

ENTRE SILENCE ET ÉLOQUENCE LA COULEUR IMPORTUNE DANS *MIDDLEMARCH* (GEORGE ELIOT)

Middlemarch frappe par la rareté des couleurs qui s'y donnent à lire ou à voir. Leur caractère exceptionnel leur confère par contraste une saillance particulière car elles tranchent avec la monotonie ambiante et sautent pour ainsi dire aux yeux du lecteur-spectateur. Pourquoi si peu de place réservée à la couleur dans ce roman, quand les effets de lumière y abondent ? Si la couleur est éloquente, alors que dit-elle lorsqu'enfin elle se donne à voir ? Qu'elle soit en excès ou en défaut, la couleur fait sens : elle arrête le regard qui se heurte à son silence, suscite l'analyse et l'interprétation. Ainsi dans *Middlemarch* se dessine à travers l'usage des couleurs le cheminement des personnages et plus particulièrement de l'héroïne Dorothea. Du reniement à l'acceptation, l'évolution du rapport de Dorothea à la couleur marque aussi un passage de la diffraction à la réfraction, de l'aveuglement à la clairvoyance et à la vision démultipliée, pour ainsi dire chatoyante. C'est ainsi toute l'ambivalence de la couleur, entre sensualité et spiritualité, qui transparaît dans le roman.

Les couleurs sont rares dans *Middlemarch*, au regard des autres romans de George Eliot. À l'évidence, la couleur y semble déranger. À peine apparaît-elle qu'elle est écartée, réprimée, étouffée, peut-être pour mieux resurgir par la suite, à l'image des bijoux colorés que Dorothea, d'abord subjuguée par leur beauté, enferme dans un coffret pour ne pas céder à leur tentation. Ce geste ostensiblement souligné par sa position inaugurale dans le roman semble d'emblée être l'indice du renoncement à la sensualité que la couleur représente dans l'imaginaire collectif.

Ce qui caractérise Dorothea n'est pas la couleur mais plutôt l'austérité, tant de sa mise vestimentaire que de son intellect : « Miss Brooke had that kind of beauty which seems to be thrown into relief by poor dress » (Eliot 29). Cette simplicité la rapproche selon le narrateur des Madones italiennes affectionnées par les peintres italiens de la Renaissance. Si la couleur est indirectement présente à travers la référence picturale, elle se fait discrète car le puritanisme de Dorothea ne s'accorde guère avec des couleurs trop marquées ou trop explicites.

C'est la raison qui la fait renoncer aux bijoux légués par sa mère et que sa sœur Celia juge opportun de partager. L'épisode vaut que l'on s'y attarde car rares sont les passages dans *Middlemarch* qui donnent à voir de telles taches de couleur : « The casket was soon open before them, and the various jewels spread out, making a bright parterre on the table. It was no great collection, but a few of the ornaments were really of remarkable beauty, the finest that was obvious at first being a necklace of purple amethysts set in exquisite gold-work, and a pearl-cross with five brilliants in it » (Eliot 34). Dorothea refuse le collier d'améthystes parce qu'elle ne peut concevoir porter une croix en guise d'ornement. La couleur des bijoux est clairement associée, dans l'esprit puritain de Dorothea, à la séduction, au plaisir, donc à la réprobation morale. Elle finit toutefois par succomber à l'éclat sensuel d'une autre parure faite d'émeraudes : « She was opening some ring-boxes, which disclosed a fine emerald with diamonds, and just then the sun passing beyond a cloud sent a bright gleam over the table. 'How very beautiful these gems are!' said Dorothea, under a new current of feeling, as sudden as the gleam. 'It is strange how deeply colours seem to penetrate one, like scent.' [...] She thought of often having them by her, to feed her eyes at these little fountains of pure colour » (Eliot 35-36). Le corps est assailli de sensations synesthétiques : le plaisir parcourt toute la gamme des sens, glissant de l'un à l'autre ou les mêlant intimement. Le regard revêt une dimension tactile qui s'apparente à une caresse et abolit virtuellement la distance instaurée par la vision : « Voir est un acte de la distance qui contient en lui-même, en puissance, la motilité qu'appellerait cette distance, s'il s'agissait de toucher, par exemple. – Or il s'agit, justement, de toucher. Sans le toucher, aucun sens ne peut être donné [...]. L'expérience optique semble bien exiger son prolongement haptique, tactile » (Didi-Huberman 1998, 109). L'effet d'entrelacs entre l'optique et l'haptique confère une qualité particulièrement sensuelle à l'acte de regarder. Mais il est impossible à ce stade pour Dorothea de reconnaître et d'accepter le redoutable pouvoir de séduction des bijoux. Seule une justification religieuse (un brin hypocrite) l'incite à accepter l'émeraude qui ravit son regard : « I suppose that is the reason why gems are used as spiritual emblems in the Revelation of St John. They look like fragments of heaven. [...] All the while her thought was trying to justify her delight in the colours by merging them in her mystic religious joy » (Eliot 35). Deux passages de l'Apocalypse de Saint Jean présentent les pierres précieuses, et particulièrement l'émeraude, comme des manifestations du divin : « sur le trône, [quelqu'un était] assis ; et celui

