



HAL
open science

Polyphonie et hantise dans Vilette : quelques aspects du pacte de lecture

Isabelle Hervouet

► **To cite this version:**

Isabelle Hervouet. Polyphonie et hantise dans Vilette : quelques aspects du pacte de lecture. Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2016, 10.4000/cve.2580 . hal-02401614

HAL Id: hal-02401614

<https://uca.hal.science/hal-02401614>

Submitted on 10 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Polyphonie et hantise dans *Villette* : quelques aspects du pacte de lecture
The Narrator-narratee Contract in Villette: Polyphony and the Haunted Novel
Isabelle Hervouet, Celis, UCA

Mots-clés :

roman victorien, Brontë (Charlotte), *Villette*, *Bildungsroman*, narrataire, autobiographie fictive, polyphonie, hantise, cryptonyme, gothique

Keywords:

Victorian novel, Brontë (Charlotte), *Villette*, *Bildungsroman*, narratee, fictional autobiography, polyphony, haunting, cryptonym, Gothic

<https://journals.openedition.org/cve/2580>

n° 83, Printemps 2016

Je souhaite revenir ici sur le contrat de lecture que Lucy Snowe, narratrice-protagoniste de *Villette*, propose à son narrataire, afin d'explorer la voie dans laquelle elle l'« engage » au moment de l'acte de narration. La critique a déjà bien souvent souligné que Lucy engage son narrataire dans une entreprise singulière qui ne cesse d'enfreindre les codes de l'autobiographie fictive, à laquelle le roman se rattache pourtant. Des silences émaillent constamment le récit, sous forme de paralipses aveuglantes ou, à deux reprises, de longues périodes de latence conclues par un drame tu. Le recours fréquent, dans les derniers chapitres, à la narration simultanée brouille un peu plus la cohérence d'une vision dont on attendrait qu'elle soit rétrospective. Je rappellerai donc tout d'abord les aspects les plus saillants du brouillage des codes génériques, dans cette autobiographie fictive si particulière, avant d'examiner de plus près la figure du narrataire de Lucy. Je précise que j'appellerai « narrataire » ce « reader » auquel Lucy s'adresse à cinquante-trois reprises dans le corps du roman, figure donc intégrée au texte, pour réserver le terme de « lecteur » au lecteur de Brontë. Ces adresses de Lucy au narrataire sont encore plus fréquentes que dans *Jane Eyre* (où l'on en dénombre trente-six), et signalent donc une volonté très appuyée de la narratrice d'*engager* son narrataire dans le récit et de le contraindre à une participation active. Il est donc intéressant de tenter de broser le portrait de ce narrataire et de préciser la place que Lucy lui réserve.

C'est enfin par une relecture des premières pages du roman, lieu où se conclut le contrat de lecture aussi bien entre Lucy et son narrataire qu'entre Charlotte Brontë et son lecteur, que ce travail se propose d'en préciser davantage certains contours. La séquence chez les Bretton est caractérisée par l'hésitation de Lucy entre le silence et la tentation de la confession, l'introspection est immédiatement remplacée par l'observation d'une autre petite fille, Paulina. A ce manque, souvent souligné par la critique, s'oppose l'excès qui mène à une forme de confession et qui passe notamment, nous le verrons, par les noms propres choisis par Brontë, des noms qui laissent entrevoir une dualité énigmatique dissimulée au cœur de chacun des personnages du roman.

Codes enfreints ou ignorés

La critique des trente dernières années n'a cessé de mettre en avant la singularité formelle de *Villette*. John Hughes résume assez bien le sentiment général lorsqu'il expose les difficultés auxquelles se trouve confronté tout exégète:

In *Villette*, the narrator follows bewildering, perverse, or obscure antinarrative principles that raise the shock and intensity of narrative alienation or disappointment to a new level. To seek to discuss the novel's construction, for instance, in more comprehensively detailed terms, is to find oneself confronted by the necessity of accounting for the kinds of provocation, refusal, or contempt that seem evident in its many ostensible narrative defects or excesses—for instance, the text's hasty and foreshortened treatment of plot, its repeated implausibilities and coincidences, its arbitrary, disintegrated, extemporized phases of narration, its gaps and enigmas, the sheer extendedness of its wandering, abandoned, destitute, disorientated, or surreal intervals, its gothic elements, its banal and dismissive resolution of the narrative of the ghostly nun, its exploration of altered, delirious, grief-stricken, and disintegrated states of mind, its misleading use of narrative cues, its broadcasting of divergent and unsynthesized elements within a sentence or paragraph, and so on. (Hughes 716)

