emparer de Willoughby à cette idée de posséder Clara pour l'éternité comme il est possible de le constater à travers la ponctuation riche en points d'exclamation et la répétition quasi compulsive du mot "mine" que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le roman : "I say to you that, bride is bride, and you are

1 Avril Horner et Sue Zlosnik. *Gothic and the Comic Turn*, op. cit., p. 64.

2 John Stuart Mill. *The Subjection of Women*, op. cit., p. 14.

3 *Ibid.*, p. 14.

mine, mine!" (*The Egoist*, 123) Le lien entre les intentions de Willoughby et celles des vampires est d'autant plus clair si l'on prend en considération les paroles adressées par Carmilla à sa victime dans le récit de Le Fanu : "You are mine, you shall be mine, and you and I are one for ever."¹ Clara, lucide sur les intentions de Willoughby, se sent dépossédée de sa propre existence et s'exclame en effet : "I am not my own; I am his!" (*The Egoist*, 273). Le narrateur et Clara se posent la même question d'une seule voix au cours du roman : "Can a woman have an inner life apart from him she is yoked to?" (*The Egoist*, 166), interrogation à laquelle Willoughby, représentant typique de l'homme victorien, répondrait sans hésitation par la négative puisqu'il véhicule lui même l'idée que "it is their nature [women's], to live for others; to make complete abnegation of themselves, and to have no life but in their affections."²

2. Vivre dans l'autre : le miroir de l'égoïste

Nous avons vu que les paroles de Willoughby et celles de Carmilla impliquent les notions de possession et d'éternité, mais elles impliquent également une unité entre le bourreau, le mari et la victime, la femme. L'idéal du mariage de Willoughby se limite à une unité totale entre les deux conjoints ce qui explique son usage fréquent de ce mot et de ses dérivés : "We are united. Recognize it: united. There is no possibility of releasing a wife!" (*The Egoist*, 124). Cette unité ne repose pas cependant sur une symbiose entre deux personnalités. Au contraire, "Willoughby's ideal of marriage is not partnership but absorption."³ Willoughby veut imposer sa propre personnalité à Clara : une personnalité pour deux corps. Les intentions de Willoughby sont claires dès le début du roman : "He desired to shape her character to the feminine of his own", "he wanted her simply to be material in his hands for him to mould her." (*The Egoist*, 39). Willoughby désire façonner la personnalité de sa fiancée afin qu'elle devienne en tout point semblable à la sienne, "[Willoughby] expect her

1 Sheridan Le Fanu. « Carmilla » in *In a Glass Darkly*, op. cit., p. 226.

2 John Stuart Mill. *The Subjection of Women*, op. cit., p. 14-15.

3 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 128.

not only to subordinate herself to his wishes but also to become subsumed into his identity"⁴. Ce désir révèle la volonté de Willoughby de prolonger son existence et, comme un vampire, de vivre dans plusieurs corps à la fois. Willoughby doit donc éliminer toute forme de résistance chez Clara et lui demande pour ce faire : "But try to enter into my mind; think with me, feel with me." (*The Egoist*, 44). La quête d'immortalité de Willoughby s'illustre à travers les propos de ce dernier et doit ainsi être interprétée de façon littérale. Il fait notamment promettre à Clara "that you will be true to me dead as well as living" (*The Egoist*, 44) et "'be mine beyond death?'" (*The Egoist*, 43). Il souhaite donc clairement dépasser la mort grâce à Clara à travers qui il espère continuer de vivre. Il est alors aisé de comprendre pourquoi la possession physique de Clara ne convient pas à Willoughby. La possession physique est insuffisante pour Willoughby du fait de sa limite dans le temps. L'inconvénient majeur d'une relation despotique entre le mari et sa femme, que Willoughby veut éviter, c'est que la mort du despote signifie la libération de son épouse. La veuve d'un aristocrate est en effet respectée de la société victorienne puisqu'elle reste la représentante de son défunt mari, mais elle est également libre de se remarier. Il semble en effet que, dans les deux romans de Meredith que nous étudions, les seules femmes émancipées sont des veuves comme Mrs Mountsuart, Lady Busshe, Lady Blandish ou Mrs Doria Feverel. Ce que Willoughby redoute le plus, c'est d'être oublié par sa femme après sa mort et ainsi de cesser d'exister. Le plus grand désir de Willoughby est donc de continuer d'exister après sa mort, et dans son désir d'immortalité, il cherche à posséder ce qui ne peut mourir chez sa future femme : "He believed he had captured her heart; but he was not so certain of his possession of her soul, and he went for it." (*The Egoist*, 39). Il est intéressant de noter que ce que demande Willoughby à Clara ne semble pas réciproque. Lors de leur conversation sur la mort du mari, conversation qui ressemble beaucoup à un monologue de Willoughby exposant son point de vue sans réellement écouter Clara, Clara interrompt la réflexion de Willoughby pour lui demander : "Is it not possible that I may be the first to die?" (*The Egoist*, 43). Willoughby reprend alors son monologue sans

4 Avril Horner et Sue Zlosnik. *Gothic and the Comic Turn*, op. cit., p. 63.

répondre à cette question, donnant à comprendre au lecteur que Willoughby attend s'il venait à décéder, une fidélité de son épouse qu'il n'appliquerait pas lui-même dans le cas où elle viendrait à mourir en premier. Revenons aux attentes de Willoughby qui deviennent encore plus claires lorsqu'il expose sa vision de la relation qui unit toujours le mari et sa femme et ce, même après la mort du mari :

"...The dead husband is not the dishonoured wretch they fancied him, because he was out of their way. He lives in the heart of his wife. Clara! my Clara! As I live in yours, whether here or away; whether you are a wife or widow, there is no distinction for love – I am your husband – say it – eternally." (*The Egoist*, 43).

Willoughby désire ainsi vivre après sa mort dans le cœur et le corps de son épouse, ce qui rappelle les intentions de plusieurs vampires de fiction du 19^e siècle. Carmilla affirme en effet à sa victime "I live in you"¹, tandis que la victime de Clarimonde, le jeune prêtre Romuald, note lui aussi une forme d'interdépendance entre lui et le vampire : « Cette femme s'était complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour me changer; elle m'avait soufflé sa volonté: je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle² ». Clarimonde confirme par ailleurs cette thèse en lui affirmant : « Ma vie est dans la tienne³ ». Willoughby craint énormément de disparaître, de cesser d'exister et ne peut donc s'empêcher d'entrevoir qu'une seconde mort peut le menacer et le conduire tout bonnement à l'extinction si Clara épouse un autre homme après sa mort. Nous pouvons alors rappeler que Willoughby, tout en étant un tyran, protège Clara de sa meute de prétendants. Cette image d'une meute encerclant Clara revient alors à l'esprit de Willoughby et le hante :

"And lose you, with the thought that you, lovely as you are, and the dogs of the world barking round you, might ... Is it any wonder that I have my feeling for the world? This hand!—the thought is horrible. You would be surrounded; men are brutes; the scent of

1 Sheridan Le Fanu. « Carmilla » dans *In a Glass Darkly*, *op. cit.*, p. 233.

2 Théophile Gautier. *La Morte Amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, *op. cit.*, p. 85.

3 *Ibid.*, p. 110.

unfaithfulness excites them, overjoys them. And I helpless ! The thought is maddening. I see a ring of monkeys grinning. There is your beauty, and man's delight in desecrating. You would be worried night and day to quit my name, to I feel the blow now. You would have no rest for them, nothing to cling to without your oath." (*The Egoist*, 43).

Le vocabulaire choisi par Willoughby révèle la peur qui le saisit à cette idée car derrière l'image de Clara, à la merci de ces hommes, c'est bien une image de lui à la merci du monde qu'il entrevoit ainsi qu'une image de sa propre mort spirituelle. C'est pour cette raison que Willoughby demande à Clara de prêter serment sur sa fidélité avant même son mariage. Si la cérémonie du mariage fait office de serment envers Dieu, le serment que Willoughby cherche à imposer à Clara avant cette cérémonie ressemble au contraire à un pacte avec le Diable puisque Willoughby semble attacher plus d'importance au serment qu'il impose, et qui est censé représenter sa possession éternelle de l'âme de Clara, qu'à leur union sacrée devant Dieu :

"An oath ?' she said, and moved her lips to recall what she might have said and forgotten.

'To what? What oath ?'

' That you will be true to me dead as well as living ! Whisper it.'

'Willoughby, I shall be true to my vows at the altar.'

'To me! Me!'" (*The Egoist*, 44)

La dernière réplique de Willoughby illustre une fois de plus son égoïsme extrême. Rappelons également que la notion de serment intervient de nouveau dans le roman afin d'illustrer l'attitude vindicative de Willoughby qui promet de faire souffrir Clara et qui fera tout pour ne pas qu'elle épouse le colonel De Craye. Le serment semble alors encore lié à la notion de pacte avec le diable. Enfin, Willoughby cherche de nouveau à imposer un serment à Clara à la fin du roman afin qu'elle épouse son cousin Vernon¹. Clara refuse alors, se remémorant le

1 Willoughby est alors persuadé que Clara l'a rejeté pour Horace De Craye et cherche à se venger en empêchant leur union. Clara n'a en fait aucunement l'intention d'épouser De Craye et semble au contraire attirée par Vernon.

précédent serment que Willoughby voulait lui imposer, et sans nulle doute lucide quant à la nature malsaine des serments de Willoughby : " [...] And an oath – no!" said Clara, inwardly shivering at a recollection." (*The Egoist*, 402).

Il semble que Willoughby cherche à faire de son épouse un miroir de sa propre personne, un double. Ce thème du double a un lien étroit avec la dépossession : "Perhaps the double should be mentioned in connection with the dispossession theme. Psychologically they are closely related, for after all the double also deprives man of part of his personality."¹ Marigny commente lui même cette citation, précisant que « cette remarque s'applique particulièrement à toutes les histoires de réincarnation vampirique dans lesquelles l'esprit d'un mort s'empare de la personne d'un vivant qui, insensiblement, en devient l'exacte réplique² ». Nous avons vu que les intentions de Willoughby concernant Clara sont tout à fait semblables à cette réincarnation vampirique. Clara doit progressivement devenir le double de Willoughby, ce qui implique une dépossession de sa personnalité. Cette volonté de démultiplication accentue le narcissisme de Willoughby qui cherche dans sa relation avec son épouse, l'image que cette dernière renvoie de lui-même, puisque "his relationship with Clara was to have been a rosy and enlarging mirror – extending his image beyond death."³ L'égoïste n'envisage donc pas de partager sa vie avec une autre personne que lui même. Willoughby entretient en fait cette relation avec l'ensemble du monde car "he exists to himself only through the mirror image it reflects of him"⁴ et "he uses everyone to act as a flattering mirror for himself."⁵ De même, cette notion de miroir renvoie au mythe du vampire privé de reflet. Le reflet est en effet censé symboliser l'âme. Le seul moyen qu'a le vampire de se contempler est de transformer sa victime en vampire afin d'en faire un miroir de sa propre existence. Richard Feverel semble lui aussi attiré par son propre reflet dans sa relation avec Bella Mount. Il est en effet intéressant de noter que cette dernière parvient à le séduire en se travestissant, en

1 Peter Penzoldt. *The Supernatural in Fiction*, Londres : P. Nevill, 1952, p. 60.

2 Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 673.

3 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, *op. cit.*, p. 134.

4 *Ibid.*, p. 134.

5 *Ibid.*, p. 128.

prenant le rôle d'un homme. "Bella Mount is an actress of considerable talent. For her first part she charms Richard with an invention of a foppallant character whom she names Sir Julius, and she disguises herself in breeches to parade the streets with Richard in this character."¹ Bella comprend parfaitement Richard et lui offre exactement ce qu'il attend en adoptant le rôle de la demoiselle en détresse, tout en lui renvoyant sa propre image à travers Sir Julius.

Clara, toujours extrêmement lucide quant aux intentions de Willoughby, résiste et ne le laisse pas annihiler sa personnalité. Elle rejette en bloc tout ce que Willoughby attend d'elle : "She would not burn the world for him; she would not, though a purer poetry is little imaginable, reduce herself to ashes, or incense, or essence, in honour of him, and so, by love's transmutation, literally be the man she was to marry." (*The Egoist*, 41). Clara refuse de devenir comme Willoughby et empêche ce dernier de prolonger son existence en elle. Elle résiste donc à l'acte ultime du vampire, cette transmutation qui est à l'origine de cette forme "horizontale" de la quête d'éternité. Clara représente alors un obstacle entre Willoughby et l'immortalité qu'il désire. Elle lui résiste et cherche des alliés parmi l'entourage de Willoughby, menaçant ainsi sa suprématie. L'égoïste réalise que "she was the first who taught him what it was to have sensations of his mortality" (*The Egoist*, 192). Par cette résistance, Clara montre qu'elle n'honorera pas la mémoire de Willoughby comme ce dernier le souhaiterait, et son attitude risque même de se propager à l'entourage de Willoughby, ce qui le condamne effectivement à cesser d'exister au moment de sa mort physique. Clara fait donc ressortir l'humanité de Willoughby, cherche à le faire descendre de son piédestal et le ramène simplement au niveau du commun des mortels.

B. Vivre éternellement : la perpétuation de la lignée

La deuxième forme d'immortalité recherchée par les égoïstes est issue d'un

1 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 98.

vampirisme "vertical". L'éternité du vampire ne vient pas uniquement de sa capacité à se multiplier en possédant chacune de ses victimes, mais également, et plus simplement, par son immortalité. Les vampires de fictions du 19^e siècle ont tous prolongé leur existence pendant plusieurs siècles, préservant leur jeunesse grâce au sang de leurs victimes. Chez les égoïstes, cette longévité surnaturelle se traduit métaphoriquement par leur volonté de prolonger leur existence à travers leur lignée. Ce lien entre la lignée et l'immortalité du vampire est évident. L'un des procédés récurrents dans les fictions vampiriques est la présence d'un portrait étrangement semblable à un personnage et censé représenter l'un de ses ancêtres. Le lecteur comprend que le personnage et son ancêtre ne sont qu'une seule et même personne lorsque ce personnage est identifié comme vampire. Cette immortalité remplace sa lignée puisque, bien que se créant une lignée factice, le vampire ne peut réellement donner la vie. Nous allons voir en quoi les égoïstes prolongent leur vie à travers leur lignée et que cette lignée peut être comprise comme une répétition à l'infini d'une seule et même personnalité, comme dans le cas du vampire. Il est possible de rattacher cette idée à une citation de Meredith qui évoque métaphoriquement l'égoïsme : "The Egoist is the Son of Himself. He is likewise the Father. And the son loves the father, the father the son; they reciprocate affection through the closest of ties." (*The Egoist*, 324). Cette citation, censée décrire une forme de dualité interne de l'égoïste, le place dans la position de Dieu et donc d'un être éternel, capable de se réincarner lui-même dans un fils.

1. L'éducation du fils, la réincarnation du père

Cette forme de quête d'immortalité se retrouve également au cœur des projets de Willoughby qui montre un grand intérêt envers sa lignée. C'est précisément cet intérêt qui le pousse à prolonger l'agonie de Clara en maintenant ses fiançailles. Willoughby craint l'extinction de sa famille et considère que son devoir est de la prolonger : "His duty to his House was a foremost thought with him." (*The Egoist*, 16). Il évoque ce devoir envers sa

lignée lorsqu'il demande à Lætitia de l'épouser : "I look beyond the day; I owe a duty to my line." (*The Egoist*, 334). Bien que nous ne puissions que spéculer sur la manière dont Willoughby décidera d'élever sa descendance, le lecteur a des raisons de supposer qu'il cherchera à en faire une réplique exacte de lui-même. La manière dont Willoughby traite Crossjay, fils d'un cousin éloigné de Willoughby et seule figure de fils apparaissant dans le roman, montre qu'il cherche à le modeler selon sa propre image : "I should certainly take Crossjay and make a man of him after my own model." (*The Egoist*, 72). Willoughby montre en quoi les deux formes de quête d'éternité des égoïstes dans les romans de Meredith sont interdépendantes. L'égoïste cherche à reproduire sa personnalité chez sa descendance, mais il doit avant cela faire en sorte que l'entourage qui sera en contact avec sa descendance et donc avant tout son épouse, qui éduquera ses enfants, soit lui-même une réplique de sa propre personne.