qui était assis était, à le voir, semblable à une pierre de jaspe et de sardius ; et autour du trône, un arc-en-ciel, à le voir, semblable à une émeraude » (Apocalypse IV, 3-4). Les pierres précieuses sont aussi le fondement de la Nouvelle Jérusalem¹. Ironiquement l'émeraude est particulièrement apte à représenter Dorothea : depuis l'antiquité on lui reconnaît le pouvoir de guérir la myopie, affection dont souffre Dorothea². Cette oscillation constante dans le discours entre l'attirance presque charnelle niée et la distance intellectuelle, morale ou religieuse traduit bien le désarroi de Dorothea après l'épisode des bijoux.

Malgré les tentatives de Dorothea pour spiritualiser la couleur, celle-ci reste dans le roman associée au sensible et au sensuel. Elle est l'incarnat des chairs rosies par le plaisir ou le désir, qu'il soit latent ou exprimé. La couleur est alors l'indice corporel du désir, le symptôme du désir surgi des profondeurs de l'être à la surface du corps. Sir James voit dans la rougeur de Dorothea un signal érotique : « [Dorothea's] temper made her colour deeply, as she returned his greeting with

¹ « Et sa muraille était bâtie de jaspe ; et la cité était d'or pur, semblable à du verre pur. Les fondements de la muraille de la cité étaient ornés de toute pierre précieuse : le premier fondement était de jaspe, le second de saphir, le troisième de calcédoine, le quatrième d'émeraude, le cinquième de Sardonix, le sixième de Sardius, le septième de chrysolithe, le huitième de béryl, le neuvième de topaze, le dixième de chrysoprane, le onzième d'hyacinthe, le douzième d'améthyste » (Apocalypse XXI, 18-21).

² L'émeraude est la pierre de la connaissance secrète, de la clairvoyance et aurait le pouvoir de guérir des affections de la vue. Elle est aussi associée, dans le lapidaire chrétien, aux plus dangereuses créatures de l'enfer et à la sorcellerie, et symbolise la science maudite. Dans l'Apocalypse de Saint Jean, les gemmes sont aussi associés à la débauche et à la luxure (Apocalypse XVII, 4-7 et XVIII, 11-14).

some haughtiness. Sir James interpreted the heightened colour in the way most gratifying to himself, and thought he never saw Miss Brooke looking so handsome » (Eliot 52). Elle marque la limite entre un visible et un invisible, mais aussi entre la réticence verbale et la prolixité du visuel. La rougeur est par essence éphémère et vacillante et n'existe que dans l'évanescence de l'apparition, d'où son pouvoir troublant et ambigu, propice aux interrogations et au doute. Elle survient toujours comme une perturbation de la pâleur, qui est l'expression du sang-froid. Si elle est par excellence l'expression d'un désir au féminin, elle affecte aussi des hommes, comme Will Ladislaw, troublé par l'apparition de Dorothea : « Will's transparent complexion flushed suddenly » (Eliot 236). L'incarnat qui colore le visage est la manifestation externe tangible d'une agitation intérieure, « le phénomène-indice du *mouvement* même du désir à la surface tégumentaire du corps » (Didi-Huberman 1985, 69). Il est rouge sang, substance originelle qui est aussi substance du désir et qui affleure à la surface sous l'effet pénétrant du regard.