Si l'autobiographie fictive est au milieu du dix-neuvième siècle européen une forme romanesque dont le centre est le devenir d'un sujet ou son évolution (grâce à différentes formes d'apprentissage) vers la connaissance de soi et l'intégration sociale, alors le traitement de la temporalité dans laquelle s'inscrit ce devenir et l'affirmation que le sujet pose de son existence sont centraux. Dans *Villette*, le traitement du temps apparaît d'emblée comme très problématique. De l'enfance il n'est pas dit grand-chose, exception faite des six mois passés à Bretton auxquels est consacré l'incipit. Cette période est suivie de huit ans de latence, qui rappellent les huit ans passés par Jane Eyre à Lowood, si ce n'est que le texte ne nous donne aucune indication, fût-elle rapide, sur ce qu'il advient de Lucy pendant cette période. Le roman se présente, et c'est un paradoxe central, comme une autobiographie fictive qui fait fi du passé de l'héroïne, et cette ellipse temporelle n'en est qu'un exemple. Du cercle familial de Lucy on ne sait rien, si ce n'est qu'elle a deux oncles, tardivement mentionnés et qui ne jouent absolument aucun rôle dans la diégèse. La mention des oncles, qui devrait rattacher l'expérience de Lucy au réel, en devient un élément dont l'hétérogénéité ne manque pas d'attirer l'attention.

Le chapitre 5 fournit une indication sur le laps de temps qui sépare le je-narrant des événements (« my hair ... lies now, at last white, under a white cap, like snow beneath snow », *Villette*, 105). Les années écoulées semblent devoir garantir la maîtrise de l'expérience intime par la distance, mais cette prise de recul de la narratrice est contestée par le recours fréquent, dans les derniers chapitres, au présent. L'alternance entre narrations simultanée et ultérieure peut s'expliquer par le désir de mettre en relief certains segments (relatés au présent), afin de frapper plus sûrement l'esprit du lecteur au moyen d'un récit apparemment débarrassé de toute médiation. Un problème se pose malgré tout lorsque Lucy déclare, une page avant la fin du roman, « and now, the three years are past » (*Villette*, 595). L'action s'achève trois ans après le départ de Paul Emanuel (Lucy a alors à peu près vingt-six ans), et la narration simultanée montre que les deux temporalités (celle de l'histoire, celle de l'acte de narration) se sont rejointes. La contradiction avec « snow on snow » est marquée. Il est finalement impossible d'évaluer la portée temporelle de la vision rétrospective.

Le recours à la narration au présent contribue à créer un effet de stase qui contredit l'inscription même de l'expérience dans un processus d'évolution. Monica Feinberg, par exemple, écrit:

Villette seems to consist of primarily static leitmotifs, seems in fact, like the timeless La Terrasse, compositionally resistant to historical time. (Feinberg 187)

Le rejet du temps historique fait surgir une autre temporalité, éminemment subjective celle-ci, caractérisée par la stase et par le motif de l'éternel retour. Le volume II suit un scénario dont les grandes lignes rappellent le volume I, qui se voit ainsi rejoué : Lucy connaît une période de quiétude auprès des Bretton, puis elle voit sa place prise par Paulina Home et doit s'éloigner. Le texte laisse donc apparaître d'autres espaces de signification que le simple syntagme narratif censé rendre compte de la maturation progressive et linéaire au cœur de l'autobiographie fictive.

La critique, c'est heureux, voit de plus en plus rarement dans ces écarts par rapport à la norme le signe d'un manque de maîtrise de Brontë, pour considérer que Lucy a sans doute à dire autre chose qu'un héros-narrateur comme David Copperfield. Tout d'abord que pour le sujet féminin du XIX^e siècle, le temps de l'expérience s'éprouve bien davantage comme présent incertain que comme destinée maîtrisée. Mais aussi qu'images statiques et scénarios répétés tiennent de la hantise et trouvent leur origine dans l'intériorité du sujet. Les figures et scénarios qui hantent la psyché sont rendus dans le roman sous la forme d'une interaction du sujet avec le monde mais ils constituent en fait des projections d'un espace intérieur qui n'obéit qu'à ses propres règles : « The dialogue of the mind with itself controls the novel », écrit Robert Keefe (Keefe 172).

On en arrive donc au deuxième élément clé de l'autobiographie fictive et, dans le cas de *Villette*, à la difficulté qu'éprouve le sujet féminin à la fois protagoniste et narratrice à affirmer son existence en donnant l'image d'une identité stable. Cette instabilité tient en grande partie aux contradictions de la voix narrative, déjà mentionnées en 1986 dans l'essai de Mary Jacobus :

'I, Lucy Snowe, plead guiltless of that curse, an overheated and discursive imagination' (ch. II), she tells us; but the same sentence goes on to speak of the infant Paulina's incommensurately powerful grief 'haunting' the room – as Lucy herself will later be haunted by the 'discursive' imagination she denies. (Jacobus 123)

Parce qu'elle se contredit, parce qu'elle se livre à la paralipse (en oubliant, exemple fameux, de préciser qu'elle a reconnu en ce Dr John qui soigne les élèves du pensionnat continental Graham Bretton, le fils de sa marraine anglaise), Lucy narratrice s'est souvent vu reprocher son manque de fiabilité. Mais Lucy attire elle-même l'attention sur les silences du discours en expliquant longuement les raisons à son narrataire. Ce que certains décrivent comme un échec (voir par exemple O'Dea 51) est donc aussi considéré comme l'exercice délibéré d'un pouvoir et d'un contrôle de la narratrice, une forme « d'émancipation subversive », pour reprendre la formule de Jessica Brent (Brent 93)¹. Cette liberté formelle, Lucy l'exerce de façon radicale à la fin, lorsqu'elle refuse de clore tout à fait le récit en précisant le sort réservé à Paul Emanuel, et en doublant avec ironie cette non-clôture d'une fin traditionnelle de roman victorien – cinq chapitres avant la fin.