Nous nous retrouvons donc face à la préoccupation principale de Sir Austin Feverel, menant sa propre quête d'éternité à travers son fils. Il semble en effet que Sir Austin cherche à se réincarner dans son fils afin de prolonger sa vie. Pour ce faire, il met en place son Système d'éducation qui place Sir Austin dans la position d'un dieu pour son fils : "Adrian characterizes this system well, in saying that Sir Austin wished to be Providence to his son." (*Richard Feverel*, 39). Sir Austin surveille ainsi constamment son fils, soit directement, soit par l'intermédiaire de ses fidèles vassaux, Heavy Benson et Adrian. Benson a pour tâche de surveiller Richard de façon constante lors de l'absence de Sir Austin et d'informer ce dernier de tous les agissements de son fils. Dans la lettre de Richard à Ripton, qui conclut l'affaire Blaize, Richard informe Ripton de la quasi-ubiquité de son père qui voit tout et sait tout : "It is no use trying to conceal anything from him." (*Richard Feverel*, 93). Cette idée renforce également la dimension divine que prend Sir Austin pour son fils qui sait qu'il est observé sans savoir comment. Le lecteur est quant à lui informé d'instances précises où Sir Austin observe son fils et est même le témoin de cette surveillance, ce qui renforce la sensation de prédation vampirique que nous avons étudiée : "Sir Austin was a spectator from the cover of a

plantation by the river-side, unknown to his son." (*Richard Feverel*, 106). Richard est également considéré comme une expérience par Sir Austin qui fait de son fils un objet. Richard doit devenir un moule jusqu'à son adolescence où Sir Austin devra ensuite modeler l'esprit de son fils d'après le sien. Richard ne semble pas pouvoir disposer de son corps librement dans la première partie du roman. Sir Austin le contrôle comme si il s'agissait de sa propriété, ce qui renforce l'impression pour le lecteur que le corps de Richard n'est métaphoriquement qu'un réceptacle pour l'âme de son père. L'examen médical auquel est soumis Richard lors de son quatorzième anniversaire peut paraître être une attention parentale absolument normale. Cette attention fait en réalité partie intégrante du Système de Sir Austin, conscient que son fils ne pourra assimiler ce Système sans un corps sain. Sir Austin est particulièrement conscient que "without health and energy, the industrial, the parental, the social, and all other activities become more or less impossible."¹ Cet examen relève donc d'un acte égoïste avant tout. Sir Austin fait de nouveau appel à un "spécialiste" plus loin dans le roman afin d'examiner son fils. Sir Austin s'inquiète en effet de l'intérêt de son fils pour la poésie et fait venir un phrénologue de peur qu'il s'agisse d'un signe de dégénérescence. Cette aversion pour la poésie vient sans nul doute du fait que Lady Feverel l'a quitté pour un poète et que "in his determinism Sir Austin must reject poetry, spontaneity, and all the aberrant individuality of men."² De plus, Sir Austin "feels threatened by poetry's independence"³ et craint donc une émancipation de l'esprit de Richard à travers la poésie. Il semble que Sir Austin veuille vérifier que le corps de son fils est apte à recevoir sa personnalité.

Comme Willoughby pour Clara, Sir Austin souhaite posséder l'esprit de son fils et ainsi éviter une relation conflictuelle avec Richard. Il semble y parvenir jusqu'au début de l'âge adulte de Richard. L'image qui revient fréquemment au début du roman est celle de Sir Austin tenant son fils par la main. Cette image récurrente représente la soumission de Richard et l'emprise qu'a Sir Austin tant sur le corps que sur l'esprit de son fils. C'est également un

1 Herbert Spencer. *Education: Intellectual, Moral, and Physical*, London: Watts & Co., 1929, p. 13.

2 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, *op. cit.*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 21.

symbole d'unité entre les deux personnages, la même unité que recherche Sir Willoughby avec Clara¹. C'est notamment le cas lors de l'affaire Bakewell, lorsque Richard, qui comptait sauver Tom Bakewell accusé sa faute d'avoir incendié une partie de la ferme de Blaize, en le faisant évader, décide finalement d'avouer sa culpabilité à Blaize. Cette décision est en effet celle que Sir Austin espérait et celle vers laquelle il l'avait subtilement orienté. Richard, qui dissimulait cette affaire à Sir Austin (qui était tout de même au courant), finit par lui avouer, rapprochant alors Sir Austin de l'unité idéale entre son fils et lui :

"By degrees an emotion awoke in the boy's bosom. Love is that blessed wand which wins water from the hardness of the heart. Richard fought against it, for the dignity of old rebellion. The tears would come; hot and struggling over the dams of pride. Shamefully fast they began to fall. He could no longer conceal them or check the sobs. Sir Austin drew him nearer and nearer, till the beloved head was on his breast." (*Richard Feverel*, 84)

La décision de Richard d'admettre sa culpabilité représente une grande victoire du Système car Richard semble avoir fait de son plein gré le choix de son père. D'où la réaction immédiate de celui-ci : "Sir Austin grasped his hand." (*Richard Feverel*, 64). De même, tout le long du procès de Tom Bakewell, Sir Austin tient la main de son fils. L'affaire Bakewell rapproche le fils et le père dont la présence rassurante lors du procès fut appréciée du jeune Richard. Suite à cette affaire, "his father and he were heart in heart. The boy's mind was opening, and turned to his father affectionately reverent." (*Richard Feverel*, 100). Le narrateur va plus loin dans sa description de la relation entre ces deux personnages à ce moment du roman : "Happy in his father and in himself, the youth now lived. Conscience was beginning to inhabit him" (*Richard Feverel*, 102). Une forme de symbiose semble s'installer entre les deux personnages, une confiance mutuelle nécessaire à la poursuite du Système. Cette dévotion de Richard

¹ Notons que l'union des mains est également un symbole d'unité et de soumission dans *The Egoist*. Le père de Clara la force à tendre sa main à Willoughby qui considère ne demander que son dû : "The hand surrendered" (*The Egoist*, 340). La future union entre Willoughby et Laetitia est également symbolisée à la fin du roman par l'union de leurs mains.

envers Sir Austin permet à ce dernier de commencer à modeler son fils car "all who bring up youth by a System, and watch it, know that it is the malleable moment." (*Richard Feverel*, 100). Sir Austin interfère donc activement dans le développement de la personnalité de Richard. La dimension de réceptacle de Richard se confirme par le choix des mots employés afin de désigner les actes de Sir Austin : "He took care that good seed should be planted in Richard" (*Richard Feverel*, 100). Cette dernière citation pousse à l'extrême la réduction de Richard à un objet. Cette graine métaphorique qui doit être plantée dans Richard représente les valeurs défendues par Sir Austin et donc, par association, la personnalité même de Sir Austin qui doit s'imposer dans son fils. La notion de graine plantée dans un autre organisme vivant se rapproche une fois encore d'une forme de vampirisme puisqu'il est sous-entendu que cette graine doit se nourrir de l'organisme qu'elle occupe pour se développer. Nous pouvons une fois de plus lier le Système de Sir Austin au processus de réincarnation vampirique que nous avons mentionné. L'esprit de Sir Austin est censé remplacer celui de Richard, ce qui permettra à Sir Austin de survivre dans son fils même après sa mort. Sir Austin décrit lui-même ses attentes concernant Richard et son désir de lui implanter une partie de lui-même :

"there are fathers who are content to be simply obeyed. Now I require not only that my son should obey, I would have him guiltless of the impulse to gainsay my wishes – feeling me in him stronger than his undeveloped nature, up to a certain period, where my responsibility ends and his commences." (*Richard Feverel*, 145-146)

Nous pouvons dès lors lier ce processus d'éducation à la remarque que fait la sœur de Sir Austin à son frère : "You have shaped him exactly to resemble yourself" (*Richard Feverel*, 248).

La vie de Richard se poursuit ainsi sous étroite surveillance loin des camarades de son âge, Richard étant tenu éloigné des écoles, jugées corrompues par son père. La vie de Richard devient alors un simulacre où tout semble arrangé par son père : "Life was made very pleasant to him at Raynham, as it was part of Sir Austin's principle of education that his boy should be

thoroughly joyous and happy." (*Richard Feverel*, 104). La vie de Richard est ainsi manipulée et toutes ses expériences, loin d'être spontanées, sont artificiellement planifiées par son entourage lorsque Richard répond aux attentes de son père : "Whenever Adrian sent in a satisfactory report of his pupil's advancement, [...] diversions were planned." (*Richard Feverel*, 104). Le développement intellectuel de Richard est également suivi avec attention par Sir Austin qui fait subir un examen quotidien à son fils, ne laissant donc aucune occasion à Richard d'avoir une vie privée : "The youth submitted to an examination every night before he sought his bed; professedly to give an account of his studies, but really to recapitulate his moral experiences of the day." (*Richard Feverel*, 109).

2. La lignée des Feverel

Sir Austin Feverel n'accorde pas uniquement de l'attention à son fils, ses préoccupations sont en effet beaucoup plus vastes puisqu'il s'intéresse avant tout à la continuité de la lignée des Feverel. Dans la version du roman de 1859, Meredith développa plus longuement la question de la lignée des Feverel dans les quatre premiers chapitres qui furent réduits à un seul chapitre dans la version plus récente du roman. Le père de Sir Austin, Sir Caradoc, fait alors son apparition et met son fils en garde contre la malédiction des Feverel :

"[Sir Austin] had regarded his father, Sir Caradoc, as scarce better than a madman when he spoke of a special Ordeal for their race; and when, in his last hour. . . the old Baronet caught his elder son's hand, and desired him to be forewarned, Austin had, while bowing respectfully, wondered that Reason was not vouchsafed to his parent at that supreme instant. From the morning hills of existence he beheld a clear horizon. He was no sooner struck hard than Sir Caradoc's words smote him like a revelation. He believed that a curse was in his blood; a poison of Retribution, which no life of purity could expel; and grew perhaps, more morbidly credulous on the point than his predecessor: speaking of the Ordeal of the Feverels, with sonorous solemnity as a thing incontrovertibly foredecreed to

them..."¹

Cette notion de malédiction renvoie bien entendu à la notion de vampirisme. C'est effectivement une malédiction qui traverse les générations et qui ne peut s'éteindre. Sir Caradoc la lie même au sang et à un poison, deux termes hautement significatifs lorsque l'on traite du thème du vampirisme. Sir Austin devra effectivement faire face à l'adultère de sa femme et à la trahison de son meilleur ami. Il désirera ensuite éviter à Richard de subir la malédiction des Feverel. Son Système s'avère donc faillible puisqu'il repose sur l'expérience personnelle de Sir Austin et ne peut donc pas être objectif. Sir Austin va chercher à transmettre à son fils la haine des femmes qu'il considère comme responsables de sa propre situation. Sir Austin se projette donc clairement sur Richard tout en gardant à l'esprit que la malédiction des Feverel menace toute la lignée. Sir Austin s'implique alors dans la vie sentimentale de son fils puisqu'il veut avoir le contrôle total sur la lignée. Ses projets concernant la future femme de Richard sont soigneusement étudiées :

"he was to marry when he was five-and-twenty. Meantime a young lady, some years his junior, was to be sought of in the homes of England, who would be every way fitted by education, instincts and blood – on each of which qualifications Sir Austin unreservedly enlarged – to espouse so perfect a youth and accept the honourable duty of assisting in the perpetuation of the Feverel." (*Richard Feverel*, 121)

Sir Austin se prépare donc à faire le choix qui va régir la vie de son fils et de l'ensemble de la descendance des Feverel sans laisser Richard prendre part à cette décision. Il souhaite, par cette décision, consolider son emprise sur sa lignée et faire en sorte que ses propres valeurs soient transmises aux enfants de Richard. Sir Austin ne se limite donc pas à chercher une réincarnation métaphorique dans son fils, mais il montre une volonté de se réincarner également dans l'ensemble de la lignée des Feverel, propageant sa personnalité et atteignant symboliquement la même immortalité que les vampires. Le choix de la femme de Richard est

1 Juliet Mitchell. « *The Ordeal of Richard Feverel: A Sentimental Education* » in Ian Fletcher (ed.). *Meredith Now*, op. cit., p. 77.

une étape décisive dans la perpétuation de la lignée ainsi que nous l'avons vu dans le cas de Willoughby dans *The Egoist*, puisque l'éducation des enfants de Richard devra être assurée par leur mère. Nous comprenons donc mieux que, pour être sûr que la lignée Feverel partage ses valeurs, Sir Austin doit choisir la future mère des enfants de Richard. Nous pouvons alors noter que l'absence de la mère de Richard renforce l'emprise de Sir Austin sur son fils. Sir Austin représente à la fois la figure paternelle et la figure maternelle et donc le seul modèle parental à suivre. Il peut donc agir sans craindre une quelconque interférence dans son Système. Lucy se trouve ainsi privée de l'alliée qu'elle aurait pu trouver dans la mère de Richard.

La réaction de Sir Austin suite au mariage de son fils est alors plus compréhensible. Ce mariage représente une véritable menace pour la transmission de ses valeurs à sa lignée et donc une menace pour son immortalité. De même que Clara rend Willoughby conscient de sa mortalité, Lucy révèle également la mortalité et la faillibilité de Sir Austin. Sir Austin convoque son fils lorsqu'il apprend sa relation avec Lucy avant son mariage et craint pour son Système: "If you care for my love, or love me in return, aid me with all your energies to keep you what I have made you and guard you from the snares besetting you" (*Richard Feverel*, 202). Il admet également sentir son existence menacée et souligne le lien vital entre lui et Richard : "What you do affects me vitally. You will take no step that is not intimate with my happiness, or my misery." (*Richard Feverel*, 202). Le refus de Sir Austin de rencontrer Lucy montre bien que c'est l'initiative plus que le choix de Richard qui a vexé son père. Richard rejette l'emprise de son père et gagne son individualité en prenant une décision personnelle et Lucy représente ainsi "a gesture of free choice on Richard's part"¹. Cette décision met cependant en jeu l'ensemble de la lignée des Feverel que Sir Austin comptait contrôler. Le Système de Sir Austin est pourtant un succès ainsi que Meredith l'écrivit lui-même dans une lettre :

¹ Norman Kelvin. *A Troubled Eden: Nature and Society in the Works of George Meredith*, Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1961, p. 6.

"The System does succeed through the young fellow's luck in finding so charming a girl. The strenght of his pure love for a women [sic.] is a success – till the father strikes down his fabric. The System, you see, had its origin not so much in love for his son as in wrath at his wife, and so carries its own Nemesis. . . . The moral is that no System of the sort succeeds with human nature, unless the originator has conceived it purely of personal passion. That was Sir Austin's way of wreaking his revenge."¹

Sir Austin est en effet trop investi personnellement dans son Système, ayant nous l'avons vu implanté une partie de lui même dans son fils, et ne peut se résoudre à pardonner Richard pour l'avoir exclu de la conclusion du Système : son mariage. Il prolonge alors le Système alors que celui-ci n'a plus lieu d'être et nous pouvons noter que "the real trouble does not begin until *after* the System has done its work and ought to be dropped"². Il décide de tester la fidélité de Richard en le tenant à l'écart de sa femme et en le soumettant à toutes sortes de tentations. Le Système, censé être le remède à la malédiction des Feverel, devient alors une maladie comme le note Mrs. Doria : "That's boy's education acts like a disease on him. He cannot regard anything sensibly. He is for ever in some mad excess of his fancy." (*Richard Feverel*, 418).

Les espoirs d'immortalité de Sir Austin ne sont cependant pas totalement anéantis à la fin du roman. Il semble en effet commencer à transférer l'attention qu'il portait à Richard au fils de celui-ci, le dernier Feverel. Cette impression commence à s'imposer chez le lecteur lorsque Sir Austin reçoit Lucy et son bébé à Raynham et que le narrateur nomme l'enfant "the younger hope of Raynham" (*Richard Feverel*, 549). Le bébé est donc identifié comme le prolongement de Richard, lui même "the hope of Raynham" dans sa jeunesse. Cet espoir est bien entendu celui de Sir Austin de survivre par sa lignée. Nous avons vu dans notre étude de la prédation que Sir Austin observe son petit-fils dans son sommeil dans une posture que nous avons qualifiée de vampirique. Ce passage fait office d'analepse qui renvoie au premier chapitre du roman lorsque Sir Austin se trouve dans la même posture devant le berceau de

1 Siegfried Sassoon. *Meredith, op. cit.*, p. 26.

2 Norman Kelvin. *A Troubled Eden: Nature and Society in the Works of George Meredith, op. cit.*, p. 8.

Richard. Le récit semble donc n'être qu'une boucle, un déroulement à l'infini des mêmes événements et donc une forme d'accession à l'éternité tant recherchée par Sir Austin. Le lecteur redoute ainsi que le Système ne ressuscite et ne conduise le fils de Richard à sa perte. L'intérêt de Sir Austin pour la façon d'élever son petit-fils apparaît à deux reprises à la fin du roman. La première, immédiatement après la rencontre entre Sir Austin et Lucy où il demande "You nurse him yourself, of course?" (*Richard Feverel*, 550), ne nous permet pas de craindre un risque pour le nouvel héritier des Feverel. En revanche, la seconde, rapportée par la lettre de Lady Blandish qui conclut le roman, laisse présager le pire. Sir Austin reproche en effet à Lucy, alors mourante, de ne pas nourrir son fils au sein : "He made a remark to me that it was unfortunate – 'disastrous' I think he said – that the child should have to be fed by hand" (*Richard Feverel*, 602). Ce commentaire de Sir Austin mène Lady Blandish, l'une des admiratrices inconditionnelles de Sir Austin au début du roman à le condamner sans appel et à formuler le souhait que tout lecteur victorien approuverait : "All I pray is that this young child may be saved from him." (*Richard Feverel*, 602). Le fils de Richard est ainsi menacé par l'attention que lui porte Sir Austin, dont le dernier espoir d'atteindre une forme d'éternité doit nécessairement passer par son petit fils. Sir Austin reste ainsi une figure constante tout au long du roman, ultime similitude avec le vampire traversant les siècles en restant inchangé.