La sensualité latente de Dorothea est manifeste dans un passage situé à son retour de Rome, après son voyage de noces, alors qu'elle retrouve son boudoir à Lowick (notons encore ici la référence sensuelle aux bijoux) : « there was gem-like brightness in her hazel eyes, there was warm red life in her lips; her throat had a breathing whiteness above the differing white of the fur which itself seemed to wind about her neck and cling down her blue-grey pelisse with [...] tenderness [...] » (Eliot 306). Plusieurs critiques s'accordent à deviner derrière la description de Dorothea les traits du personnage représenté dans *Mariana*, par l'artiste préraphaélite John Everett Millais (Witemeyer 1979, 155 ; Nicholes 1992, 92-124). Des détails troublants sont en effet communs au tableau et à la scène, hautement picturale, de *Middlemarch* (la distribution générale de l'espace, les deux femmes se tenant debout à leur fenêtre, dans la posture habituellement adoptée par Dorothea lorsqu'elle regarde au-dehors). Dans le tableau, la couleur du costume et la cambrure éloquente de Mariana traduisent aussi tout son potentiel sexuel. Pourtant, l'atmosphère confinée du tableau de Millais ainsi que les scènes décrivant Dorothea à sa fenêtre de Lowick Manor suggèrent un désir réprimé et ajourné. L'ennui y est palpable : la frustration de Dorothea et de Mariana se donne à lire dans leur coiffure disciplinée et sobre qui témoigne d'un ascétisme qui ne demande toutefois qu'à se libérer des contraintes imposées. Dorothea dénouera ses cheveux peu avant son acceptation de Will Ladislaw.

La couleur, associée au désir et à la chair, est perçue comme fondamentalement amoral et donc dangereuse. Elle symbolise la frivolité et la séduction, incarnées par Rosamond Vincy. Si Dorothea accepte comme à regret l'émeraude de sa mère, elle refuse de se laisser prendre au piège de la couleur. Le monde pour lequel elle opte est radicalement autre, singulièrement dénué de couleur, d'éclat, de sensualité et de chaleur. C'est le monde terne et gris de la rigueur intellectuelle de son mari Casaubon. Le monde de l'érudition se caractérise par le manque, l'absence et le déficit, déficit de lumière, de couleur, de vie, de sentiments. Parallèlement, les premières désillusions de Dorothea à propos de Casaubon se traduisent par une sensation de rétrécissement et de constriction de l'espace. Lowick, à son retour de Rome, offre aux yeux de Dorothea un aspect lugubre que traduit l'absence de couleurs du paysage contemplé : « She saw the long avenue of limes lifting their trunks from a white earth, and spreading white branches against the dun and motionless sky. The distant flat shrank in uniform whiteness and low-hanging uniformity of cloud » (Eliot 306). L'ouverture intellectuelle que représentait potentiellement Lowick aux yeux de Dorothea n'était que le fruit de son imagination et son champ de vision se réduit désormais à l'espace confiné, étouffant et terne du quotidien (« the still white enclosure which made her visible world », Eliot 307). Par son renoncement à la beauté physique du monde, symbolisée par les bijoux, Dorothea bascule dans un univers morbide aux accents automnaux, aux couleurs éteintes, prélude de la stérilité et de la mort. La demeure de Lowick, au nom évocateur ("low wick"), en est la manifestation :

This was the happy side of the house, for the south and east looked rather melancholy even under the brightest morning. The grounds here were more confined, the flower-beds showed no very careful tendance, and large trumps of trees, chiefly of sombre yews, had risen high, not ten yards from the windows. The building, of greenish stone, was in the old English style, not ugly, but small-windowed and melancholy-looking [...]. In this latter end of autumn, with a sparse remnant of yellow leaves falling slowly athwart the dark evergreens in a stillness without sunshine, the house too had an air of autumnal decline [...]. (Eliot 98-9)

Si la couleur effraie tant Dorothea, c'est parce qu'elle émane d'un monde qu'elle ne comprend pas. Le début du roman présente ainsi une Dorothea peu