A propos des narrateurs de Brontë, John Kucich écrit :

The great literary innovation of Brontë's work – her fertile articulation of this texture of emotional inwardness – is drawn directly from the refusals and self-negations of her narrative personae. The convoluted emotional depth of these narrators is revealed by an extravagant oscillation of reticence and confession. (Kucich 77)

L'adjectif « extravagant » est particulièrement intéressant lorsqu'il s'applique au récit de Lucy. Son étymologie suggère en effet une errance (par le détour du participe présent

¹ On verra aussi sur ce point l'article de Tony Tanner et l'ouvrage de John Kucich mentionnés dans la bibliographie.

vagans de *vagari* « errer ») hors des sentiers battus, qui conduit à une régénération générique particulièrement fructueuse. La lecture que fait Paul Emanuel du visage de Lucy en suggérerait le modèle de lecture à adopter :

The little man fixed on me his spectacles. A resolute compression of the lips, and gathering of the brow, seemed to say that he meant to see through me, and that a veil would be no veil for him.
“I read it,” he pronounced.
“Et qu'en dites-vous? ”
“Mais – bien des choses,” was the oracular answer.
“Bad or good?”
“Of each kind, without doubt,” pursued the diviner. [...] The judgment, when it at last came, was as indefinite as what had gone on before it. (*Villette*, 129)

En conservant l'antithèse « bad and good », Paul Emanuel suggère au lecteur l'idée que le récit de Lucy ne saurait être appréhendé comme univoque et figé, qu'il lui faut accepter contradictions et paradoxes pour espérer saisir les richesses d'un texte que Christina Crosby décrit comme « a play of oppositions without resolutions, of antitheses without syntheses » (Crosby 703).

Robyn R. Warhol considère elle aussi que l'hétérogénéité formelle tient d'un brouillage générique salutaire :

The heroines [Jane and Lucy] are living a Gothic romance, and the narrators are telling a realist tale. [...] binary oppositions between genres (the assumption that either a novel is realistic or not, and that its value resides in its generic consistency) cannot hold [...]. (Warhol 864)

Nous allons voir comment, précisément, Lucy inscrit son narrataire dans le cadre de cette surcharge générique.

Le narrataire de Lucy

Lucy s'adresse donc à son narrataire, directement ou non, à cinquante-trois reprises. Ce chiffre est suffisamment élevé pour excéder le simple effet de rhétorique. Dès les premières pages le lecteur découvre donc un narrataire quasiment *sommé* de s'engager dans le récit. Comme le rappelle Gérald Prince², un auteur ou un narrateur inscrivent dans le texte certaines caractéristiques qui définissent *a priori* la posture que le narrataire se voit attribuer ou la fonction qu'il doit y remplir, et Lucy, en effet, façonne son narrataire à sa guise. Elle montre à plusieurs reprises qu'elle anticipe et/ou décide de toutes les réactions que son récit peut provoquer. « The reader is requested to note a seeming contradiction in the two views which have been given of Graham Bretton » (*Villette*, 273) en est un exemple parmi d'autres.

Dans la plupart de ces cinquante-trois mentions, Lucy se contente simplement de prendre ce narrataire à témoin (du comportement de Mme Beck par exemple). Il donne alors, curieusement peut-être, l'impression que Lucy n'est pas seule. Le réconfort de cette présence se perçoit nettement lorsque Lucy l'appelle « dear » (*Villette*, 334) ou « kind » (*Villette*, 436). Au cours du chapitre 15, Lucy propose une typologie des narrataires qu'elle conçoit pour son récit :

² Dans « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* 14, 1973, pp. 178-196.