C. Les paradoxes de l'égoïste

1. Égoïsme, vampirisme et évolution

La question de la survie de l'égoïste à travers les âges nous conduit à un questionnement plus profond sur les paradoxes de cet individu. Les théories de l'évolution sont particulièrement présentes dans les romans de Meredith. Si *The Ordeal of Richard Feverel* fut publié la même année que *On the Origin of Species*, et donc trop tôt pour incorporer directement les théories de Darwin, il est intéressant de noter l'influence de ses théories dans *The Egoist*. La théorie de la sélection sexuelle semble notamment être présente dans les deux

romans bien que beaucoup plus explicite dans *The Egoist*. Willoughby et Richard Feverel (transformé lui aussi peu à peu en égoïste) sont en effet les représentants des plus "aptes" à survivre en société. Ils sont tous deux membres de l'aristocratie et sont souvent décrits comme supérieurs à leur entourage tant physiquement qu'intellectuellement. Willoughby est particulièrement conscient de représenter le plus haut degré de l'évolution pour la société victorienne comme nous pouvons le constater dans la description de la manière dont il séduit Clara :

"A deeper student of Science than his rivals, he appreciated Nature's compliment in the fair one's choice of you. We now scientifically know that in this department of the universal struggle, success is awarded to the bettermost. You spread a handsomer tail than your fellows, you dress a finer top-knot, you pipe a newer note, have a longer stride; she reviews you in competition and selects you. The superlative is magnetic to her." (*The Egoist*, 33)

Willoughby se sert ainsi de l'exemple des oiseaux, développé par Darwin, et assimile ses observations de la nature à la société des Hommes. S'ensuit ainsi une description de la supériorité de Willoughby selon les critères victoriens :

"He had a style, a tone, an artist's air, an authority of manner: he had in the hopeful ardour of the chase among a multitude a freshness that gave him advantage; and together with his undeviating energy when there was a prize to be won and possessed, these were scarcely resistible." (*The Egoist*, 33)

Il apparaît donc aux yeux de tous que Willoughby "looked the fittest; he justified the dictum of Science. The survival of the Fittest was assured" (*The Egoist*, 35). Willoughby semble ainsi le plus apte à survivre en société et la suite de sa lignée doit donc participer à l'amélioration de la société en général. La notion d'évolution est également au cœur du Système de Sir Austin qui cherche "to combine absolute health of body with truth of soul and

thus produce 'Valour'"¹. Sir Austin, se posant toujours comme une figure divine, cherche à provoquer lui même l'évolution, à effectuer lui même une sélection. Richard résume le projet de son père dans des termes simplistes mais éloquents : "My father's always scheming to make me perfect." (*Richard Feverel*, 278). Ce n'est pas seulement la perfection de Richard qui intéresse Sir Austin mais le fait que Richard "is to be the forerunner of a more perfect race"². Pour Sir Austin, l'évolution n'est donc pas naturelle mais semble résulter d'une volonté supérieure, ce qui le distingue donc des théories de Darwin. Richard n'est qu'une étape du long processus de l'évolution, de même que Willoughby. Il apparaît donc comme une nécessité qu'ils trouvent chacun une compagne tout aussi exceptionnelle qu'eux. Sir Austin explique en effet à un docteur l'attention particulière qu'il porte au choix de la femme de Richard :

"'Doctor,' replied Sir Austin, 'if you had a pure-blood Arab barb would you cross him with a screw?'

'Decidedly not,' said the doctor.

'Then permit me to say, I shall employ every care to match my son according to his merits,' Sir Austin returned." (*Richard Feverel*, 165)

Sir Austin va alors partir en quête d'une épouse pour Richard. Cette quête a été sérieusement abrégée dans la version révisée de *The Ordeal of Richard Feverel*. Nous pouvons cependant noter que Sir Austin montre un intérêt particulier pour la santé de sa future belle-fille :

"Darley was proud of his daughters' white and pink skins. 'Beautiful complexions,' he called them. The eldest was in the market, immensely admired. Sir Austin was introduced to her. She talked fluently and sweetly. A youth not on his guard, a simple school-boy youth, or even a man, might have fallen in love with her, she was so affable and fair. There was something poetic about her. And she was quite well, she said, the baronet

1 Juliet Mitchell. « *The Ordeal of Richard Feverel: A Sentimental Education* » in Ian Fletcher (ed.). *Meredith Now*, op. cit., p. 89.

2 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 12.

frequently questioning her on that point. She intimated that she was robust; but towards the close of their conversation her hand would now and then travel to her side, and she breathed painfully an instant, saying, 'Isn't it odd? Dora, Adela, and myself, we all feel the same queer sensation—about the heart, I think it is—after talking much.'" (*Richard Feverel*, 163)

Cette faiblesse est bien entendu un facteur éliminatoire dans la sélection de Sir Austin pour qui la santé du corps est aussi importante, voire plus, que celle de l'esprit. Willoughby ressent également une forte attirance pour cette caractéristique chez Clara. Willoughby choisit également sa future épouse selon des critères bien précis et il est intéressant de noter que ce qui l'attire chez Clara est particulièrement éloquent à la lumière des théories sur la sélection sexuelle Darwin : "O she was healthy!" (*The Egoist*, 192), "but how physically exquisite she was!" (*The Egoist*, 401) La santé de Clara en fait un produit parfait de l'évolution et une femme idéale pour Willoughby dont le souci est également de perpétuer sa lignée. De plus, Clara n'est pas seulement le produit de l'évolution naturelle pour Willoughby mais également celui de l'évolution sociale, car elle possède de l'argent. Ces deux attributs sont clairement mis en parallèle au début du roman afin d'expliquer en quoi Clara ferait une femme idéale es est ainsi "perceived as fulfilling Willoughby's financial, Darwinian, and aesthetic criteria"¹ : "She has money and health and beauty." (*The Egoist*, 32). Clara semble en tout point la partenaire idéale pour concrétiser les projets évolutionnistes de Willoughby :

"Clara was young, healthy, handsome; she was therefore fitted to be his wife, the mother of his children, his companion picture. Certainly they looked well side by side. In walking with her, in drooping to her, the whole male was made conscious of the female image of himself by her exquisite unlikeness. She completed him, added the softer lines wanting to his portrait before the world." (*The Egoist*, 37)

Clara est donc considérée apte à être la femme de Willoughby mais surtout apte à lui donner

1 Richard C. Stevenson. *The Experimental Impulse in George Meredith's Fiction*, op. cit., p. 101.

des enfants : "It is her nature, and her nature is the guarantee for the noblest race of men to come of her." (*The Egoist*, 33). La santé de son épouse reste la priorité principale de Willoughby jusqu'à la fin du roman. Il admet en effet qu'il s'agit de sa principale préoccupation : "'I would,' he said to his admirer, Mrs. Mountstuart Jenkinson, 'have bargained for health above everything, but she has everything besides – lineage, beauty, breeding: is what they call an heiress, and is the most accomplished of her sex.'" (*The Egoist*, 35). Alors même que Clara montre constamment des signes de son dégoût envers Willoughby, ce dernier refuse de la libérer à cause de son obsession pour sa santé : "His grand hereditary desire to transmit his estates, wealth and name to a solid posterity, while it prompted him in his loathing and contempt of a nature mean and ephemeral compared with his, attached him desperately to her splendid healthiness." (*The Egoist*, 192). La santé de Lætitia ne lui permet pas, au contraire, de prétendre devenir la femme de Willoughby puisqu'il craint que sa descendance n'hérite de cette faiblesse "for such a reason he may have been more anxious to give the slim and not robust Lætitia to Vernon than accede to his personal inclination" (*The Egoist*, 16). L'esprit de Lætitia, vif et dévoué à Willoughby, intéresse fortement ce dernier qui ne peut choisir qu'une femme : "He could not have both; it is the law governing princes and pedestrians alike." (*The Egoist*, 17). Willoughby trouve toutefois un moyen de combiner les caractéristiques physiques de Clara et les caractéristiques mentales de Lætitia dans sa descendance : "His electrically forethoughtful mind had seen Miss Dale, if she stayed in the neighbourhood, and remained unmarried, the governess of his infant children, often consulting with him." (*The Egoist*, 74).

Il convient de noter que ces principes d'évolution défendus par Willoughby et Sir Austin sont une corruption de la théorie de l'évolution de Darwin qui ne concernait pas la société des hommes. De plus, la notion d'évolution peut être liée au mythe du vampire. Le vampire se montre plus apte à survivre qu'un homme ordinaire. Il est notamment doté d'une force surhumaine et de capacités surnaturelles lui permettant de survivre, comme la métamorphose ou le contrôle des éléments. Cependant, le vampire illustre un processus d'évolution qui serait

perversi et le il serait alors le résultat d'une "negative transcendence"¹. "Thus in 'Carmilla' the vampire ceases to represent the predatory and deenergizing past and instead stands for a natural but sinister progress toward lifelessness"². Il est alors intéressant de noter que Meredith condamne justement les intentions de Sir Austin et de Willoughby qui sont les cibles principales de ses critiques dans les deux romans. Ces deux personnages semblent vouloir rejeter complètement le lien qui existe entre l'homme et la nature (et ne parviennent qu'à une frustration puisque nous avons vu que la bestialité de Richard et de Willoughby resurgit fréquemment). Cette intention est une perversion de l'évolution selon Meredith car :

"Meredith saw that evolution implies continuity as well as development. Each man's growth epitomises an evolutionary process which may be equally disastrous whether it is arrested at a purely animal, appetitive level or loses the nourishment of its primitive instinctual life."³

De même, le Système de Sir Austin est lui aussi une négation de la vie puisqu'il prive Richard de toute expérience pendant une grande partie de sa vie. Dans son Système, Sir Austin rejette la nature et donc la vie.

2. Égoïsme, vampirisme et stagnation

Cependant l'égoïste, tout en étant un produit de l'évolution naturelle et sociale, prône une forme de stagnation. La vie à Patterne Hall et à Raynham Abbey ne semble pas être influencée par le monde extérieur. Les égoïstes rejettent le monde ainsi qu'il est possible de le constater dans cet extrait de *The Egoist* :

"The world was the principal topic of dissension between these lovers. His opinion of the world affected her like a creature threatened with a deprivation of air. He explained to his

1 Alison Milbank. « The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880 » in Jerold E Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, op. cit., p. 163.

2 *Ibid.*, p. 163.

3 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 12.

darling that lovers of necessity do loathe the world. They live in the world, they accept its benefits, and assist it as well as they can. In their hearts they must despise it, shut it out, that their love for one another may pour in a clean channel, and with all the force they have. They cannot enjoy the sense of security for their love unless they fence away the world. It is, you will allow, gross: it is a beast. Formally we thank it for the good we get of it; only we two have an inner temple where the worship we conduct is actually, if you would but see it, an excommunication of the world. We abhor that beast to adore that divinity. This gives us our oneness, our isolation, our happiness. This is to love with the soul. Do you see, darling?" (*The Egoist*, 40).

Willoughby abhorre donc le monde et la corruption qui lui est associée. Il ne peut par ailleurs jamais identifier son propre égoïsme à cause de ce mépris qui le pousse à croire que les causes de ses relations catastrophiques avec les femmes ne peuvent venir que de l'extérieur, de l'attachement de ces femmes pour le monde : "His enemy was the world, the mass, which confounds us in a lump, which has breathed on her whom we have selected, whom we cannot, can never, rub quite clear of her contact with the abominated crowd." (*The Egoist*, 18). Il est intéressant de noter le surnom donné à Sir Austin par la société qui confirme cette volonté de s'isoler du monde : "the recluse of Raynham" (*Richard Feverel*, 162). Les personnages vivent dans une bulle protectrice régie par un égoïste et retourner dans cette bulle après en être sorti semble presque impossible. Richard Feverel, après son mariage avec Lucy, mariage qui symbolise la transgression des règles établies par son père, ne peut retourner à Raynham avec Lucy. De même Fritch, un ancien employé de Willoughby, qui quitta Patterne Hall afin de tenter sa chance dans le monde extérieur, est banni à tout jamais du domaine. Willoughby ne conçoit pas la volonté de Fritch d'améliorer sa condition sociale et vit sa démission comme une trahison. La stagnation qui caractérise Willoughby et Sir Austin est exprimée par Willoughby lui-même : "You know my detestation of changes." (*The Egoist*, 31). Willoughby incarne alors, au même titre que Sir Austin, la persistance du féodalisme dans la société victorienne. Ces deux personnages peuvent être vus comme des seigneurs confiant des fiefs à

leur entourage. En effet, « le détenteur du fief fait hommage au seigneur et devient son vassal [...]; la rupture de l'hommage entraîne le désaisissement du fief¹ ». Willoughby et Sir Austin permettent à leur entourage de bien vivre et Willoughby, en particulier, leur attribue des logements. Cette bienveillance apparente ne dure que tant que leur entourage leur reste soumis, une rébellion de l'un des membres de la famille signifierait son exclusion immédiate et la perte des biens qui lui ont été confiés. C'est notamment le sort subi par l'un des frères de Sir Austin qui, ayant fait "an improper marriage [...] was struck out of the list of visitors." (*Richard Feverel*, 7), tandis que ses frères logent à Raynham. Les règles imposées par Willoughby et Sir Austin sont souvent celles imposées par la société. Cette sensation de stagnation est renforcée par le fait que les deux principales figures égoïstes de ces romans, Willoughby et Sir Austin, restent inchangées à la fin du roman, donnant l'impression au lecteur que ces égoïstes traversent le récit comme le vampire traverse les siècles.

La relation entretenue entre les égoïstes de Meredith et le monde est paradoxale. Les égoïstes cherchent en effet à rester à l'écart du monde, mais ce dernier leur est tout de même nécessaire afin d'asseoir leur supériorité. Le monde leur confère donc leur position. Dans *The Egoist*, nous pouvons voir que Clara parvient à changer la nature de la société pour Willoughby : "Increasingly, as he tries to deal with the ego-shattering sensation of being jilted, Willoughby's social world, the very amniotic fluid that supplies his being, becomes his enemy."² La société agit pour les égoïstes comme une nourricière et comme un ennemi à l'affût de la moindre erreur qui pourrait remettre en question la domination de ces personnages. Le parallèle est donc clairement établi avec les vampires car "a vampire cannot reject the world and live."³ Le vampire est lui aussi pris au piège d'une relation paradoxale avec le monde qui représente à la fois sa nourriture, et donc le prolongement de son existence, et une menace puisque la société cherche à l'exterminer. Willoughby se sent traqué par le monde, spécialement après avoir fauté envers Clara en demandant la main de Lætitia. Le

1 Anne Berthelot. *Le roman courtois: Une introduction*, Paris : Nathan, 1998, p. 14.

2 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 159.

3 *Ibid.*, p. 168.

monde devient alors un chasseur qui le pousse à abandonner définitivement Clara lorsque Willoughby apprend que la rumeur sur ses fiançailles avec Lætitia circule déjà : "Heard? The hedges, the housetops, everywhere. All the neighbourhood will have it before nightfall." (*The Egoist*, 371).

Nous pouvons également mentionner qu'un dernier aspect de l'égoïste et du vampire les rattache à une forme de régression. Ils sont en effet tous deux la proie de leur instinct et connaissent notamment des pulsions cannibales comme nous l'avons déjà mentionné. Willoughby et Richard, censés représenter ce que la société offre de mieux, symbolisent également un primitivisme qui suscite la peur des sociétés civilisées. Le vocabulaire choisi par Meredith pour décrire les pulsions de Willoughby à l'encontre de Clara est sans équivoque : "It would be good roasting fire for her too, should she be averse. To conceive her aversion was to burn her and devour her. She would then be his! - what say you ? Burnt and devoured!" (*The Egoist*, 190). Ce retour à une état primitif est lié à sa relation avec Clara ainsi que le note le narrateur : "Women have us back to the conditions of primitive man, or they shoot us higher than the topmost star." (*The Egoist*, 190).

IV. Écriture schizophrénique, écriture de la schizophrénie

Notre étude du vampirisme métaphorique chez les égoïstes de Meredith nous a conduit à révéler certaines contradictions au sein même des personnages. Les égoïstes, comme les vampires, sont à la fois bestiaux et civilisés tandis que la personnalité des victimes est parfois difficile à saisir à cause de leur transformation en égoïstes. Les personnages semblent donc tous sujets à des conflits internes. Ces conflits internes sont également au centre de la figure du vampire comme le remarque Liahna Klenman Babener : "The vampire himself is a kind of split or androgynous being incorporating a number of physiological and psychological dualities."¹ Cet ultime aspect du vampire comme être incorporant plusieurs personnalités est l'objet de la dernière partie de cette étude. Nous nous éloignerons de la conception traditionnelle du vampire comme figure tyrannique afin de montrer qu'il est lui-même victime de ses propres contradictions. Nous étudierons ainsi ce qu'il faut considérer comme l'origine des formes de violence que nous avons étudiées jusqu'ici : l'incapacité des personnages à distinguer leur situation réelle objective de leur vie imaginée. Une certaine schizophrénie semble en effet être à l'œuvre dans les romans de Meredith et nous allons voir comment elle s'illustre tant à travers les personnages qu'à travers la narration elle-même.