sensible à l'art en général et à la peinture en particulier. Ils ne sont pour elle que pur ornements. Elle le reconnaît d'ailleurs sans peine à la faveur d'une discussion sur l'art avec Ladislaw. Au contraire, Dorothea se passionne pour l'architecture, notamment pour les plans visant à améliorer l'habitat des fermiers des environs. De façon significative, les plans ne contiennent pas de couleur, ils relèvent de l'intellect, du rationnel et sont directement applicables au quotidien, ce qui est sans doute l'expression de son puritanisme exacerbé. Ironie du sort, les plans qu'elle dessine ne seront jamais mis à exécution. Son ignorance en matière d'art est patente lors de sa toute première visite à Lowick, où elle avoue son incompetence à son oncle, qui vient tout juste de louer les talents de peintre de Ladislaw : « 'You know, uncle, I never see the beauty of those pictures which you say are so much praised. They are a language I do not understand. I suppose there is some relation between pictures and nature which I am too ignorant to feel' » (Eliot 105). Là encore c'est le principe d'émotivité, de sensualité et de plaisir qui est nié. Or la couleur des tableaux s'adresse à l'affectif. Puisque la peinture et la réaction à la peinture fonctionnent dans le roman comme des indices d'une capacité à l'émotion, être aveugle à la peinture indique une carence émotionnelle. Les peintures que Dorothea peut voir chez son oncle sont, pour la même raison, incompréhensibles à ses yeux : « To poor Dorothea these severe classical nudities and smirking Renaissance-Correggiosities were painfully inexplicable, staring into the midst of her Puritanic conceptions. She had never been taught how she could bring them into any sort of relevance with her life » (Eliot 99). L'art est présenté comme fondamentalement irréconciliable avec l'ascétisme de Dorothea, mais l'héroïne, grâce au concours de Will Ladislaw, apprendra à nuancer son rigorisme et à en atténuer l'austérité. Ladislaw lui enseigne avant tout à privilégier l'affectif par rapport à l'intellect dans sa perception. Dorothea, qui se refuse au début du roman à admettre la pure beauté des bijoux de sa mère, doit apprendre à aimer un objet pour sa beauté pour résoudre le dilemme qui la déchire : la connaissance de la vie aiguise la sensibilité à l'art et inversement, la connaissance de l'art intensifie la sensibilité à la vie.

Cette absence de sensibilité à l'art se manifeste à Rome, où les connaissances de la jeune femme en matière d'architecture et de plans la laissent anéantie devant le spectacle offert par la ville de l'art par excellence. La perception qu'a Dorothea de Rome, quoique très détaillée, est très confuse. L'héroïne fait l'expérience d'une collision irréconciliable entre sa sensibilité et des objets culturels

incompréhensibles à son esprit. Les pièces du puzzle ne peuvent être assemblées pour offrir une vision cohérente. Fait intéressant, c'est la couleur rouge et son effet sur Dorothea qui signalent le chaos de sa perception :

The weight of unintelligible Rome might lie easily on bright nymphs to whom it formed a background for the brilliant picnic of Anglo-foreign society; but Dorothea had no such defence against deep impressions. Ruins and basilicas, palaces and colossi, set in the midst of a sordid present, where all that was living and warm-blooded seemed sunk in the deep degeneracy of a superstition divorced from reverence; the dimmer but yet eager Titanic life gazing and struggling on walls and ceilings; the long vistas of white forms whose marble eyes seemed to hold the monotonous light of an alien world: all this vast wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual, mixed confusedly with the signs of breathing forgetfulness and degradation. [...] Forms both pale and glowing took possession of her young sense, and fixed themselves in her memory even when she was not thinking of them, preparing strange associations which remained through her after-years. [...] And in certain states of dull forlornness Dorothea all her life continued to see the vastness of St Peter's, the huge bronze canopy, the excited intention in the attitudes and garments of the prophets and evangelists in the mosaic above, and the red drapery

which was being hung for Christmas spreading itself everywhere like
a disease of the retina. (Eliot 225-6)

Le rouge des draperies, sans doute un symbole de cette beauté et de cette richesse profanes que Dorothea n'apprécie guère, envahit et colore son champ de vision. Le rouge en excès nuit à la vision d'ensemble. Dorothea est comme éblouie³ et se voit assaillie d'émotions qui viennent déstabiliser l'ordre et l'équilibre jusque-là maintenus. Le spectacle se compose anarchiquement d'images de faste et de majesté, mais aussi de ruines et de dégradation, autant d'éléments contradictoires qui doivent être réordonnés en un tout cohérent. Dorothea est cependant, à ce stade de son expérience, incapable d'aller au-delà de la fragmentation et de la dispersion des apparences pour en faire la synthèse. La tache rouge est un détail envahissant qui compromet la vision d'ensemble, comme l'exprime la métaphore organique de la lésion rétinienne (« a disease of the retina »). Le rouge envahit le tout et fait pour ainsi dire scotome, comme si « le détail le plus proche dévor[ait] l'œil » (Didi-Huberman 1998, 69). La couleur vive est ici subie comme une agression.