Religious reader, you will preach to me a long sermon about what I have just written, and so will you, moralist: and you, stern sage: you, stoic, will frown; you, cynic, sneer; you, epicure, laugh. Well, each and all, take it your own way. I accept the sermon, frown, sneer, and laugh; perhaps you are all right: and perhaps, circumstanced like me, you would have been, like me, wrong. (*Villette*, 228)

Ce que ce fragment montre de façon remarquable, c'est qu'aucun de ces types n'est romantique, aucun ne correspond au tout premier portrait du narrataire de *Shirley*, amateur de poésie et de romance. Dans l'esprit de Lucy, son narrataire est nécessairement « unromantic as Monday morning » (*Shirley*, 39). Cet exemple est symptomatique de la tendance de Lucy d'interpeller son narrataire lorsqu'elle ressent la nécessité de tenir sous contrôle l'imaginaire, le romantique ou le merveilleux. Ce narrataire est engagé dans le récit pour y incarner cette autre voix en elle que Lucy n'a pas toujours envie d'entendre, celle de la raison et du prosaïque. Les exemples sont nombreux (on en dénombre au moins douze dans le roman), en voici deux: « Before you pronounce on the rashness of the proceeding, reader, look back to the point whence I started » (*Villette*, 121); ou encore « Say what you will, reader – tell me I was nervous or mad; affirm that I was unsettled by the excitement of that letter; declare that I dreamed » (*Villette*, 325).

Il s'ouvre donc un dialogue entre Lucy et son narrataire, en particulier lorsque Lucy imagine ce narrataire en désaccord avec elle. Ce narrataire porte alors la voix de la raison. L'autobiographie s'écrit donc sous forme dialogique, deux voix se répondent, comme si Lucy éprouvait le besoin de justifier ses choix et de les voir approuver. Ce dialogue incessant est une caractéristique du « récit hérétique³ » de Lucy, selon Patricia Johnson, c'est-à-dire un récit qui pose comme principe le choix possible entre deux modalités. Johnson considère comme décisif le passage au cours duquel Lucy écrit deux lettres au Dr John : une lettre passionnée, une lettre froidement amicale. Pour Johnson, il ne faudrait pas estimer qu'un des deux textes a une valeur supérieure à l'autre, mais accepter d'en saisir simultanément les deux variantes : « To choose one side immediately encases her heroine within a system, a cell, that subordinates her to patriarchal ends » (Johnson 621). Cette dualité de l'écriture est, pour Johnson comme pour d'autres, la marque de l'écriture féminine. On peut donc ajouter que le narrataire, en participant de ce dialogue constant entre raison et sentiment, entre romantisme et réalisme victorien, se met au service de l'émergence de cette écriture féminine.

De même, selon Patricia Lundberg, lorsque Lucy se refuse à la fin à préciser si oui ou non Paul Emanuel est mort en mer, il ne s'agirait pas pour la narratrice de ménager son narrataire ou pour Brontë de ménager son lecteur, mais d'engager le texte dans une autre voie, celle d'une fin qui ne serait pas clôture, une fin ouverte où Paul Emanuel ne serait ni mort ni vivant ou présent. Le narrataire de Lucy, central dans le dernier paragraphe du roman, est encore là au service de ce dialogisme irréductible. Son engagement dans le texte participe de cette esthétique qui, à tous les niveaux, résiste au récit totalisant.

Incipit du roman, l'épisode de Bretton

Je souhaite à présent revenir sur le tout début du roman, moment clé où s'élabore le contrat de lecture. Les trois premiers chapitres du roman sont consacrés à l'épisode de Bretton et forment un texte décentré qui propose un contenu hétérogène pour une autobiographie fictive du XIX^e siècle, puisque la narratrice se voit rejetée vers la périphérie de l'action et son statut d'héroïne contesté par une autre petite fille, Paulina. Cet épisode donne une nouvelle dimension au dialogue intérieur que le narrataire a rendu possible: cette fois-ci l'altérité

³ La formule « heretic narrative » vient de Lucy elle-même (*Villette*, 235).

intérieure apparaît davantage comme une menace, qui brouille sans jamais la faire disparaître cependant l'idée d'un dialogisme maîtrisé et d'une régénération des codes.

Cet incipit ne laisse pas de surprendre car il oscille constamment entre manque et excès: il n'apporte aucune information sur la famille de Lucy, on le sait, mais contient des précisions curieuses, comme par exemple le fait que Lucy se rend à Bretton deux fois par an (*Villette*, 61), et qu'un séjour y dure six mois (*Villette*, 94). L'omission du contexte familial de Lucy semble relever davantage de l'incapacité à dire que de la volonté de se taire.

Dans une lettre adressée à son éditeur George Smith, Brontë revient sur cette omission :

You say that [Lucy Snowe] may be thought morbid and weak unless the history of her life be more fully given. [...] I might explain away a few other points but it would be too much like drawing a picture and then writing underneath the name of the object intended to be represented. We know what sort of a pencil that is which needs an ally in the pen⁴. (*in Barker* 706)

Je détourne légèrement le sens de cette lettre pour l'appliquer à l'épisode de Bretton, tant il apparaît que le portrait qui y est fait de Lucy observant et décrivant une autre petite fille offre un tableau (ce que Brontë appelle « a picture ») particulièrement révélateur de l'histoire familiale de Lucy. Le séjour à Bretton, narré dans ces trois premiers chapitres, est marqué par la hantise :