A. Le style de Meredith : une écriture conflictuelle

Les conflits internes des personnages de Meredith s'illustrent avant tout dans l'écriture si particulière de George Meredith. Cette écriture, que nous pouvons qualifier d'hétérogène, a souvent posé des problèmes à ses lecteurs. En effet, "few readers have been happy with the

¹ Liahna Klenman Babener. *Predators of the Spirit : The Vampire Theme in Nineteenth-Century Literature* cité dans Jean Marigny. *Le Vampire dans la Littérature Anglo-saxonne*, Vol 2, *op. cit.*, p. 672.

mixture of literary modes in his second long fiction, *The Ordeal of Richard Feverel* (1859)"¹. Virginia Woolf note que Meredith "seems to be of two minds as to his intention. Ironic comment alternates with long-winded narrative. He vacillates from one attitude to another."² Cependant, ce que certains ont considéré comme une inconsistance peut au contraire être interprété comme une volonté de l'auteur de brouiller les repères du lecteur et de lui faire partager les conflits internes des personnages. Meredith parvient ainsi à tromper les attentes des lecteurs.

Nous pouvons également constater que cette hétérogénéité dans les romans de Meredith les rapproche encore plus du genre gothique. L'une des caractéristiques du gothique littéraire est justement que "drawing on various literary forms, Gothic fiction hovers between the categories of novel and romance."³ Ainsi, le gothique puise à la fois dans des genres narratifs répandus durant le Moyen Âge et dans des genres plus récents. Afin de comprendre ce qui constitue le gothique en littérature, nous devons nous tourner vers ses origines et donc vers la première fiction gothique parue en Angleterre : *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole. L'intérêt de ce retour aux sources du gothique dans le cadre de notre étude réside dans la préface de la seconde édition de cette œuvre dans laquelle Walpole décrit son projet :

"It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days, were as unnatural as the machines employed to put them in motion."⁴

Le gothique consiste ainsi en une combinaison de genres littéraires anciens et de genres

1 Alan Horsman. *The Victorian Novel*, Oxford : Clarendon Press, 1990, p. 376.

2 Virginia Woolf. « The Novels of George Meredith » in George Meredith. *The Egoist*, *op. cit.*, p. 533.

3 Fred Botting. *Gothic*, *op. cit.*, p. 9.

4 Horace Walpole. *The Castle of Otranto*, London: Penguin Group, 2001, p. 9.

modernes et peut donc être défini comme l'emprise que peut avoir le passé sur le présent. Nous allons donc voir en quoi l'utilisation d'une multitude de genres littéraires dans les romans de Meredith se rapproche du projet de Walpole. Il semble en effet que Meredith propose une narration quasi schizophrénique entraînant le lecteur au centre d'un labyrinthe littéraire.

1. *Entre roman et romance*

Bien que les romans de Meredith traitent de situations contemporaines de leur écriture, un passé antérieur à l'époque victorienne semble resurgir fréquemment à travers ses romans. La présence du passé dans les romans de Meredith est visible tout d'abord à travers l'utilisation du genre de la romance. Il semble en effet que les romans de Meredith balancent constamment entre roman et « romance » et en englobent donc toutes les caractéristiques mentionnées par Clara Reeve dans son étude :

"The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened or is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own."¹

Les deux personnages principaux de *The Ordeal of Richard Feverel* et de *The Egoist* sont membres de l'aristocratie anglaise, or "romance generally involves aristocratic protagonists."² Si l'on s'en réfère à la définition de la romance par Northrop Frye,

1 Clara Reeve. *The Progress of Romance*, cité dans Fred Botting. *Gothic*, op. cit., p. 29-30.

2 Barbara Fuchs. *Romance*, London: Routledge, 2004, p. 6.

"if superior in *degree* to other men and to his environment, the hero is the typical hero of romance, whose actions are marvelous but who is himself identified as a human being. The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended: prodigies of courage and endurance, unnatural to us, are natural to him, and enchanted weapons, talking animals, terrifying ogres and witches, and talismans of miraculous power violate no rule of probability once the postulates of romance have been established."¹

Les descriptions de Richard Feverel et de Willoughby Patterne montrent parfaitement en quoi ces deux personnages se rapprochent de l'archétype du héros de « romance » selon Frye. En effet, au début de *The Egoist*, Meredith informe son lecteur du regard porté sur Willoughby Patterne par la société d'une manière éloquente : "Adulation of the young Sir Willoughby's beauty and wit, and aristocratic bearing and mien, and of his moral virtues, was common." (*The Egoist*, 11). Willoughby est donc clairement considéré, dès son plus jeune âge, comme supérieur à ses contemporains et la société attend de lui les prodiges associés aux héros de « romance ». La première phrase du premier chapitre de *The Egoist* révèle le parallèle entre ce roman et le genre de la « romance » : "There was an ominously anxious watch of eyes visible and invisible over the infancy of Willoughby" (*The Egoist*, 7). Ces yeux invisibles qui le surveillent appartiennent à ceux que Meredith appelle "imps"² tout au long de son roman. Ils renvoient donc à un registre merveilleux, et ce malgré la volonté de réalisme qui place les événements dans la vie de tous les jours. Willoughby est ainsi associé à un être valeureux protégé par une forme de magie qui le voue à un destin hors du commun. Il est en effet dépeint comme "not simply a radiant, he was a productive creature" (*The Egoist*, 68), et le lecteur est vite amené à le comparer à un héros de roman de chevalerie, particulièrement lorsqu'il monte à cheval : "she watched him riding away on his gallant horse as handsome a

1 Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, cité dans Barbara Fuchs. *Romance, op. cit.*, p. 5.

2 Une traduction possible pourrait être 'diablotins'. Ces diablotins sont en réalité symboliques et sont censés servir le comique dans ce roman. Ils surveillent métaphoriquement Willoughby et cherchent à le ridiculiser pour son égoïsme.

cavalier as the world could show [...]" (*The Egoist*, 45). Pour Gillian Beer,

"He is the ideal hero of popular Victorian fiction – handsome, intelligent, wealthy, generous, and admired by all about him. Clara the girl to whom he is engaged, seems to have all the qualities of a typical novel heroine: she is pretty, absolutely 'pure' and inexperienced sexually, with means of her own and the only daughter of an elderly scholar-gentleman. Everyone is preparing for a conventional courtship and wedding. But this is an anti-conventional novel which takes the easy expectations of society and the plot judgments of fiction and turns them askew."¹

Gillian Beer montre que Meredith crée des attentes chez le lecteur uniquement pour les décevoir par la suite. Les références à l'héroïsme, dans les romans de Meredith, peuvent être introduites soit par le narrateur, commentant l'action et faisant souvent preuve d'ironie en qualifiant les personnages, soit toujours par le narrateur qui retranscrit fidèlement les pensées des personnages. Nous pouvons par exemple noter que dans le premier cas, l'ironie réside dans le fait que "Meredith called Richard Feverel 'Hero' repeatedly and showed him playing up to the title while failing to meet the obvious demands of his actual situation."² Le narrateur nomme ainsi les personnages 'héros' afin de montrer qu'ils sont en fait bien loin d'en être. Il se détache ainsi du jugement de ses personnages et porte un regard critique sur eux. En revanche, les personnages semblent percevoir leur situation comme l'intrigue d'un roman courtois et le comique réside dans le fait que les personnages ressentent une même situation de façons différentes. Ainsi, si Willoughby est identifié comme la figure du chevalier par une partie de son entourage et par lui-même, Clara Middleton au contraire le perçoit comme une créature démoniaque, comme un vampire, dont elle voudrait être délivrée. Willoughby ne peut comprendre le rejet de Clara, car sa vie imaginée, c'est à dire sa perception de lui-même comme héros, semble lui masquer sa véritable situation et son égoïsme. Willoughby n'agit pas selon la situation objective dans laquelle il se trouve mais selon sa perception déformée de

1 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 128.

2 Alan Horsman. *The Victorian Novel*, op. cit., p. 376.

cette situation. Clara s'attribue quant à elle le rôle de la princesse en détresse et se représente la situation vécue par Constantia Durham, la première fiancée de Willoughby, comme la « romance » réalisée. Cette dernière s'est en effet enfuie avec un soldat appelé Harry Oxford. Sa position dans l'armée le rapproche du rang de chevalier et donc de sauveur. Clara l'associe à Persée secourant Andromède qui doit être sacrifiée à une créature monstrueuse (*The Egoist*, 85). En tant que seconde fiancée de Willoughby, elle se trouve à son tour "in her dragon's grasp" (*The Egoist*, 85). On s'aperçoit dès lors que ces références au genre de la romance vont poser problème puisqu'il existe un décalage entre l'imaginaire d'un personnage et celui d'un autre personnage d'une part, et un autre décalage entre ces imaginaires et la réalité objective d'autre part. Nous reviendrons sur cette question dans une autre partie.

Richard Feverel a beaucoup en commun avec Willoughby Patterne, à commencer par cette idée de destinée hors du commun à laquelle il est associé. Il se fait ainsi appeler "the Hope of Raynham" (*Richard Feverel*, 8) par la plupart des membres de sa famille depuis son enfance. Une forme de quête lui est ainsi implicitement confiée à travers ce surnom. La description de Richard révèle également sa supériorité sur ses semblables : "Tall, strong, bloomingly healthy, he took the lead of his companions on land and water, and had more than one bondsman in his service besides Ripton Thompson – the boy without a Destiny!" (*Richard Feverel*, 104). Richard domine donc ses amis, et Ripton est lui même associé à une qualité primordiale pour un vassal envers son seigneur : "The leader can rely on the faithfulness of his host : the comrade is sworn to serve. Master Ripton Thompson was naturally loyal" (*Richard Feverel*, 23). Ripton reçoit également un surnom au cours du roman en lien avec cette qualité : "the Old Dog" (*Richard Feverel*, 292). La seule manière d'exister au sein du roman pour Ripton est cette loyauté qu'il voue au héros. Il prend ainsi part à la quête de Richard. De même, Tom Bakewell, le domestique personnel de Richard, prend part à cette dimension du roman en s'identifiant à l'écuyer d'un chevalier et donc en espérant profiter du rayonnement du héros : "Tom's nearest approach to a hero was to be a faithful slave to his master, and in doing this he acted to his conception of that high and glorious

character. He got up and heroically dashed his head into cold water." (*Richard Feverel*, 590).

Dans *The Ordeal of Richard Feverel* en particulier, le champ intertextuel est très large. À de nombreuses reprises, Meredith renvoie le lecteur à d'autres textes appartenant au genre de la romance. Tout d'abord Meredith inscrit explicitement son texte dans ce champ de références, notamment à travers les titres donnés à ses chapitres. Le mot "hero" est en effet utilisé dans le titre des chapitres XX, XXV et XXVI (*Richard Feverel*, 172, 242, 265) et le mot "heroine" dans le titre du chapitre XXVII (*Richard Feverel*, 284). Le chapitre XX en particulier fait référence à la légende de saint Georges terrassant le dragon : "Celebrates the time-honoured treatment of a dragon by the hero" (*Richard Feverel*, 172). La légende de saint Georges est typique de l'intrigue de nombreuses romances centrées sur une opposition entre le bien et le mal où le héros combat son antagoniste¹. Richard, tout comme saint Georges, tente de sauver sa princesse d'un dragon. L'ouverture du chapitre révèle effectivement le fort ancrage de ce roman dans le genre de la romance :

"Enchanted Islands have not yet rooted, out their old brood of dragons. Wherever there is romance, these monsters come by inimical attraction. Because the heavens are certainly propitious to true lovers, the beast of the abysses are banded to destroy them." (*Richard Feverel*, 172)

Dans le cas de Richard, ce dragon est en fait un homme, Heavy Benson, qui espionne Richard et Lucy et informe le père de Richard de leur relation. Une fois encore, une réalité assez banale est associée à une situation extraordinaire appelant à un acte de bravoure exemplaire.

La rencontre de Lucy et Richard dans le chapitre intitulé "Ferdinand and Miranda" (*Richard Feverel*, 131) est une référence explicite à *The Tempest* de Shakespeare, pièce qui emprunte énormément au genre de la romance. En effet, Stevenson qualifie la rencontre de Richard et Lucy comme un exemple de "pure romance."² Dans ce chapitre, Richard et Lucy

1 Barbara Fuchs. *Romance*, op. cit., 2004, p. 6.

2 Robert Louis Stevenson. *Memories and Portraits* cité dans Ioan Williams (ed.). *Meredith: the Critical Heritage*, op.

semblent échapper au monde réel et se trouver en un lieu idyllique, "an island", "a magic shore" (*Richard Feverel*, 131) comme dans *The Tempest* et donc à l'écart de la société victorienne. Dans la pièce de Shakespeare, l'amour entre Ferdiand et Miranda permet à Prospero, le père de Miranda, de se réconcilier avec Alonso, roi de Naples et père de Ferdinand. Dans le roman de Meredith, le tuteur légal de Lucy n'est autre que le fermier Blaize et l'union de Richard et Lucy pourrait le réconcilier avec la famille Feverel. Meredith a cependant décidé de ne pas exploiter cet aspect de l'intertextualité. Outre les noms de Ferdinand et Miranda, Meredith fait appel à ceux d'autres personnages de la pièce de Shakespeare, notamment Caliban et Prospero. Le narrateur commente en effet : "If these two were Ferdinand and Miranda, Sir Austin was no Prospero, and was not present, or their fates might have been different." (*Richard Feverel*, 133). Le lecteur est dès lors informé que cette relation ne peut connaître de fin heureuse. De plus, les références au surnaturel et à la supériorité des protagonistes sont nombreuses dans ce chapitre : "to him she was uttering magic, casting spells", "his figure looked heroic" (*Richard Feverel*, 133, 132). Cet épisode est la seule instance du roman où le narrateur fait référence à l'héroïsme de Richard sans faire preuve d'ironie. Ces références ne sont pas seulement l'œuvre du narrateur mais également celle des personnages comme le montrent certaines paroles de Richard : "If we lived in those days, I should have been a knight, and have won honour and glory for you." (*Richard Feverel*, 183).

Une autre référence possible à un grand classique de la littérature se trouve dans le chapitre intitulé "An Enchantress" (*Richard Feverel*, 466). Si la référence à la légende de Saint Georges nous renvoie à la romance médiévale, cet autre chapitre fait allusion à la romance classique et plus particulièrement à *L'Odyssée* d'Homère. Le titre du chapitre nous place dans un contexte merveilleux, où le surnaturel est admis et l'intrigue du roman de Meredith semble semblable par certains points à celle de l'épopée d'Homère. En effet, dans *L'Odyssée*, Ulysse cherche à rejoindre sa femme Pénélope à Ithaque, île dont il est le roi. Ce

cit., p. 521.

voyage est ponctué d'épreuves (pour la plupart imposées par Poséidon désireux de venger son fils le cyclope Polyphème). Au cours de son voyage, Ulysse fera halte sur l'île de Circé, une enchantresse qui tentera de transformer Ulysse et son équipage en porcs. Ulysse finit par triompher de Circé, s'unit à elle et reste festoyer avec son équipage pendant un an. Parallèlement, dans *The Ordeal of Richard Feverel*, Richard endosse le rôle d'Ulysse dans la deuxième partie du roman où son objectif est de retrouver Raynham Abbey et son épouse Lucy. Le héros, tout comme Ulysse, est séparé de sa femme et de sa patrie à cause de l'intervention de son père Sir Austin, qui incarne d'une certaine manière le dieu vengeur qu'est Poséidon dans *L'Odyssée*. En effet, Richard "is systematically exposed to temptation on Sir Austin's instructions"¹ qui le tient ainsi éloigné de sa femme. L'enchantresse dans le roman de Meredith est Bella Mount, la demi-mondaine qui a reçu instruction de séduire Richard. Bella Mount organise des dîners à Richmond où la rigidité des mœurs de l'époque victorienne n'a pas sa place. Elle se place ainsi à la manière de Circé comme une pourvoyeuse de plaisirs. En effet, Circé attire les hommes d'Ulysse à un repas au cours duquel elle leur sert un breuvage auquel elle a ajouté « une drogue funeste, pour leur ôter tout souvenir de la patrie² », puis elle les transforme en animaux. L'oubli de la patrie est également l'effet produit par Bella sur Richard qui coupe tout contact avec sa famille et avec sa femme suite à cette relation. La transformation en animal vient également à l'esprit du lecteur (particulièrement à celui du lecteur victorien) lorsque Meredith décrit le dîner à Richmond comme un prétexte à toutes sortes de débauches. En effet, dans *L'Odyssée*, « en changeant ces voyageurs en porcs, ou en d'autres animaux, ce qu'elle [Circé] souhaite, c'est qu'ils oublient le retour, leur passé, c'est qu'ils oublient d'être des hommes³ ». Bella Mount propose la même chose à ses invités. Bien que ne leur proposant pas d'abandonner littéralement leur humanité, Bella semble offrir un oubli de la morale victorienne, et donc de ce que la société considère comme l'essence de l'homme civilisé. Il s'agit presque d'abandonner temporairement les valeurs chrétiennes de la

1 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 13.