Le parcours de Dorothea vers une vision plus cohérente et plus lucide du monde passe par une ré-appropriation de la sensualité associée à la couleur. C'est cette acceptation nécessaire que souligne Ladislav, lequel va progressivement libérer la sensualité emprisonnée de Dorothea : « The best piety is to enjoy [...]. And

³ « L'excès de la couleur aussi bien qu'un excès de couleurs peuvent nuire à la vision en empêchant de discerner les contours et d'identifier les formes. [Il] éblouit les yeux et produit un éclat qui brouille le regard au lieu de l'éclairer » (Lichtenstein 2003, 61).

enjoyment radiates. It is of no use to try and take care of the world; that is being taken care of when you feel delight – in art or in anything else' » (Eliot 252). Ladislav opère ici la synthèse entre le spirituel et le sensuel. Sous sa conduite, Dorothea devient plus réceptive à la peinture, progrès qui marque sa capacité à reconnaître ses propres émotions et sa propre sensualité. Ladislav est la lumière qui fait irruption dans le monde clos et sombre de Lowick : il est constamment associé à l'éclat de la lumière (or on sait que c'est la lumière qui révèle la couleur en la frappant de ses rayons) et au mouvement, par contraste avec son cousin Casaubon :

Mr Casaubon was less happy than usual, and this perhaps made him look all the dimmer and more faded; else, the effect might easily have been produced by the contrast of his young cousin's appearance. The first impression on seeing Will was one of sunny brightness, which added to the uncertainty of his changing expression. Surely, his very features changed their form [...]; and the little ripple in his nose was a preparation for metamorphosis. When he turned his head quickly his hair seemed to shake out light [...]. Mr Casaubon, on the contrary, stood rayless. (Eliot 241)

Les nombreuses scènes de fenêtres scandent l'évolution de Dorothea vers la lumière et sa naissance au monde. À Lowick, Dorothea est régulièrement décrite en relation à la fenêtre de son boudoir, qui ouvre sur une longue allée de tilleuls. La description, qui émane du narrateur, est picturale : « from the drawing-room windows the glance swept uninterruptedly along a slope of greensward till the limes ended in a level of corn and pastures, which often seemed to melt into a lake under the setting sun » (Eliot 98). Le boudoir où se situe la fenêtre se caractérise par son atmosphère irréelle, aux couleurs passées (au propre comme au figuré) : « The bow-window looked down the avenue of limes: the furniture was all of a faded blue, and there were miniatures of ladies and gentlemen with powdered hair hanging in a group. A piece of tapestry over a door also showed a blue-green world with a pale stag in it. [...] It was a room where one might fancy the ghost of a tight-laced lady revisiting the scene of her embroidery » (Eliot 100). La fenêtre sépare deux mondes pour le moment irréconciliables, d'un côté le monde romantique des illusions de Dorothea, de l'autre, le monde réel, à l'extérieur, qu'elle doit apprendre à percevoir mais qui reste flou. La deuxième vision par la fenêtre du boudoir se teinte de l'expérience désastreuse de Dorothea à Rome tout en reprenant des éléments de la scène

initiale. Le monde extérieur y est décrit plus en détail que précédemment, mais il se caractérise par l'absence de couleur, par la solitude stérile. L'intérieur et l'extérieur semblent se confondre, la vie de Dorothea revêtant le même aspect de désolation que le paysage : « Her blooming full-pulsed youth stood there in a moral imprisonment which made itself one with the chill, colourless, narrowed landscape, with the shrunken furniture [...] and the ghostly stag in a pale fantastic world that seemed to be vanishing from the daylight » (Eliot 307-8). Deux autres épisodes, qui n'aboutissent pas à une quelconque résolution, trouvent leur dénouement après la crise paroxystique que traverse Dorothea lorsqu'elle prend conscience de son amour impossible pour Ladislaw. La vision finale du paysage par la fenêtre symbolise l'entrée de Dorothea dans une existence nouvelle et la reconnaissance de ses devoirs envers les autres. Les détails du boudoir sont oubliés et le regard se tourne tout entier vers l'extérieur :