I, Lucy Snowe, plead guiltless of that curse, an overheated and discursive imagination; but whenever, opening a room-door, I found [Polly] seated in a corner alone, her head in her pigmy hand, that room seemed to me not inhabited, but haunted. (*Villette*, 69)

Le chagrin qui hante la chambre de Lucy, le fantôme surgi de son histoire familiale prend les traits de Polly. L'homonymie troublante qui fait de Paulina Home une figure de l'histoire familiale de Lucy est mise en avant dès que la narratrice annonce son arrivée en la décrivant comme « a disturbance [...] I know not what disastrous communication [...] from home » (*Villette*, 62)

Que Polly soit un double de Lucy a déjà souvent été souligné par la critique (par Mary Jacobus, **Sandra** ?? Gilbert ou encore Rosemary Clark-Beattie⁵, par exemple), et la critique a déjà aussi commenté ce curieux nom de famille, en suggérant notamment, comme Lucy Armitt, qu'il y a de l'inquiétante étrangeté en Polly, plus « unheimlich » que « homely » (Armitt 220). Polly apparaît dans les premières pages, présence incongrue, petit fantôme inquiétant, comme l'image de Jane Eyre lui apparaît dans le miroir lors de la scène de la chambre rouge, « one of the tiny phantoms, half fairy, half imp » (*Jane Eyre*, 11). *Villette* actualise une potentialité de *Jane Eyre* en faisant de ce reflet de l'héroïne un personnage à part entière, mais dont l'origine (la psyché de cette héroïne), ne fait guère de doute. Au chapitre 26, en dépit de toute cohérence avec la diégèse, Lucy n'écrit-elle pas « If any one knew me it was little Paulina Mary » (*Villette*, 386)? Et dès lors, quand au moment de leur rencontre Lucy suggère: « One would have thought the child had *no mind or life of her own*,

⁴ On remarquera au passage que cette lettre traite d'écriture de la fiction : le discours normatif, patriarcal, celui de George Smith, est disqualifié. Brontë inscrit ici une autre façon de faire sens en refusant d'adopter une écriture claire, logique, causale.

⁵ Rosemary Clark-Beattie écrit notamment: « the Cinderella figure of Jane Eyre has split in two. The beautiful Paulina goes on to marry the prince, and Lucy is left behind in the kitchen, less able than ever to explain her drudgery » (Clark-Beattie 837). Il nous semble que le lien va bien au-delà de cela, puisque *Villette* transforme en personnage le reflet dans le miroir de *Jane Eyre*.

but must necessarily live, move, and *have her being in another* » (*Villette*, 83, je souligne), ses propos prennent une résonance particulière.

Comme le souligne Lucy Armitt (Armitt 218-9), Polly est un personnage déroutant. Impossible de donner un âge à une petite fille raisonnable comme une adulte mais qui apparaît sous la forme de « a shawled bundle », « [an] exceedingly tiny [...] little figure, [...] a mere doll [...] with an old-fashioned calm almost unchildlike [...] [who] seemed growing old and unearthly » (*Villette*, 64-69). Polly est à la fois la poupée et la vieille dame, l'enfant et le fantôme, elle est à elle seule tous les avatars féminins de Lucy, incarnés ailleurs dans le roman comme doubles du sujet ou figures maternelles, et qui signalent la dualité fondamentale de l'héroïne. Polly est flanquée d'une poupée (une poupée si sale qu'elle semble en avoir la peau sombre, curieux détail), comme si la reproduction du sujet féminin en plus petit (et en toujours plus inquiétant) était possible à l'infini. Le lecteur en vient à soupçonner que Lucy renferme à l'intérieur d'elle-même, quasi-littéralement, quelqu'un d'autre, incarné dans les premiers chapitres par Polly. Cette construction du personnage en poupée gigogne est d'autant plus troublante qu'elle entre en résonance avec les nombreuses images d'enterrement, d'enfermement et de mise en crypte qui parcourent le texte. Polly incarne la difficulté du sujet féminin à définir l'autre dans une altérité stable, elle apparaît déjà comme la figure incorporée ou mise en crypte au sein de la psyché.

Polly présente une autre caractéristique troublante. Les premières pages la montrent obsédée par la propreté: « I have dressed myself, but I do not feel neat. Make me neat! » (*Villette*, 66). Cette horreur de la saleté offre donc un éclairage nouveau sur Lucy, et en particulier sur ce que révèlent les deux premiers paragraphes du roman :

My godmother lived in a handsome house in the *clean* and *ancient* town of Bretton. Her husband's family had been residents there for generations, and bore, indeed, the name of their birthplace – Bretton of Bretton: whether by coincidence, or because *some remote ancestor had been a personage of sufficient importance to leave his name to his neighbourhood*, I know not.