2 Homère. *L'Odyssée*, Paris : Le Livre de Poche, 1996, p. 262.

3 Jean-Pierre Vernant. *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Éditions du Seuil, 1999, p. 130.

société victorienne et d'adopter un culte dédié à Dionysos comme l'illustre notamment l'abondance et la variété des vins lors de ces dîners. Richard, comme Ulysse, finira par s'unir à l'enchanteresse après l'avoir vaincue (Bella Mount qui devait à l'origine nuire à Richard y renonce lorsqu'elle commence à éprouver des sentiments pour lui), ce qui le tiendra finalement à l'écart de sa femme. Si les références aux romances médiévales confirment l'idéalisation de Richard, la référence à *l'Odyssée* a un effet contraire : "The *Odyssey* constantly complicates its protagonist, emphasizing the humanity and fallibility of the hero."¹ Une sensation de schizophrénie du personnage se détache alors à travers ces références à différentes œuvres. Richard, en particulier, semble posséder de multiples personnalités puisque le lecteur peut l'identifier à Ulysse, saint George et Ferdinand. Richard se détache ainsi de la réalité en prenant pour modèle des héros accomplissant des actes extraordinaires. Richard est directement victime du Système de son père qui en fait un être exceptionnel. Richard se trouve ainsi sujet à deux personnalités, celle du héros et celle d'homme ordinaire. "The System produces a kind of schizophrenia in Richard; the exalted hubristic behavior of Prince and Knight alternates with the most abject surrenders to self-loathing."² Meredith anticipe une fois de plus sur la littérature de la première moitié du XX^e siècle en proposant une réflexion sur le sujet. Cette réflexion sur le sujet sera développée par Hermann Hesse, écrivain de l'introspection, qui met en garde l'un de ses personnages contre ce genre d'attitude, mise en garde qui pourrait s'appliquer à Richard :

« Tu avais en toi une vision de l'existence, une foi, une exigence. Tu étais prêt à t'engager, à souffrir, à faire des sacrifices. Mais petit à petit, tu as remarqué que le monde n'exigeait de ta part aucun engagement, aucun sacrifice, aucune attitude de ce genre. Tu l'as compris : l'existence n'est pas une épopée avec des héros et autres grands personnages ; elle ressemble au contraire à un joli petit salon bourgeois où l'on se satisfait pleinement de manger et de boire, de déguster le café en tricotant des chaussettes, de jouer au tarot en écoutant la radio. Quant à celui qui est animé de désirs, qui porte en lui autre chose, la

1 Barbara Fuchs. *Romance, op. cit.*, 2004, p. 22.

2 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith, op. cit.*, p. 87.

grandeur héroïque et le sublime, le culte des grands poètes ou celui des saints, c'est un fou et un Don Quichotte¹. »

Les diverses références à des genres littéraires passés véhiculent un certain nombre de valeurs morales et une représentation particulière de la société victorienne. La culture médiévale était encore au centre de cette société. Les valeurs de la chevalerie, qui représentaient une conduite idéale, étaient exigées des membres de l'aristocratie mais également des entrepreneurs. Carlyle souhaitait que "the Captain of industries [...] should become noble knights, placing the welfare of their men and the good of society above any selfish desire for wealth and success. Then the workers would become noble workers, serving their captains with patience and loyalty."² La propagation de ces valeurs explique en partie que Richard se sente investi d'une mission. Il souhaite en effet permettre la rédemption de Bella Mount ainsi que celle d'autres femmes au début de sa relation avec celle-ci. Les termes utilisés pour décrire cette mission que Richard s'impose sont éloquents et renforcent l'emprise du genre de la romance dans ce roman :

"He did not express the thing clearly; nevertheless Ripton understood him to mean, he intended to rescue that lady from further transgressions, and show a certain scorn of the world. That lady, and then other ladies unknown, were to be rescued. Ripton was to help. He and Ripton were to be the knights of this enterprise. When appealed to, Ripton acquiesced, and shivered. Not only were they to be knights, they would have to be Titans, for the powers of the world, the spurious ruling of Social Gods, would have to be defied and overthrown." (*Richard Feverel*, 450)

Cette citation illustre en même temps parfaitement l'influence de la romance classique et celle de la romance médiévale.

Ce médiévalisme ambiant relègue les femmes à un rôle très secondaire puisqu'au Moyen Âge « la femme occupe une place inférieure : éternelle mineure, elle passe de la tutelle

1 Hermann Hesse. *Le Loup des Steppes*, Paris : Calmann-Lévy, 2004, p. 219-220.

2 Walter E. Houghton. *The Victorian Frame of Mind*, New Haven and London: Yale University Press, 1974, p. 319.

de son père à celle de son mari ou, en cas de veuvage, à celle de son fils, de son frère, ou en général d'un parent mâle¹ ». Tout ce qu'un mari attendait de sa femme à l'époque victorienne était "to love, honor, obey – and amuse- her lord and master and to manage his household and bring up his children."² Il est alors aisé de comprendre le choix de Meredith, fervent défenseur de l'égalité des sexes, d'utiliser le genre gothique pour insister sur l'oppression exercée sur les femmes par leur mari. Meredith s'inscrit donc dans la tradition gothique comme genre subversif car "the Gothic has long confronted the cultural problem of gender distinctions, including what they mean for western structures of power and how boundaries between the genders might be questioned to undermine or reorient those structures"³. Et en effet les personnages féminins des romans de Meredith sont confrontés à cette pression de la société. La cousine de Richard, Clare, est soumise à sa mère et apparaît comme un personnage passif au cours du roman. De même Lucy, l'épouse de Richard, ne semble avoir aucune volonté. Elle est constamment soumise à d'autres hommes et ne rentre dans un conflit qu'à un seul moment de l'intrigue. Au cours de son mariage, Richard, ayant perdu la bague qu'il destinait à Lucy, est contraint d'emprunter l'alliance d'une autre femme pour officialiser leur union. Lorsque cette femme (Mrs Berry) demande à Lucy de lui rendre la bague, celle-ci refuse catégoriquement de s'en séparer et de la remplacer par une autre. Lors de ce passage, Lucy montre son attachement aux traditions du mariage et explique que ne pas respecter ces traditions pourrait porter malheur : "If I parted with my ring I know it would be fatal" (*Richard Feverel*, 332). L'emprise du passé est donc très forte sur les personnages, même quand ceux-ci en sont les victimes. Lucy montre le lien qui existe entre la tradition et la superstition, lien essentiel dans les fictions gothiques.

2. Roman et théâtralité

Parallèlement à ce fort ancrage au passé par l'intermédiaire du genre de la romance,

1 Anne Berthelot. *Le roman courtois : Une introduction, op. cit.*, p. 14.

2 Walter E. Houghton. *The Victorian Frame of Mind, op. cit.*, p. 319.

3 Jerold E Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction, op. cit.*, p. 9.

The Ordeal of Richard Feverel et *The Egoist* reposent également sur des genres littéraires plus répandus durant l'époque victorienne, révélant ainsi que ces deux romans répondent à un mélange entre des genres littéraires anciens et des genres plus récents.

Meredith emprunte en effet énormément à un genre théâtral très apprécié au XIX^e siècle : la comédie de mœurs. Cette influence est si forte qu'elle est mentionnée à plusieurs reprises dans le titre des chapitres de ces deux romans. Dans *The Ordeal of Richard Feverel*, le roman semble se découper en trois parties qui, bien que pouvant être associées à trois actes d'une même pièce, sont en fait traitées comme trois pièces différentes. La première pièce, intitulée "The Bakewell Comedy" (*Richard Feverel*, p. 91), relate l'enfance de Richard et plus particulièrement un épisode marquant de cette enfance survenu lors de son quatorzième anniversaire. Richard se fait humilier par un fermier du voisinage et se venge en payant un de ses laboureurs, licencié le jour même, pour qu'il brûle une meule de foin. L'incendie se propagera et détruira une partie de la propriété du fermier Blaize. Le comique de cet épisode repose d'une part sur la subversion des valeurs sociales, et notamment sur la question des classes puisque la famille Feverel se trouve à la merci d'un simple fermier. Cette situation pourrait être un commentaire de la situation en Angleterre à cette époque, où les classes moyennes gagnaient en influence dans la société. D'autre part, le manque de communication de la famille Feverel mène à des situations comiques pour le lecteur. Ainsi, lorsque Richard finit par aller demander le pardon de Blaize, il ignore non seulement que son père est au courant de la situation, mais aussi que des négociations ont déjà eu lieu à plusieurs reprises entre Blaize et les Feverel afin d'éviter l'incrimination de Richard lors du procès. Blaize, de son côté, ignore que Richard a été gardé dans l'ignorance de ces faits, d'où une impossibilité pour les deux personnages de se comprendre lors de cette entrevue, d'autant que le témoin de Blaize a été acheté par Adrian Harley, un autre cousin de Richard, sans qu'aucun autre membre de la famille de Richard ne soit au courant. La rencontre entre Richard et Blaize semble être mise en scène, puisque Blaize, ayant appris par plusieurs membres de la famille Feverel que Richard viendrait s'excuser, attend Richard "seated in his easy-chair in the little

low-roofed parlour of an old-fashioned farm-house, with a long clay pipe on the table at his elbow, and a veteran pointer at his feet [...]" (*Richard Feverel*, 65). Outre le narrateur et le lecteur, un personnage en particulier identifie les événements dont il est le témoin à une pièce de théâtre. Il s'agit d'Adrian Harley, "the Wise Youth" comme le surnomment les personnages du roman de Meredith. Ce personnage, bien qu'occupant une position centrale dans le roman, puisqu'il agit comme intermédiaire entre Sir Austin et Richard, s'identifie lui-même comme spectateur plutôt que comme acteur. En effet, dans la première partie du roman, alors que toute la famille Feverel fait de son mieux pour que Richard ne se mette pas en danger, Adrian, au contraire, ne semble être concerné par la situation que par l'amusement qu'elle lui procure. En effet, "his only contribution [...] to the *material* has been to do nothing directly, to entirely refuse to act for the good, to use his insights and doubts for nothing but his own entertainment."¹ Lorsqu'Austin Wentworth lui relate les plans d'évasion de Richard, "Homeric laughter and nothing else could be got out of Adrian" (*Richard Feverel*, 52). Adrian a donc conscience qu'il est le spectateur d'une comédie et il confesse même à Austin : "I dread the idea of the curtain going down." (*Richard Feverel*, 53). Plus loin dans cette conversation, il préconise de ne pas agir sinon "we should spoil the play" (*Richard Feverel*, 55). Adrian prévient cependant Austin qu'il a fait quelque chose et l'explique par métaphore, de sorte qu'Austin ne comprend pas de quoi il s'agit. Adrian, à ce stade du roman, est le seul à connaître l'intégralité de la situation. Il a en effet corrompu le témoin principal de Blaize et a donc désamorcé l'affaire. Il se garde cependant de prévenir qui que ce soit afin de rester le seul et unique spectateur de la situation. Lors du procès, Adrian assis parmi l'assistance "began to shake and he was laughing [...] though his face was as grave as Sir Miles [le juge]" (*Richard Feverel*, 95) lorsque le témoin corrompu se met à parler. Si pour le reste de l'assistance le sérieux reste de mise (et particulièrement pour Richard), Adrian, dont le visage reste impassible aux yeux de tous, excepté Richard, s'imagine probablement assis au milieu du public d'un théâtre, les yeux rivés sur la scène.

1 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 89.

La seconde partie du roman, qui s'étend du début de l'idylle entre Richard et Lucy jusqu'à leur mariage secret et sa découverte par la famille de Richard, emprunte également occasionnellement au genre théâtral comme le montre notamment le titre du chapitre 29 : "In which the last act of a comedy takes the place of the first" (*Richard Feverel*, 311). Adrian révèle de nouveau ses talents de metteur en scène et de spectateur dans cette partie du roman, et ce à deux reprises en particulier. En premier lieu, Adrian est l'un des premiers personnages à être au courant de la relation entre Richard et Lucy et il ne cherche pas à y mettre fin, notamment parce qu'il ne croit pas dans le Système de Sir Austin (*Richard Feverel*, 177). Un autre personnage, Benson, un agent fidèle de ce Système, observe également Richard et rapporte les faits à Sir Austin. En apprenant cela, Adrian orchestre la vengeance de Richard sur Benson. Il prévient en effet Richard d'une manière subtile que Benson l'espionne lors de ses rendez-vous. Benson, apparaissant au moment où Adrian s'éclipse, subit la vengeance de Richard. Adrian reste spectateur alors que Richard violente Benson :

"It was not long before he heard a bellow for help — the roar of a dragon in his throes. Adrian placidly sat down on the grass, and fixed his eyes on the water. There, as the roar was being repeated amid horrid resounding echoes, the wise youth mused in this wise -"
(*Richard Feverel*, 191)

Sa mise en scène ne s'arrête pas ici puisqu'il décide d'intervenir au bout d'un moment et joue la comédie :

"[...] Was that a raven or Benson? He howls no more. It sounds guttural : frog-like — something between the brek-kok-kek and the hoarse raven's croak. The fellow'll be killing him. It's time to go to the rescue. A deliverer gets more honour by coming' in at the last gasp than if he forestalled catastrophe.—Ho, there, what's the matter ?"

So saying, the wise youth rose, and leisurely trotted to the scene of battle, where stood St. George puffing over the prostrate Dragon.

'Holloa, Ricky ! is it you ?' said Adrian. 'What's this ? Whom have we here ?—Benson, as I live !'" (*Richard Feverel*, 191)

Adrian est aussi bien capable de rester le spectateur que de jouer un rôle. Plus tard, dans la seconde partie du roman, apprenant que Richard s'est marié en secret, il décide d'annoncer lui-même la nouvelle aux différents membres de la famille Feverel. Il procède une fois encore de manière à pouvoir apprécier un spectacle, ce qu'il appelle "the Comedy of real life" (*Richard Feverel*, 368). Adrian "sees the life around him as a story, a play, and the people around him as characters, and he reports what he sees to himself, sometimes to the other characters, always to the fictional reader, who is also viewing the action of the story."¹ Adrian se sert d'un accessoire et ne cherche pas à être efficace dans sa manière de communiquer mais à créer des effets et un divertissement pour le lecteur et lui-même. Ainsi, le gâteau de Richard devient l'accessoire principal d'une pièce mise en scène par Adrian qui annonce ainsi le mariage de manière détournée afin d'observer la réaction de ses auditeurs. Le lecteur, grâce à Adrian, "[is] granted the privilege of seeing Richard's family, the foolish, the selfish and the weak in their different ways, wince and strike at the news Adrian brings."² La réaction la plus attendue par Adrian est celle de Mrs Doria qui prévoyait de marier sa fille à Richard. Adrian parvient "cleverly to leave the cake unchallenged in a conspicuous part of the drawing-room" (*Richard Feverel*, 357), mais en espérant bien entendu qu'il finisse par être remarqué. L'accessoire est ainsi central dans la pièce dont Adrian et le lecteur sont témoins. Adrian amorce la situation comme il est possible de le constater avec la réaction des femmes de la famille de Mrs Doria face au gâteau :

"All the younger ladies stood about the table, whereon the cake stood displayed, gaps being left for those sitting to feast their vision, and intr-ude the comments and speculations continually arising from fresh shocks of wonder at the unaccountable

1 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 89.

2 *Ibid.*, p. 96.

apparition. Entering with the half-guilty air of men who know they have come from a grosser atmosphere, the gallant males also arranged themselves round the common object of curiosity."

S'ensuit une intense conversation entre Mrs Doria, Adrian et le reste de la famille Forey. Mrs Doria cherche tout d'abord à obtenir plus de détails sur ce mariage et demande ensuite des conseils juridiques pour l'annuler. Le texte est alors constitué de courtes répliques et le narrateur, dont la présence est d'habitude palpable, s'efface complètement. Ce passage est hautement comique pour le lecteur, notamment grâce aux espoirs de Mrs Doria d'annuler le mariage sous différents prétextes en s'appuyant sur les dires de Brandon Forrey, un avocat qui ne semble guère convaincu de la possibilité de cette annulation mais ne semble pas vouloir contredire Mrs Doria. Brandon parle en effet au conditionnel et ses répliques sont marquées par des hésitations comme "A – hm! well!" se changeant quelques répliques plus tard en "Well... hm! a... in that case... a ..." (*Richard Feverel*, 366). Cet épisode comique reposant sur le caractère dominateur de Mrs. Doria est cependant relativisé par le narrateur lui-même qui s'adresse directement au lecteur afin que celui-ci révise sa position, et transforme ainsi un épisode purement comique en un épisode tragique : "Remember that she [Mrs Doria] saw years of self-denial, years of a ripening scheme, rendered fruitless in a minute." (*Richard Feverel*, 368). Une forme de cruauté semble alors être associée à Adrian qui est en effet dépourvu de compassion et semble prendre un malin plaisir à contempler les réactions de ses semblables. Son indifférence aux souffrances de son entourage le fait apparaître comme une figure inhumaine et donc inquiétante, et "it is, as Mr. Le Gallienne has pointed out, by the very strangest of mistakes that Adrian Harley has been confused with Meredith's ideal and even with himself."¹ Un autre personnage, Austin Wentworth, est quant à lui l'antithèse d'Adrian. Si Adrian n'agit dans l'ombre que pour prolonger ce qui lui apparaît comme un spectacle sans réellement se soucier de son issue, Austin Wentworth est au contraire, un véritable acteur cherchant à abrégé l'action et à l'amener à une bonne conclusion. Ses conseils

1 M. Sturge Henderson. *George Meredith: Novelist, Poet, Reformer*, op. cit., p. 39.

envers Richard lors de l'affaire Bakewell sont notamment censés donner une leçon de droiture à Richard. Austin Wentworth disparaît cependant de la narration après cet épisode pour ne reparaître qu'à la fin du roman. Il parvient alors en toute simplicité à résoudre la situation apparemment inextricable en amenant Lucy et son fils à Raynham :

"'There used to be a train at seven o'clock,' Austin remarked, consulting his watch. The two women were silent.