She opened her curtains, and looked out towards the bit of road that lay in view, with fields beyond, outside the entrance-gates. On the road there was a man with a bundle on his back and a woman carrying her baby; in the field she could see figures moving – perhaps the shepherd with his dog. Far off in the bending sky was the pearly light; and she felt the largeness of the world and the manifold wakings of men to labour and endurance. She was a part of that involuntary, palpitating life, and could neither look out on it from her luxurious shelter as a mere spectator, nor hide her eyes in selfish complaining.
(Eliot 846)

Il y a toujours peu de couleurs dans cette description, mais la vision s'écarte du point d'ancrage que représente le sujet pour explorer le monde jusqu'aux confins de son immensité. Grâce à cette expérience nouvelle, le sujet se reconnaît comme partie intégrante du monde, tout en étant conscient qu'il n'en est pas le centre absolu. C'est à ce moment précis d'expansion que Dorothea choisit symboliquement de quitter ses vêtements sombres de deuil pour revêtir une nouvelle robe et un nouveau bonnet.

Au meilleur de sa vision, lorsqu'enfin la lumière s'est faite dans son esprit, c'est une Dorothea régénérée qui dépasse sa propre souffrance pour prendre conscience de celle d'autrui et y compatir. L'expérience esthétique de Dorothea l'a rendue plus humaine. Elle est désormais capable de diffuser de la lumière et non plus seulement de l'absorber. Nous retrouvons alors l'image des bijoux réfléchissant

la lumière qui les frappe de ses rayons. Dorothea est comparée à une pierre précieuse qui renvoie la lumière, affectant les autres de son éclat et modifiant ainsi leur perspective (“a fountain of friendship towards men”, Eliot 826), rappelant quasiment mot pour mot les « little fountains of pure colour » qu’étaient les bijoux du début du roman. À ce stade initial, la perception de Dorothea ne possédait pas les points de vue multiples indispensables à une vaste perspective. Dans l’ombre de Casaubon, Dorothea est insensible aux effets réfractaires de la lumière. À la lumière de Ladislaw, Dorothea devient elle-même un gemme dont le chatoyement irradie son entourage (elle est ailleurs comparée à du cristal⁴).

L’étude de la couleur dans *Middlemarch* permet de jeter un éclairage original sur ce roman où s’affrontent statisme et dynamisme, conservatisme et anti-conformisme, rigidité intellectuelle et impulsivité émotionnelle. Malgré sa rareté, la couleur matérialise les deux pôles entre lesquels oscille le roman. Symbole de sensualité, elle est l’objet de la réprobation morale ; chargée de spiritualité, elle tire l’humain vers le divin. Sous l’effet de la lumière, elle rayonne et réverbère.

Mais à en croire Ladislaw, la couleur reste suspecte, car c’est en dernier recours le langage qui peut le mieux exprimer la complexité de l’homme. La couleur, elle, serait imparfaite car superficielle : « Language gives a fuller image, which is all

⁴ « To ask [Dorothea] to be less simple and direct would be like breathing on the crystal that you want to see the light through. And there was always the other great dread – of [Ladislaw] becoming dimmed and for ever ray-shorn in her eyes » (Eliot 403).

the better for being vague. After all, the true seeing is within; and painting stares at you with an insistent imperfection. I feel that especially about representations of women. As if a woman were a mere coloured superficies! You must wait for movement and tone [...]. They change from moment to moment » (Eliot 142)⁵. Toutefois le contexte du roman semble suggérer que le langage ne peut être un médium plus complet que si y est inclus le pouvoir émotionnel des images visuelles et de la couleur.

Stéphanie Richet

Université Lille 3

BIBLIOGRAPHIE

Didi-Huberman, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris : Minuit, 1998.

Didi-Huberman, Georges. *La Peinture incarnée, suivie de Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*. Paris : Minuit, 1985.

Eliot, George, *Middlemarch* (1872). Harmondsworth: Penguin, 1985.

Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris : Flammarion, 2003.

⁵ « What is the portrait of a woman? Your painting and Plastik are poor stuff after all. They perturb and dull conceptions instead of raising them. Language is a finer medium » (Eliot 222).

S. Drouet-Richet

Nicholes, Joseph. «Dorothea in the Moated Grange: Millais's *Mariana* and the *Middlemarch* Window Scenes», *Victorian Institute Journal*, 20, 1992, 93-124.

Witemeyer, Hugh. *George Eliot and the Visual Arts*. New Haven, London: Yale University Press, 1979.