When I was a girl I went to Bretton about twice a year, and well I liked the visit. The house and its inmates specially suited me. The large peaceful rooms, the *well-arranged* furniture, the *clear* wide windows, the balcony outside, looking down on a *fine antique* street, where Sundays and holidays seemed always to abide—so quiet was its atmosphere, so *clean* its pavement—these things pleased me well. (*Villette*, 61, c'est moi qui souligne)

Le tout premier fantôme du roman, c'est ce personnage-là, suffisamment important pour laisser son nom et son empreinte sur le lieu où vit Lucy, et provoquer les premiers phénomènes de brouillage du nom, de répétition ou de dualité (« Bretton of Bretton »). Ce personnage imprègne le lieu qui en devient la figure ou le symbole, par métonymie. Et Lucy se présente dans la diégèse prise dans ce lieu-personnage ou lieu-famille. Elle éprouve un contentement qui s'apparente à une latence satisfaite, jusqu'à ce que survienne, par l'intermédiaire de Polly, le rappel de l'intériorité problématique. Ce lieu-personnage porte la marque d'un passé lointain ou oublié (« ancien », « antique ») qui n'est supportable que parce qu'il est propre (« clean » est répété et fait écho à « clear », « well-arranged » et « fine »). L'obsession de la propreté dont fait montre Polly n'est que le reflet de celle de Lucy, pour qui plus tard, un très vieux quartier de Villette, « the old and grim Basse-Ville » (*Villette*, 479), sale et abject, sera le lieu de résidence de l'horrible vieille femme, la sorcière, Malevola.

Si, comme l'écrit Julia Kristeva, « L'abject nous confronte [...] à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité maternelle avant même que d'exister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. Démarquage violent et maladroit, toujours guetté par la

rechute dans la dépendance d'un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant » (Kristeva 20), alors on peut émettre l'hypothèse que ce « personnage important » qui hante le texte est celui d'une mère dont la séparation ou le deuil ont échoué à poser le sujet féminin comme autonome et détaché de la figure. Ce fantôme ou figure encryptée est celui/celle de la mère, ou du sujet féminin toujours confondu avec la mère⁶.

Je terminerai sur ce que nous apprend la présence de Polly dans ces premiers chapitres en relevant un nouvel élément troublant: Lucy, narratrice en charge du récit, a du mal à parler : « [I] converse imperfectly. [...] penury stamp[s] [my] language » (*Villette*, 307). « 'Lucy Snowe is a tatter-box', I heard [Polly] say » (*Villette*, 85). Les mots font défaut, « chattering is in tatters », pourrait-on dire, et l'on note par ailleurs que le sujet féminin est profondément bouleversée par l'affect qui circule dans un langage sans mots: « It was not a noisy, not a wordy scene: for that I was thankful; but it was a scene of feeling too brimful, [...] I wished [Polly] would utter some hysterical cry, so that I might get relief and be at ease » (*Villette*, 71). Ce langage sans mots ou cette langue « in tatters », a à voir avec un mode de communication originel et archaïque avec le maternel, ce qu'un passage tardif révèle :

[Paul Emanuel's] luminous smile went out, his lips expressed something almost like the wordless language of a mother who finds her child greatly and unexpectedly changed, broken with illness, or worn-out by want. (*Villette*, 580)

Les défauts d'élocution de Polly, ceux de Lucy plus tard, en français, signalent la permanence d'une autre langue, faite de silence, de zozotements (Polly « lisps », *Villette*, 90), autant de restes d'un dialogue ancien avec le maternel. Des traces de cette langue archaïque affleurent à la surface du discours au travers de certains noms propres choisis au hasard, semble-t-il, par Brontë, comme autant de mots cryptiques apparaissant sur la page blanche pour sursignifier. La redondance d'une formule comme « Bretton of Bretton » attire l'attention sur les ambiguïtés du choix de ce nom (sur lequel je reviendrai rapidement à la fin) mais annonce aussi un roman dans lequel les noms se chargent de dualité et reviennent, toujours plus longs et plus complexes, au fur et à mesure que les personnages réapparaissent près de Lucy (Paulina Home s'appelle bientôt Paulina Home de Bassompierre puis Paulina Mary Home de Bassompierre, le Dr John devient John-Graham Bretton et Paul Emanuel « Paul Carl (or Carlos) David Emanuel », *Villette*, 419). Ces noms sont autant de traces linguistiques d'une même mise en crypte, ou construction en poupées gigognes, puisque chaque personnage semble toujours susceptible de s'ouvrir en deux pour faire surgir quelqu'un d'autre. Plus on nomme, plus la confusion identitaire s'installe. Penny Boumelha appelle certains de ces personnages des « name-changers » et des « shape-changers » (Boumelha 100). Anne Cheng, elle, parle de « an indifference to the 'true' names of people and things » et ajoute « another text, one obsessed with the tracings of a trauma that has been effaced, inarticulate but nonetheless felt on the texture of the language, whispers through⁷ » (Cheng 75-6).