'Could you get ready to come with me to Raynham in ten minutes?'

Austin looked as if he had asked a commonplace question." (*Richard Feverel*, 546)

Austin désacralise ainsi Raynham qui incarnait jusqu'alors le paradis perdu. Le lecteur se rend alors compte que

"where Austin is, we feel all will go well, just as where Adrian is all will go wrong. The fact that his actual appearances are short and infrequent would be more regrettable were it not for our consciousness that he survives as a permanent ideal in the mind of his author."¹

The Ordeal of Richard Feverel repose ainsi autant sur les personnages secondaires que sont Adrian Harley et Austin Wentworth, qui sont capables d'analyser l'action et trouvent les moyens d'arriver à leur fins, que sur Richard et son père qui manquent tous deux de discernement quant à leur situations. Austin et Adrian participent ainsi à la schizophrénie ambiante que le lecteur ressent à la lecture de ce roman en agissant dans deux directions diamétralement opposées sans être eux-mêmes au cœur de l'action. Ils participent de même à la schizophrénie de Richard pour qui ils représentent de façon consciente ou inconsciente le modèle à suivre et celui à éviter, ce qui n'est pas sans rappeler le texte de Voltaire intitulé *Le Blanc et le Noir*.

1 M. Sturge Henderson. *George Meredith: Novelist, Poet, Reformer*, op. cit., p. 38.

La dernière partie du roman est également envisagée comme une pièce ainsi que le montre le titre de l'avant dernier chapitre : "The last scene" (*Richard Feverel*, 577). La comédie, bien que présente, laisse place à la tragédie dans cette dernière rencontre entre Lucy et Richard qui aboutit à une séparation. Bella Mount, au contraire, tente de maintenir la comédie dans cette partie du roman et se pose comme une actrice qui se déguise en homme pour distraire Richard.

The Egoist est également construit comme une pièce de théâtre. Le titre du dernier chapitre est particulièrement éloquent à ce sujet : "Upon which the curtain falls" (*The Egoist*, 422). Le roman répond en effet plus ou moins fidèlement à la règle des trois unités du théâtre. Nous pouvons parler d'unité de lieu dans le roman puisque l'action se concentre à Patterne Hall, mis à part un chapitre se déroulant à la gare. L'unité de temps est approximativement respectée car l'action se déroule en quelques jours seulement sans qu'il y ait d'ellipse. Enfin, Meredith respecte également l'unité d'action en se concentrant du début à la fin sur la relation entre Willoughby et Clara sans développer d'autres intrigues parallèles. De plus, le personnage principal de ce roman peut être considéré comme un type: l'égoïste. Son caractère est en effet schématisé et régit la grande majorité de ses actions et de ses paroles.

Le chapitre où Willoughby demande Lætitia en mariage montre le lien entre le roman de Meredith et une pièce de théâtre. Le chapitre est centré sur la conversation entre les deux personnages et le narrateur s'efface alors, n'intervenant que brièvement pour donner ce qui peut-être considéré comme des indications scéniques renseignant sur le ton des personnages : "Laetitia burst forth" (*The Egoist*, 331); les pauses dans la conversation : "there was hesitation" (*The Egoist*, 329), "she did not reply", "she was mute", "she had not a word" (*The Egoist*, 330); ou les déplacements des personnages : "he took a stride to inspire his wits" (*The Egoist*, 332). La conclusion de cette scène fait de nouveau penser à une didascalie : "They withdrew." (*The Egoist*, 336).

L'exemple le plus flagrant de l'influence de la comédie de mœurs dans ce roman est

sans aucun doute le quiproquo final. Willoughby, toujours fiancé à Clara mais conscient de sa réticence, songe à la libérer de son engagement. Il craint cependant le regard de la société s'il venait à rompre ses fiançailles, ayant déjà été abandonné par sa première fiancée. Il décide alors de demander en mariage Laetitia Dale, qui l'admire depuis toujours, avant de libérer Clara. Cependant ses plans se trouvent contrariés lorsque Laetitia refuse et que leur conversation est surprise, donnant ainsi une raison valable à Clara pour rompre son engagement. Peu de personnages sont au courant de cette situation et le reste de la famille et du voisinage ont vent de rumeurs différentes. Alors que certains pensent que Willoughby épousera Clara, d'autres croient qu'il épousera Laetitia. La situation de Willoughby empire lorsque les pères des deux prétendantes se trouvent dans la même pièce que lui. Les discussions tenues par les femmes du voisinage et les tantes de Willoughby afin de déterminer qui Willoughby épousera sont constituées de courtes répliques. Notons que les titres des chapitres 44 et 45 montrent que ces chapitres sont construits comme les scènes d'une pièce. Ces titres informent en effet le lecteur sur les personnages présents dans ces chapitres. Comme dans une pièce, le décor ne change pas entre ces deux chapitres : "44 Dr. Middleton: the Ladies Eleanor and Isabel: and Mr. Dale", "45 The Patterne Ladies: Mr. Dale: Lady Busshe and Lady Culmer: with Mrs. Mountsuart Jenkinson" (*The Egoist*, 2). Le narrateur s'efface brièvement, tout comme dans *The Ordeal of Richard Feverel*, afin de permettre au lecteur d'apprécier le comique de la situation. Ce brusque effacement du narrateur est cependant troublant pour le lecteur qui ne peut toujours déterminer quel personnage prononce telle parole : "There are scenes towards the close where five or six persons, each labouring under a separate misconception, attempt to converse, and the effect on a reader, not always informed which character is speaking, is bewilderment."¹ Voici un extrait de l'une de ces conversations, qui révèle l'effacement total du narrateur et la difficulté de distinguer les personnages :

« "The Middletons leave?" said the ladies.

1 M. Sturge Henderson. *George Meredith: Novelist, Poet, Reformer, op. cit.*, p. 162.

"Dr. Middleton and his daughter."

"They have not left us."

"The Middletons are here?"

"They are here, yes. Why should they have left Patterne?"

"Why?"

"Yes. They are likely to stay some days longer."

"Goodness!"

"There is no ground for any report to the contrary, Lady Culmer."

"No ground!"

Lady Culmer called out to Lady Busshe.

A cry came back from that startled dame.

"She has refused him!"

"Who?"

"She has."

"She?—Sir Willoughby?"

"Refused!—declines the honour."

"Oh, never! No, that carries the incredible beyond romance. But is he perfectly at . . ."

"Quite, it seems. And she was asked in due form and refused."

"No, and no again!"

"My dear, I have it from Mr. Dale."

"Mr. Dale, what can be the signification of her conduct?" » (*The Egoist*, 383)

Ce qui peut sembler être un obstacle à la compréhension de ces scènes peut cependant être

interprété comme un effet de style de l'auteur qui choisit d'attribuer ces répliques non pas à des individus, mais à une entité plus abstraite aux voix multiples, la société, principale menace pour Willoughby Patterne.

La théâtralité de ces deux romans illustre donc le manque de communication des personnages. Si ces épisodes sont comiques, leurs conséquences sont en revanche tragiques. L'impossibilité de communiquer et la peur du ridicule qui caractérisent ces épisodes créent une méfiance entre les personnages qui se réfugient alors dans leurs pensées et se confortent dans leurs erreurs. La théâtralité est par ailleurs une autre illustration de la schizophrénie des personnages. Ces personnages peuvent être considérés comme des acteurs jouant le rôle que la société leur impose. Clara cache sa révolte par exemple, tandis que Willoughby refoule ses pulsions violentes lorsqu'il se trouve en société. Dans *The Ordeal of Richard Feverel*, le mot utilisé pour décrire l'attitude de Sir Austin lorsqu'il cache ses émotions est particulièrement intéressant : "[He] made his features a flexible mask." (*Richard Feverel*, 5). Cette notion de « masque » renvoie à la tradition théâtrale de la Grèce antique où chaque acteur portait un masque. Sir Austin est donc lui aussi un acteur qui joue un jeu face à la société et ne peut exprimer sa personnalité.

3. *Le roman à sensation*

Revenons sur l'épisode appelé 'Bakewell Comedy'. Nous avons étudié la théâtralité de cet épisode mais il semble qu'une forme de fiction typique de l'époque victorienne apparaisse dans cet épisode : le roman à sensation. Richard est le complice de l'incendie d'une partie de la ferme de Blaize qui lui avait donné une correction plus tôt dans la journée pour avoir braconné sur ses terres. Le responsable, Tom Bakewell, un ancien laboureur renvoyé par Blaize et que Richard a convaincu de mettre le feu, est arrêté. Richard et son ami Ripton, de peur de se faire dénoncer par Tom, décident de lui venir en aide par tous les moyens lorsqu'ils comprennent que malgré leur culpabilité, Tom leur restera fidèle. Le comique de la situation

réside en grande partie sur ce que Meredith appelle "Juvenile Stratagems" (*Richard Feverel*, 48). Dans ce chapitre, Richard et Ripton imaginent un moyen pour aider Tom à s'échapper de prison en lui procurant une lime et une corde. Les deux adolescents semblent ainsi être imprégnés de la littérature populaire de la seconde moitié du 19^e siècle britannique et notamment du roman à sensation. Les thèmes abordés dans ce genre de roman regroupent "murder and attempted murder, arson, fraud and forgery, real and imagined bigamy, impersonations and disguises, illegal incarcerations [...]"¹ Le roman à sensation traite donc principalement d'activités illégales et incorpore les actes décrits dans la première partie du roman de Meredith. Cependant, seuls Richard et Ripton semblent imprégnés et fascinés par cette culture. Un des personnages découvre que les deux garçons étudient "Latude's Escape" (*Richard Feverel*, 55), l'histoire d'un célèbre prisonnier de la Bastille, ainsi qu'un livre sur Jonathan Wilde qui n'est autre qu'un célèbre criminel du 18^e siècle. Les adultes qu'ils cherchent à intégrer à leur plan d'évasion refusent d'apporter leur aide. Tom lui-même s'oppose à cette idée et Austin Wentworth, un cousin de Richard, propose son aide mais dans un cadre légal : "My dear Ricky [...] there are two ways of getting out of a scrape: a long way and a short way. When you've tried the roundabout method, and failed, come to me, and I'll show you the straight route" (*Richard Feverel*, 51). Richard adopte un nouveau rôle lors de cet épisode qui l'éloigne une fois de plus de la réalité. L'influence des lectures de Richard sur ses actes révèle une nouvelle fois que ses actes sont dictés par son imagination.

B. Conflits internes des personnages

1. Schizophrénie et société

Revenons plus en détail sur cette séquestration dont certains personnages de Meredith sont les victimes. Nous avons vu que, dans ses deux romans, Meredith associait ce thème à des lieux et à des personnages précis. Cependant, pour Meredith, qui s'inscrit dans la tradition

1 William Baker et Kenneth Womack (ed.). *A Companion to the Victorian Novel*, London: Greenwood Press, 2002, p. 211.

gothique du XIX^e siècle, ces lieux et personnages ne sont que des prétextes pour dénoncer l'existence d'une prison physique et mentale beaucoup plus large. En effet, au XIX^e siècle, "the trope of the Gothic prison has been extended to cover an entire social system, indeed a nation"¹. En décrivant Raynham Abbey et Patterne Hall comme des prisons, Meredith a une prison beaucoup plus large en tête, celle de la société. Meredith, à travers le thème de la séquestration, semble dénoncer une forme de schizophrénie imposée par la société. Les personnages semblent en effet devoir jongler entre deux personnalités. L'une qui serait naturelle et devrait être refoulée selon la société, et l'autre qui serait le résultat d'un conditionnement, d'une oppression et représenterait la bienséance. Meredith "was aware of conflict in man and woman, the conflict between what society demands and the fundamental brute desire for assertion which lies in even the most civilised"².

Lucy, la femme de Richard, nous révèle en quoi la société victorienne fait une prison du corps de la femme. Elle tient le rôle de l'éternelle soumise, mais ce rôle est un poids qu'elle ne parvient pas à supporter jusqu'à la fin du roman. En effet, elle est contrainte de supporter les actes de Richard et de son père tout au long du roman sans jamais les remettre en cause. Meredith choisit ainsi de la représenter comme la femme victorienne par excellence, le modèle défendu par la société. En effet, "in a book where the characters are persistently subjected to irony she is the one character who has remained unsatirised: an ideal being, gentle and strong."³ Lucy est le seul personnage irréprochable du roman et elle connaît pourtant le destin le moins enviable. La mort de Lucy a souvent été considérée comme une faiblesse du roman et un simple acte de cruauté de la part de Meredith, ainsi que le lui reprocha James Thomson, l'un de ses amis : "Neither she or any other woman, and scarcely any man, will ever forgive you the cruel, cruel ending"⁴. Cependant, les causes de sa mort doivent être interprétées comme un coup violent porté par Meredith aux valeurs de la société

1 Alison Milbank. « The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880 » dans Jerold E Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, op. cit., p. 149.

2 Anthony Burgess. *English Literature*, Harlow: Longman Group, 1986, p. 188.

3 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 14.

4 M. Sturge Henderson. *George Meredith: Novelist, Poet, Reformer*, op. cit., p. 149.

victorienne et particulièrement à l'idéal de la femme victorienne ainsi que le montre Gillian Beer :

"Her brain-fever is perfectly believable in psychosomatic terms after the arbitrary treatment to which Richard and Sir Austin have subjected her. Brain-fever – though not perhaps a medically accurate description – is a recognisable stress illness, related to enforced passivity in emotional crisis. Victorian society too often idealised passiveness in women both within fiction and outside it."¹

Sir Austin et Richard ne sont ainsi qu'indirectement coupables de la mort de Lucy. Les valeurs de la société victorienne l'ont emprisonnée dans cette passivité qui a conduit à sa fin tragique. Meredith cherche ainsi à faire passer un message à ses contemporains en montrant les dégâts causés par cette idéalisation de la femme passive sur son individualité; une cruauté que même la meilleure des femmes n'a pu supporter. Un sort semblable paraît attendre Clara Middleton dès les premières pages de *The Egoist*. Une différence majeure existe cependant entre les deux femmes : Clara, bien que soumise aux mêmes valeurs que Lucy, est intérieurement révoltée. Tandis que Lucy ne remet jamais son sort en question, Clara au contraire remet en cause, dans ses pensées, les fondements même de cette société dirigée par les hommes : "Why was she not free ? By what strange right was it that she was treated as a possession ?" (*The Egoist*, 51). Ces questions rhétoriques ne sont pas seulement issues d'une réflexion menée par Clara. La voix du narrateur, questionnant le lecteur, se fait sentir. En effet, l'utilisation du style indirect libre superpose la voix de Clara et celle du narrateur, révélant que ces questions rhétoriques, tout en participant au processus de pensée de Clara, sont également une attaque directe du narrateur contre la société.

Clara Middleton n'a cependant pas totalement conscience de l'étendue de cet emprisonnement de l'esprit dans les valeurs chevaleresques. Elle ne semble d'abord pas comprendre le choix de Constantia Durham (la première fiancée de Willoughby) d'avoir

1 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit., p. 14.

abandonné un fiancé pour se marier aussitôt après : "But my reason for speaking of Miss Durham was to exclaim at the strangeness of a girl winning her freedom to plunge into wedlock. Is it comprehensible to you ? She flies from one dungeon into another." (*The Egoist*, 129). Clara parvient à avoir une vision cynique en opposition à la vision idéale des autres personnages. Elle rejette les valeurs de la chevalerie, et donc l'influence du genre de la romance, pour prôner une vision plus réaliste de la situation : "Our dreams of heroes and heroines are cold glitter beside the reality." (*The Egoist*, 131). Clara semble donc s'être éveillée à une nouvelle perception de la réalité, tandis que des personnages conditionnés, comme Lucy, restent les captifs d'une romance opérant à l'échelle nationale. Lucy est en effet si conditionnée dans son admiration pour un « héros » comme Richard, qu'elle ne lui reconnaît aucune faute, même lorsque celui-ci avoue son adultère. Au contraire, Clara note tous les défauts du "héros local" qu'est Willoughby.