Que l'on considère le nom des personnages de *Villette*, et l'on est bientôt frappé de la quasi-homophonie entre les noms de Paul Emanuel et de Paulina Mary, la reprise de « Paul », de la graphie « ma », du « n », qui rapprochent un peu plus ces deux personnages clé de la vie de Lucy qui incarnent, à un moment ou à un autre, un résidu maternel. Et cette autre voix qui « chuchote » dans le récit de Lucy va répéter ou réécrire jusqu'à l'obsession cette même syllabe, « ma », qui apparaît dans quasiment tous les noms : *Emanuel*, *Paulina Mary*, *Justine-Marie*, mais aussi *Alfred de Hamal*, *Madame Beck* (constamment appelée « *Madame* »), *Miss*

⁶ C'est déjà ce que suggère Herman Rapaport à propos de *Jane Eyre*, en 1979 (voir bibliographie).

⁷ Cheng considère que ce traumatisme est la mort de Paul Emanuel.

Marchmont, *Marie Broc*, *Mme Walravens*, surnommée *Malevola*, et qui se prénomme en fait *Magloire*. On peut peut-être même avancer l'hypothèse selon laquelle lorsque Lucy se nomme pour la deuxième fois « I, Lucy Snowe, was calm » (*Villette*, 79), elle signale la confusion identitaire entre le « I » et ce « Ma » inversé de « calm ». La menace d'un engloutissement du sujet dans le résidu maternel est alors énoncée, menace confirmée par le destin réservé à *Marie Broc*, « the cretin », caractérisée par ce que Lucy appelle « a vague bent to mischief, an aimless malevolence » (REF ???). Des semaines passées avec *Marie Broc*, Lucy raconte à *Paul Emanuel* « I washed her, I kept her clean, I fed her, [...] but she made mouths at me instead of speaking » (*Villette*, 280). *Marie Broc* elle aussi incarne une potentialité de Lucy: elle est l'enfant détruite par la séparation ratée d'avec la mère, et la fusion avec la mère abjecte qu'incarne *Malevola*, dont le surnom correspond à une figure inquiétante : « *Malevola* represents 'the child-devouring mother' who punishes self-assertion with desertion » (*Wakefield* 93). « *Malevolent* » *Marie Broc* montre ce qu'il advient quand l'enfant ne parvient pas à poser la mère comme autre. C'est un objet d'horreur qui n'a pas pu accéder au langage, elle communique en grimaçant et malgré les efforts de Lucy (« I washed her, I kept her clean »), elle ne peut être propre et échapper à l'abject.

Si la syllabe *Ma-ma* hante littéralement le récit, elle s'accompagne d'un autre réseau de sonorités et de répétitions particulièrement intéressant. Certains noms de lieux, comme *Labassecour* (le pays dont *Villette* est la capitale) et *Bouquin-Moisi* (une ville universitaire du royaume) donnent le sentiment d'avoir été choisis pour leur ridicule – comme si *Brontë*, en faisant sourire son exégète (qui se demandera parfois, avec condescendance, si elle l'a fait exprès), tentait de distraire son attention de ce que ces noms dévoilent des motifs obsédants.

Au travers du motif de la catabase, *Labassecour* entre en réseau avec l'autre nom de *Paulina*, *Bassompierre*, et le quartier ancien de *Villette*, la *Basse-Ville* où Lucy affronte l'abject dans la résidence de *Malevola*. L'abject resurgit aussi dans « the ancient town of *Bouquin-Moisi* », et *Paul Emanuel* doit se rendre à *Basseterre* (p. 559) à bord d'un navire appelé *Antigua*. Le texte mêle encore l'abject (« *moisi* »), la catabase (« *Basseterre* ») et le passé très ancien (« *ancien* », « *Antigua* »). A cette liste conséquente on pourra ajouter le nom de la résidence des *Bretton* à *Villette*, « *La Terr(B)asse* » et la révélation, par le détour du français, de ce que Lucy est bien le sujet habité par cette menace de descente aux enfers et de retour à l'abject lorsqu'elle est appelée « *Bas-bleu* ».

Quelques noms échappent malgré tout à cette contamination générale. Celui de Lucy, bien sûr, ou de *Ginevra*, mais aussi celui des *Bretton* mère (*Louisa Lucy*) et fils (*Graham*). La critique interprète toujours le nom de *Bretton* comme évoquant « *Britain*⁸ », et voit dans ce choix l'occasion pour *Brontë* de célébrer l'Angleterre, que Lucy oppose constamment au continent (et donc à *Labassecour*). Je voudrais suggérer un autre rapprochement avec le nom de quasiment tous les personnages qui ne sont mentionnés qu'une fois dans le roman, ces ombres qui ne prennent pas réellement part à l'histoire. Dans le chapitre 5 apparaissent une jeune femme et son fils, prénommé *Charles* (*Villette*, 104-5) ; dans le chapitre six le lecteur rencontre les oncles de Lucy (qui, redisons-le, ne jouent aucun rôle dans la diégèse), *Charles* et *Wilmot* (*Villette*, 108) et l'on apprend que Lucy ressemble à *Charles*. Il est question, toujours dans le chapitre six, d'une jeune femme qui a fait un mariage imprudent et qui s'appelle *Charlotte* (*Villette*, 112). Toutes ces vignettes brouillent un peu plus l'histoire de Lucy, et suggèrent que si l'on ouvrait la poupée gigogne qu'est la narratrice, on trouverait *Charlotte*, dont le prénom est également encrypté dans celui de *Paul Emanuel*, qui s'appelle en réalité, je le rappelle, *Paul Carl* (« or *Carlos* », ajoute le texte) *David Emanuel*. On aura compris que ce n'est pas seulement « *Britain* » que ces vignettes conduisent à lire dans le nom de *Graham* et de sa mère, mais aussi l'anagramme de *Brontë*. Il ne s'agit pas ici de s'obstiner