Cependant, l'emprise de ces valeurs du passé sur Clara reste assez forte et fait de Clara un personnage paradoxal. Malgré son jugement sur Constantia Durham, elle envie le sort de cette dernière à plusieurs reprises, en s'imaginant elle-même dans le rôle de la princesse en détresse : "If some noble gentleman could see me as I am and not disdain to aid me!" (*The Egoist*, 85). Clara semble donc remettre son sort entre les mains d'un homme malgré ses sentiments de révolte contre cette société essentiellement masculine. Et en effet, Clara sera libérée par Willoughby à la condition qu'elle épouse son cousin Vernon. Clara, qui éprouve des sentiments pour Vernon, accepte, non pas de l'épouser immédiatement, mais de le retrouver dans les Alpes. Meredith, lors de sa dernière référence à ces deux personnages, les nomme "two lovers" (*The Egoist*, 425). Clara, au même titre que Constantia, s'est libérée de ses fiançailles pour s'engager immédiatement après.

Si cette impossibilité de se libérer des valeurs de la chevalerie et donc de l'influence du genre de la romance n'a pas de graves conséquences pour Clara, une telle faute a des conséquences fatales dans *The Ordeal of Richard Feverel*. Du début à la fin du roman, les actes de Richard sont guidés par cette volonté de s'inscrire dans la tradition de la chevalerie.

Richard perçoit sa vie comme un roman courtois dont il serait le héros. Ainsi que nous l'avons vu, le narrateur conforte le lecteur dans cette impression : "At many junctures he stands back and calls him 'Hero'. This denomination looks two ways – it obviously describes the role Richard has in the novel, but it also depicts Richard's own role-playing."¹ Le champ intertextuel du roman permet d'associer Richard à de grands héros accomplissant des actes extraordinaires comme saint Georges ou Ulysse. Il se fait l'héritier de ces personnages et cherche donc lui-même à accomplir de grands actes de bravoure. Là encore, le narrateur ne blâme pas uniquement Richard pour cette attitude, il cherche à démontrer que les excès de Richard ne sont dus qu'à sa volonté de remplir le rôle que la société et son père, à travers son Système, semblent lui avoir confié. En effet, certains aspects de ce Système sont "inescapably damaging : in particular, the demands of the chivalric code that several times over are interpreted to the letter rather than in the spirit."² Richard semble alors être l'objet d'une malédiction que la société lui a imposée. Richard et Willoughby sont caractérisés par l'*hubris*. Ils souffrent ainsi de la même faiblesse que bon nombre de héros de l'antiquité : cet orgueil démesuré qui les pousse à chercher à dépasser la condition humaine et à défier les dieux. Leur fierté et la croyance de leur entourage dans leur supériorité les poussent à se surestimer, de telle sorte qu'ils perdent le contact avec la réalité. Meredith "appreciated [...] the Gothic violence that may attend the activity of the fantasy life led by the individual ego under the veneer of civilized man or woman."³ Le narrateur utilise également une question rhétorique dans un style indirect libre afin de questionner directement le lecteur et de lui faire comprendre la part de responsabilité de la société dans les événements qui suivent : "Had he not been nursed to believe he was born for great things?" (*Richard Feverel*, 559). Richard se trouve dans une position délicate. Sous le prétexte de vouloir amender Bella Mount, et donc d'agir noblement, il a délaissé son épouse et commis un adultère. Il ne peut ensuite se résoudre à rejoindre sa femme après un tel déshonneur et vise des objectifs encore plus irréalistes que

1 Juliet Mitchell. « *The Ordeal of Richard Feverel: A Sentimental Education* » in Ian Fletcher (ed.). *Meredith Now*, op. cit., p. 76.

2 William Baker et Kenneth Womack (eds). *A Companion to the Victorian Novel*, op. cit., p. 345.

3 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 148.

la rédemption de Bella. Ayant auparavant rapproché ce roman du roman courtois, nous devons remarquer que Richard semble s'engouffrer toujours plus dans les valeurs prônées dans ce genre littéraire, cherchant à reconquérir la femme aimée à travers des actes héroïques. Mrs Berry, ancienne gouvernante de Richard, qui s'occupe désormais du fils de celui-ci et est bien souvent la porte-parole de Meredith, comprend la situation et pense à juste titre que la meilleure solution serait que Richard se libère de cette prison mentale qui lui impose ce rôle afin de reprendre contact avec la réalité. Cette idée est exprimée d'une manière très simple : "He's off in his heroics – he want to be doin' all sorts o' things: I say he'll never do anything grander than that baby." (*Richard Feverel*, 545). Richard doit ainsi abandonner le rôle du chevalier errant qui ne convient plus à cette époque afin d'endosser celui du père de famille et du mari. Richard n'y parvient cependant pas et en subit donc les conséquences. Dans un dernier élan "héroïque", alors que Lucy l'attend à Raynham et que tout semble arrangé, il défie en duel Lord Mountfalcon, l'homme qui a demandé à Bella de le séduire et qui a tenté de séduire Lucy. Richard est alors blessé et Lucy meurt suite au stress causé par cet ultime acte de chevalerie. La romance s'achève alors bel et bien : le héros a été vaincu, la princesse est morte et l'antagoniste ne sera pas inquiété. Richard est cependant libéré de son destin, comme l'écrit Lady Blandish dans la lettre qui clôt le roman : "Richard will never be what he promised." (*Richard Feverel*, 604). Cet échec de Richard dans la mission qu'il s'impose envers la société et le jugement porté par son entourage sur cette mission révèlent la critique de l'hypocrisie victorienne par Meredith. Les valeurs chevaleresques encouragées par la société victorienne ne doivent être qu'une parure et non la base d'un principe d'action et de réforme de la société. Sir Austin est lui même l'incarnation de cette hypocrisie. Il est l'auteur du « Pilgrim's Scrip », un livre d'aphorismes moraux, qui est cité tout au long du roman. Cependant, le lecteur apprend que "the direct application of an aphorism was unpopular at Raynham" (*Richard Feverel*, 86). Meredith s'oppose donc clairement à cette hypocrisie qui désoriente le personnage principal et participe à sa dimension schizophrénique. La société fournit des repères contradictoires qui ne permettent pas à Richard de développer une

personnalité cohérente.

2. *Écrire la pensée*

Nous avons vu jusque là que *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist* traitent de thématiques communes que nous pouvons qualifier de gothiques, et ce à travers l'utilisation d'une multitude de genres littéraires. Meredith crée des situations de la vie quotidienne qui suscitent des sentiments de peur, d'horreur, d'oppression chez ses personnages. Nous devons maintenant étudier comment Meredith réussit à transmettre ces sentiments au lecteur. Meredith semble à nouveau se rapprocher des fictions gothiques du 19^e siècle en adoptant la même démarche : "Although the first person is rarely used, there is often an attempt to enter the consciousness of the protagonist and render his sufferings with psychological verisimilitude."¹ George Meredith tente lui aussi de pénétrer au cœur de l'esprit de ses personnages. L'intrigue de *The Egoist* peut sembler très simple au premier abord, mais ce roman est en fait très complexe grâce à la profondeur psychologique des personnages. Judith Wilt décrit le projet de romancier de Meredith tout au long de sa vie comme une volonté d'étudier le processus de la pensée :

"What Meredith has always striven to do [...] is to testify with passion but without sentimentalism to the organic foundations of spirit, to convey how it *feels* to think, reflect, remember, scheme, debate oneself, organize one's position, to pursue or encompass or hide from those elusive Ideas just forming on the edge of emotion where language is born of the effort of feeling to become thought, or the effort of the brain to contact the blood."²

L'action dans les romans de George Meredith est subordonnée à la pensée des personnages. Dans *The Egoist* en particulier, "almost all the events are mental – and no less violent, horrifying, dangerous, threatening and thrilling for being so."³

1 Alison Milbank. « The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880 » dans Jerold E Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, op. cit., p. 150.

2 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 188.

3 *Ibid.*, p. 148.

Plusieurs articles assez complets ont été consacrés à cette question dans la seconde moitié du XX^e siècle. Nous passerons donc assez vite sur certains aspects généraux de cette écriture de la pensée ayant déjà été traités afin de nous concentrer sur ceux qui participent pleinement à l'atmosphère gothique et à la schizophrénie ambiante que nous avons identifiées auparavant.

J. B. Lincecum insiste en particulier sur la présence de la technique du courant de conscience dans *The Ordeal of Richard Feverel*, tout en précisant que d'autres auteurs ont étudié l'usage de cette technique dans d'autres romans de Meredith et notamment dans *The Egoist*.¹ Pour Lincecum,

"*Richard Feverel* is not a stream-of-consciousness novel, but the list of devices and characteristics it shares with the genre is impressive. Most significantly, Meredith experimented with the three major devices characteristic of the genre-interior monologue (direct quotation from the mind), internal analysis (description of the consciousness), and sensory impression (the recording of pure sensations and images)."²

Nous avons en effet vu que Meredith fait souvent usage du style indirect libre dans nos deux romans, superposant la voix du narrateur aux pensées des personnages. Des chapitres entiers sont dédiés aux monologues intérieurs et le titre de ces chapitres est souvent évocateur dans *The Egoist* : "Clara's meditations", "Treats of the union of temper and policy", "In the heart of the Egoist" (*The Egoist*, 1-2). Le lecteur est ainsi constamment plongé dans les pensées et les sensations des personnages, une vie interne que Judith Wilt résume : "Dreads, loathings, imprisonings, stiflings, the dramas of their own feelings, the figures of their own fantasies."³ Le lecteur s'identifie avec ces personnages et est donc amené, en questionnant les réactions des personnages, à se questionner lui-même. Il est aisé de comprendre en quoi *The Egoist* a pu susciter de vives émotions chez le lectorat féminin de George Meredith, en comparant sa

1 J. B. Lincecum. *A Victorian Precursor of the Stream-of-Consciousness Novel: George Meredith*, *The South Central Bulletin*, Vol. 31, No. 4, Winter, 1971, p. 198.

2 *Ibid.*, p. 198.

3 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, *op. cit.*, p. 150.

propre situation dans la société à celle de Clara Middleton.

Meredith montre tout au long de ses romans son intérêt pour la discipline psychologique émergeant au XIX^e siècle. Meredith, dans sa réflexion sur le processus de la pensée, a souvent effleuré des théories développées plus tard par Freud. Le processus du lapsus est évoquée dans *The Egoist*, alors que Clara intervertit inconsciemment le nom de deux personnages : Harry Oxford, l'homme avec qui la première fiancée de Willoughby s'est enfuie, et Vernon Whitford, le cousin de Willoughby. Clara, enviant le sort de la première fiancée de Willoughby et réfléchissant à sa propre situation, est victime d'un lapsus : "But I have no Harry Whitford, I am alone" (*The Egoist*, 85). Nous pouvons constater à travers cet exemple que les pensées des personnages de Meredith ne sont pas entièrement maîtrisées par les personnages et ne sont donc pas le "lieu" rassurant, familier qui pourrait contrebalancer l'environnement inquiétant dans lequel les personnages évoluent. Ainsi, la réaction de Clara face à ce lapsus qui intervient dans son esprit est éloquente : "The sudden consciousness that she had put another name for Oxford struck her a buffet, drowning her in crimson." (*The Egoist*, 86). Clara semble s'interdire certaines pensées, révélant une fois de plus une forme d'enfermement mental lié aux valeurs prônées par la société victorienne. La pensée n'est donc pas seulement le moyen pour les personnages d'exprimer leurs inquiétudes, elle est elle même une des sources de leurs inquiétudes. Gillian Beer note en effet que "The effect of near-hysteria in parts of *The Egoist* does not, of course, derive always from autobiographical pressures; it is also a dramatisation of Clara's state of mind."¹ Ainsi, Clara se questionne à plusieurs reprises sur la santé de son esprit : "She considered the possibility of her being in a commencement of madness." (*The Egoist*, 80), "Her conduct was a kind of madness; she could not understand it." (*The Egoist*, 51). De même, nous avons vu que la mort de Lucy est due à une névrose. Lucy tombe malade à force de refouler ses pulsions et montre donc l'impact néfaste de la personnalité imposée aux femmes. Lucy, dans ses dernières paroles, montre des symptômes de la schizophrénie, ayant perdu tout contact avec la réalité. Elle a

1 Gillian Beer. *Meredith: A Change of Masks*, op. cit, p. 124.

l'impression que son corps brûle bien qu'elle soit en fait allongée sur un lit : "Her cries at one time where dreadfully loud. She screamed that she was 'drowning in fire' and that her husband would not come to her to save her." (*Richard Feverel*, 603) Lucy, si forte durant tout le roman, exprime finalement sa détresse dans son délire névrotique, démontrant ainsi l'existence d'une seconde personnalité refoulée jusque-là chez elle. Il est intéressant de noter que Lucy conserve sa vision déformée de Richard comme chevalier errant et n'imagine aucune autre issue à sa situation qu'une intervention héroïque de Richard. Cette schizophrénie frappe également Willoughby d'une façon presque littérale lorsque celui-ci cherche à conquérir Laetitia vers la fin du roman. Willoughby entre dans un état de délire lors de cette conversation, passant de la séduction à la violence verbale, de l'éloge de Laetitia à la condamnation virulente de toutes les femmes suite au rejet de Laetitia qui est alors accusée d'avoir prémédité cette vengeance (*The Egoist*, 329-336). Cette scène, qui révèle une fois de plus au lecteur l'égoïsme de Willoughby et révèle au grand jour sa personnalité à Laetitia, est en effet qualifiée de "skillful rendering of paranoid schizophrenia"¹ par Judith Wilt.

Les personnages de Meredith semblent lutter autant dans leur vie mentale que dans leur vie physique. Le processus de leur pensée n'est pas rationnel. En effet, les personnages ne maîtrisent pas leur pensée, passant d'une idée à une autre qui n'est apparemment pas liée si ce n'est dans leur inconscient. Meredith propose à certains moments une pensée fluide, ininterrompue par le narrateur. Cependant, la pensée des personnages de Meredith se complexifie dans certains chapitres, révélant l'existence de plusieurs voix à l'intérieur d'un même personnage. L'exemple le plus flagrant de cette pluralité des voix dans la conscience des personnages de Meredith se trouve dans *The Ordeal of Richard Feverel*. Ayant appris le mariage secret de son fils, Sir Austin s'isole pour réfléchir à la situation. Meredith livre cette réflexion à son lecteur sous la forme d'un dialogue interne entre Sir Austin et le Diable. Cette intervention du Diable n'est évidemment pas à prendre de façon littérale, pas plus que ce dialogue interne qui n'est qu'une façon pour Meredith de théâtraliser le processus de la pensée.

1 Judith Wilt. *The Readable People of George Meredith*, op. cit., p. 177.

Cependant, sur le plan psychologique, l'apparition du Diable est intéressante. Ce dernier semble en effet apparaître physiquement à Sir Austin : "As he [Sir Austin] sat alone in the forlorn dead-hush of his library, he saw the devil" (*Richard Feverel*, 375). Cette apparition du Diable prend alors une dimension hallucinatoire puisqu'elle implique le sens de la vue et renforce ainsi la thématique de la schizophrénie dans le roman. Le dialogue qui prend place entre Sir Austin et le Diable est la mise en scène d'une prise de décision de Sir Austin face à une situation délicate. Il s'agit en fait d'une confrontation entre le Sir Austin ayant créé le Système d'éducation de Richard et ayant foi en ce Système, et un autre Sir Austin, appelé Diable par Meredith, désabusé par la constatation de la trahison de Richard. Ce Diable tente de convaincre Sir Austin d'abandonner ses projets et de s'isoler mentalement du reste de l'humanité à laquelle il se considère supérieur : "And your System: - if you would be brave to the world, have courage to cast the dream of it out of you: relinquinsh an impossible project; see it as it is – dead: too good for men." (*Richard Feverel*, 376). Le lecteur assiste pour ainsi dire à une métamorphose de Sir Austin à travers "this colloquy of two voices in a brain" (*Richard Feverel*, 377). Le Diable, et donc l'attitude à ne pas adopter selon Meredith, a le dernier mot, ce qui laisse présager les souffrances à venir pour les personnages principaux dont les destins reposent sur Sir Austin lui-même : "Sir Austin did not battle with the tempter. He took him into his bosom at once, as if he had been ripe for him, and received his suggestions and bowed to his dictates." (*Richard Feverel*, 377). Une autre instance de dialogue au milieu des pensées d'un personnage se trouve dans *The Egoist*, lorsque Willoughby imagine une conversation entre Clara et lui-même dans un futur dans lequel il aurait rendu sa liberté à Clara. Contrairement au dialogue interne de Sir Austin, celui de Willoughby n'illustre pas une prise de décision du personnage mais montre à quel point Willoughby perd le contact avec la réalité. Alors que Clara abhorre Willoughby au point de le comparer à un dragon, Willoughby s'imagine dans le futur, rencontrant une Clara "universally declined, [...] a miserable spinster for years" et qui regretterait "the irreparable error" qui l'a poussée à demander sa liberté (*The Egoist*, 186). En imaginant une possible repentance de

Clara, Willoughby montre son incompréhension totale de la situation qu'il vit. Il renonce en quelque sorte à la réalité afin de sublimer ses désirs dans son esprit. Ce passage est particulièrement intéressant puisqu'il montre l'image que Willoughby a de lui-même. En effet, le Willoughby qui dialogue avec Clara dans ce dialogue interne fait preuve d'humilité, admettant sa part de responsabilité dans l'échec de leur relation : "I may have been impatient, Clara: we are human", "I cannot have been perfectly blameless." (*The Egoist*, 186-187). Toutefois le lecteur comprend vite que cette modestie sonne faux puisque la Clara imaginée par Willoughby nie la responsabilité de ce dernier dans cet échec et l'endosse ainsi à elle seule. La réponse de cette Clara imaginée lorsque Willoughby affirme qu'il n'a pas été irréprochable illustre donc ce que Willoughby pense vraiment : "to me you were, and are" (*The Egoist*, 187).

Un autre procédé utilisé par Meredith afin de transmettre les pensées de ses personnages au lecteur pourrait être décrit comme une fusion entre les pensées du personnage et l'environnement qui les entoure. L'instance la plus flagrante de ce procédé se trouve dans *The Ordeal of Richard Feverel*, lorsque Richard, ayant rompu tout contact avec sa famille depuis plusieurs semaines, apprend qu'il est père. Richard se trouve, à ce moment de l'intrigue, dans les Alpes et la révélation de sa paternité suscite des sentiments particulièrement forts chez le héros. Parallèlement au bouleversement de Richard, un orage éclate. Il est clair que le lecteur doit voir dans cet orage plus qu'un simple phénomène naturel, surtout si l'on prend en compte le titre de ce chapitre : "Nature speaks" (Richard Feverel, 556). Meredith se sert de l'environnement de Richard afin d'exprimer les sentiments de ce dernier : "Mountain and forest, breathless silence, and rush and thunder of tempest, serve as ministers and accompaniments to his awakening spirit."¹ Ce passage fait appel au Sublime, un procédé courant dans les fictions gothiques. En effet, "in contrast to beauty, the proportioned contours of which could be taken in by the eye of the beholder, the sublime was associated with grandeur and magnificence."² La montagne, en particulier, suscitait de vives émotions tant

1 M. Sturge Henderson. *George Meredith: Novelist, Poet, Reformer*, op. cit, p. 43-44.

2 Fred Botting. *Gothic*, op. cit., p. 3.

dans la réalité que dans ses représentations en littérature ou en peinture : "Craggy, mountainous landscapes, the Alps in particular, stimulated powerful emotions of terror and wonder in the viewer. Their immense scale offered a glimpse of infinity and awful power, intimations of a metaphysical force beyond rational knowledge and human comprehension."¹ Pour Richard, "sole human creature among the grandeurs and mysteries of storm" (Richard Feverel, 564), assister à cette démonstration de la puissance et de la violence de la nature ne provoque en lui nulle terreur mais un sentiment de "savage pleasure" (Richard Feverel, 564). Cette tempête illustre la renaissance vécue par Richard à travers sa paternité. Ce passage illustre parfaitement la violence des pensées des personnages de Meredith.

¹ *Ibid.*, p. 3-4.

Conclusion

Alors que le mythe du vampire commençait à être connu par un public assez large au Royaume-Uni, Meredith l'adapta à des situations de la vie courante. Démontrer que le vampirisme, même métaphorique, pouvait exister et être encouragé dans la société victorienne est très fort symboliquement. Malgré les liens existant dans le mythe original du vampire entre ces créatures et le Diable, l'aspect le plus choquant de ce mythe pour la société victorienne était sans nul doute le cannibalisme. Meredith, à travers la métaphore du vampirisme, assimile la société victorienne à une société cannibale et provoque ainsi ses contemporains en les assimilant à des êtres primitifs bien loin de la civilisation dont ils pensaient être les garants. Meredith porte un regard critique lucide sur le monde qui l'entoure et met à jour la violence qui existe derrière la bienséance victorienne. Notons que la société victorienne sera encore plus clairement associée à une société cannibale près d'un siècle plus tard dans la pièce d'Edward Bond, *Early Morning*. Meredith semble également donner au mythe du vampire une nouvelle dimension qui sera développée plus particulièrement au cours du XX^e siècle. Le vampirisme prend en effet de nouvelles formes dans la littérature du XX^e siècle et notamment celle de vampirisme psychique où le vampire n'agresse pas directement sa victime pour boire son sang mais absorbe son énergie à distance par un procédé restant inconnu, comme on le voit dans la nouvelle de H. P. Lovecraft intitulée "The Shunned House". Le vampirisme métaphorique des romans de Meredith se rapproche de ce vampirisme psychique. Les égoïstes de Meredith n'attaquent pas physiquement leurs victimes, et pourtant il est incontestable que leurs victimes s'affaiblissent en raison de leur comportement.

Si Meredith développe la thématique du vampirisme dans ses romans, c'est pour en montrer la dimension sociale et psychologique. Dans *The Ordeal of Richard Feverel* et *The Egoist*, Meredith propose une réflexion sur le sujet en société. Le cadre civilisé des deux

romans représente un microcosme de la société victorienne. Sous un aspect de comédie, Meredith révèle la violence des exigences de cette société pour le sujet qui perd alors le contrôle de son existence et le contact avec la réalité. La société pousse les personnages de Meredith à revêtir un masque et à refouler leur personnalité. Nous avons vu que ces personnages sont caractérisés par leur égoïsme que nous avons associé à un vampirisme métaphorique. Cet égoïsme, et donc la violence du vampirisme que nous avons étudiés sont issus d'un instinct de conservation primaire qui existe en chacun de nous mais que la société a accentué chez ces personnages. En les traitant comme des héros et en encourageant cette fausse idée, l'entourage de personnages comme Sir Austin, Richard ou Willoughby est directement responsable de leur égoïsme. L'admiration vouée à ces personnages les conforte dans l'idée que leur survie est d'une importance fondamentale pour la société et ils n'hésitent alors pas à sacrifier certains membres de leur entourage, jugés de moindre importance pour la société, afin de parvenir à leurs fins. Pour reprendre les mots de Mrs Berry dans *The Ordeal of Richard Feverel* : "I'd say the sin that's bein' done is the sin o' the lookers-on." (*Richard Feverel*, 468). Ce regard idolâtre de la société est donc la cause principale de l'*hubris* et de l'attitude condamnable des égoïstes.

Les égoïstes sont également les victimes de cette admiration de la société qui les dépouille de leur vie. Sir Willoughby, Sir Austin et Richard doivent répondre aux attentes de la société et craignent à chaque instant de perdre leur statut privilégié. Les égoïstes, tyranniques envers leur entourage, sont eux-même tyrannisés par ce même entourage. Leur identité est constamment menacée par les attentes de la société. Willoughby au moment où il se trouve le plus vulnérable, redoutant la découverte de sa demande en mariage à Lætitia, fait un constat très lucide sur sa situation : "He was in the jaws of the world, on the world's teeth." (*The Egoist*, 391). Willoughby et Sir Austin redoutent en effet le jugement de la société. La représentation de la société dans ces deux romans révèle donc au lecteur une entité menaçante régissant l'existence de tous les protagonistes d'une façon ou d'une autre. Meredith relaye d'une certaine façon la représentation de la société victorienne par Walter Bagehot, qui illustre

la nécessité de se conformer :

"You may talk of the tyranny of Nero and Tiberius; but the real tyranny is the tyranny of your next-door neighbor. . . . Public opinion is a permeating influence, and it exacts obedience to itself; it requires us to think other men's thoughts, to speak other men's words, to follow other men's habits. Of course, if we do not, no formal ban issues; no corporeal pain, no coarse penalty of a barbarous society is inflicted on the offender: but we are called 'eccentric'; there is a gentle murmur of 'most unfortunate ideas,' 'singular young man,' 'well-intentioned, I dare say; but unsafe, sir, quite unsafe.'"¹

Le murmure que Willoughby redoute, ainsi que nous l'avons vu, est celui de "twice jilted" (*The Egoist*, 288). Ces personnages semblent en effet mener deux vies : une vie interne, personnelle, dans laquelle les instincts des personnages peuvent s'exprimer, vie dépeinte brillamment grâce aux techniques narratives de Meredith, et une vie sociale, civilisée, un masque correspondant aux attentes de la société. Ainsi que nous l'avons vu, une forme de schizophrénie semble être imposée par l'idée même de société. Cette schizophrénie se manifeste parallèlement dans la structure des romans de Meredith par l'utilisation de genres multiples. Nous avons notamment vu qu'il fait appel au genre gothique, au roman courtois, au roman comico-social mais également à des genres théâtraux, créant un parallèle entre la complexité de l'identité de l'individu, qui ne peut se restreindre au rôle limité que la société lui impose, et l'identité littéraire d'un roman. La multiplicité des genres littéraires est donc une réponse proposée par Meredith afin de décrire fidèlement la complexité des situations vécues par l'individu au quotidien et les contradictions au sein du sujet.

1 Walter Bagehot. « The Character of Sir Robert Peel » cité dans Walter E. Houghton. *The Victorian Frame of Mind*, *op. cit.*, p. 397.

Bibliographie

Sources primaires

Meredith, George. *Letters of George Meredith*. 2 vols. Elibron Classics, 2006.

Meredith, George. *Modern Love and Other Poems*, London: Constable and Company Limited, 1922.

Meredith, George. *The Egoist*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

Meredith, George. *The Ordeal of Richard Feverel*, Elibron Classics, 2006.

Sources secondaires

-Ouvrages et articles sur George Meredith :

Banerjee, Jacqueline. « Letters in George Meredith's *The Ordeal of Richard Feverel* (Part 1: Arson and Amor) »,

<http://www.victorianweb.org/authors/meredith/banerjee1.html#austin>

Dernière visite le 20/02/2011

Banerjee, Jacqueline. « Letters in George Meredith's *The Ordeal of Richard Feverel* (Part 2: In the Toils of the "System") »,

<http://www.victorianweb.org/authors/meredith/banerjee2.html#richard>

Dernière visite le 20/02/2011

Banerjee, Jacqueline. « Letters in George Meredith's *The Ordeal of Richard Feverel* (Part 3: The "Real" Reader) », <http://www.victorianweb.org/authors/meredith/banerjee3.html>

Dernière visite le 20/02/2011

Beer, Gillian. *Meredith: A Change of Masks*, London: The Athlone Press University of London, 1970.

Clerval, Alain. *La femme rebelle: figures romanesques chez George Meredith*, Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

Fletcher, Ian (ed.). *Meredith Now*, London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

Hill Charles J.. "Theme and Image in *The Egoist*" dans George Meredith. *The Egoist*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

Hudson, Richard B.. « The Meaning of Egoism in George Meredith's *The Egoist* » in George Meredith. *The Egoist*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

Kelvin, Norman. *A Troubled Eden: Nature and Society in the Works of George Meredith*, London: Oliver and Boyd Ltd., 1961.

Le Gallienne, Richard. *George Meredith: Some Characteristics*, Edinburgh and London: Ballantyne, Hanson & Co, 1905.

Lincecum, J. B. *A Victorian Precursor of the Stream-of-Consciousness Novel: George Meredith*, The South Central Bulletin, Vol. 31, No. 4, Winter, 1971, pp. 197-200.

Lucas John. « Meredith's Reputation » dans Fletcher, Ian (ed.). *Meredith Now*, London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

Mitchell, Juliet. « *The Ordeal of Richard Feverel: A Sentimental Education* » in Ian Fletcher (ed.). *Meredith Now*, London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

Sassoon, Siegfried. *Meredith*, London: Constable, 1948.

Stevenson, Richard C.. *The Experimental Impulse in George Meredith's Fiction*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

Stevenson, Lionel. *The Ordeal of George Meredith*, New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

Stewart, Maaja A. « The Country House Ideals in Meredith's *The Egoist* », *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 32, No. 4 (Mar., 1978), pp. 420-441.

Sturge Henderson, M. *George Meredith: Novelist Poet Reformer*, Honolulu: University Press of the Pacific, 2003.

Sundell, Michael C.. « The Functions of Flicht in *The Egoist* » dans George Meredith. *The Egoist*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

Williams, Ioan (ed.). *Meredith: the Critical Heritage*, London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

Wilt, Judith. *The Readable People of George Meredith*, New Jersey: Princeton University Press, 1975.

Woolf, Virginia. « The Novels of George Meredith » in George Meredith. *The Egoist*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

-Ouvrages sur la fiction :

Burgess, Anthony. *English Literature*, Harlow: Longman Group, 1986.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel*, London: Penguin Group, 2005.

Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*, London: Peter Nevill, 1952.

-Ouvrages sur le gothique :

Botting, Fred. *Gothic*, London: Routledge, 1996.

Bown, Nicola. Burdett, Carolyn. Thurschwell, Pamela (eds.) *The Victorian Supernatural*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Hogle, Jerold E (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Horner, Avril et Zlosnik Sue. *Gothic and the Comic Turn*, Houndmills: Palgrave, 2005.

MacAndrew, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*, New York: Columbia University Press, 1979.

Milbank, Alison. « The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880 » in Jerold E Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Punter, David. *The Literature of Terror*, New York: Longman Group, 1980.

Sage, Victor. *The Gothic Novel*, Hampshire: Macmillan, 1992.

-Ouvrages sur le mythe du vampire:

Dundes, Alan. *The Vampire: A Casebook*, Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

Marigny, Jean. *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne* (1 et 2), Lille: Didier érudition, 1985.

Twitchell, James B. *The living dead : a study of the vampire in Romantic literature*, Durham: Duke University Press, 1981.

Valls de Gomis, Estelle. *Le vampire au fil des siècles : enquête autour d'un mythe*, Le Coudray-Macouard : Cheminements, 2005.

-Fiction sur les vampires:

Gautier, Théophile. *La Morte amoureuse* dans *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Gallimard, 1981.

Le Fanu, Sheridan. *In a Glass Darkly*, Ware: Wordsworth Editions, 2008.

Polidori, John. *The Vampyre*, Travelman Short Stories Editions, 1999.

Rymer, James Malcolm. *Varney the Vampyre*, Ware: Wordsworth Editions, 2010.

Stoker, Bram. *Dracula*, London: Penguin Books, 2003.

-Ouvrages sur la société Victorienne :

Baker, William et Womack, Kenneth (eds). *A Companion to the Victorian Novel*, London: Greenwood Press, 2002.

Black, Jeremy and MacRaid, Donald M. *Nineteenth-century Britain*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

Horsman, Alan. *The Victorian Novel*, Oxford : Clarendon Press, 1990.

Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind*, New Haven and London: Yale University Press, 1974.

Mill, John Stuart. *The Subjection of Women*, New York: Dover Publications, 1997.

Spencer, Herbert. *Education: Intellectual, Moral, and Physical*, London: Watts & Co., 1929.

Wood, Anthony. *Nineteenth century Britain 1815-1914*, Harlow: Longman Group Ltd, 1982.

-Ouvrages sur le roman courtois :

Berthelot, Anne. *Le roman courtois : Une introduction*, Paris : Nathan, 1998.

Fuchs, Barbara. *Romance*, London: Routledge, 2004.

-Miscellanées :

Austen, Jane. *Northanger Abbey*, London: Penguin Books, 2003.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*, Paris: Librio, 2001.

Bond, Edward. *Early Morning*, London: John Calder (Publishers) LTD.

Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, New York: Dover Publications, INC., 2006.

Dürrenmatt, Friedrich. *La Visite de la vieille dame*, Flammarion, 2010.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985.

Hart-Davis, Rupert. *Selected Letters of Oscar Wilde*, Oxford: Oxford University Press, 1979

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*, New York: Barnes & Noble Books, 2001.

Hesse, Hermann. *Le Loup des Steppes*, Paris : Calmann-Lévy, 2004.

Homère. *L'Odyssee*, Paris : Le Livre de Poche, 1996.

Materer, Timothy (ed.). *The selected letters of Ezra Pound to John Quinn, 1915-1924*, Duke University Press, 1991.

Shakespeare, William. *The Tempest/ La Tempête*, Paris : Flammarion, 1991.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*, London: Penguin Group, 2001.

Wilde, Oscar. *The Critic as Artist* dans *Complete Works of Oscar Wilde*, London: HarperCollins Publishers, 2003.

Wilde, Oscar. *The Decay of Lying* dans *Complete Works of Oscar Wilde*, London: HarperCollins Publishers, 2003.

Wilde, Oscar. *The Soul of Man under Socialism* dans *Complete Works of Oscar Wilde*, London: HarperCollins Publishers, 2003.

Vernant, Jean-Pierre. *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Éditions du Seuil, 1999.

-Dictionnaires et anthologies :

Burgess, Anthony. *English Literature*, Harlow: Longman Group, 1986.

Drabble, Margaret and Stringer, Jenny. *The Concise Oxford Companion to English Literature*, Oxford: Oxford University Press, 2007.