⁸ Voir par exemple (exemple parmi de nombreux autres) *Robert Keefe*, p. 158.

à trouver du biographique dans *Villette*, mais de montrer qu'aucune barrière générique n'est jamais très stable, et que Brontë ne s'interdit pas une intrusion d'un biographique bien plus énigmatique que celui qui lui permet de revenir sur l'expérience bruxelloise.

Que dire pour conclure ? Qu'encore une fois le dialogue de Lucy avec elle-même semble bien être le cœur de ce roman passionnant. « Who are you, Miss Snowe? », demande Ginevra à Lucy (*Villette*, 392). C'est cette question que toujours le lecteur de Lucy se pose et qui le pousse, avec passion, à suivre l'exemple du narrataire si souvent sommé de s'engager dans la construction de ce texte. En mesurant les enjeux de ce dialogue d'une psyché avec elle-même, c'est-à-dire la lutte contre l'engloutissement du sujet dans ce résidu maternel qu'elle porte en elle, on comprend mieux l'importance de la place du narrataire, qui, en accompagnant Lucy et en incarnant la voix de sa raison, devient cette protection qui l'empêche de sombrer dans un solipsisme ravageur.

Bibliographie

- Armitt, Lucie. "Haunted Childhood in Charlotte Brontë's *Villette*". *The Yearbook of English Studies*, Vol. 32, "Children in Literature". Modern Humanities Research Association, 2002, 217-228.
<http://www.jstor.org/stable/3509059>.
- Barker, Juliet. *The Brontës*. Coll. "Phoenix Giants". London: Orion Books, 1995.
- Boumelha, Penny. *Charlotte Brontë*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Brent, Jessica. "Haunting Pictures, Missing Letters: Visual Displacement and Narrative Elision in *Villette*". *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 37, No. 1/2. Duke University Press, 2004, 86-111.
<http://www.jstor.org/stable/30038531>
- Brontë, Charlotte, *Villette* [1853]. Harmondsworth: Penguin Books, 1985
----- *Shirley* [1849]. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
----- *Jane Eyre* [1847]. New-York & London: Norton, 2001.
- Cheng, Anne A. "Reading Lucy Snowe's Cryptology: Charlotte Brontë's *Villette* and Suspended Mourning". *Qui Parle*, Vol. 4, No. 2, "Different Subjects". University of Nebraska Press, 1991, 75-90.
<http://www.jstor.org/stable/20685922>
- Clark-Beattie, Rosemary. "Fables of Rebellion: Anti-Catholicism and the Structure of *Villette*". *ELH*, Vol. 53, No. 4. The Johns Hopkins University Press, 1986, 821-847.
<http://www.jstor.org/stable/2873176>
- Crosby, Christina. "Charlotte Brontë's Haunted Text". *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 24, No. 4, Nineteenth Century. Rice University, 1984, 701-715.
<http://www.jstor.org/stable/450487>
- Feinberg, Monica L. "Homesick: The Domestic Interiors of *Villette*". *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 26, No. 2. Duke University Press, 1993, 170-191.
<http://www.jstor.org/stable/1345686>
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* [1979]. New-Haven & London: Yale University Press, 2000.
- Hodge, Jon. "*Villette*'s Compulsory Education". *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 45, No. 4, Nineteenth Century. Rice University, 2005, 899-916.
<http://www.jstor.org/stable/3844620>

- Hughes, John. "The Affective World of Charlotte Brontë's *Villette*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 40, No. 4, Nineteenth Century. Rice University, 2000, 711-726.
<http://www.jstor.org/stable/1556247>
- Jacobus, Mary. "The Buried Letter: Feminism and Romanticism in *Villette*" [1986]. In Nestor, Pauline (Ed.), *Villette*, Coll. New Casebooks. London: Macmillan, 1992, 121-140.
- Johnson, Patricia E. "'This Heretic Narrative': The Strategy of the Split Narrative in Charlotte Brontë's *Villette*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 30, No. 4, Nineteenth Century. Rice University, 1990, 617-631.
<http://www.jstor.org/stable/450563>
- Keefe, Robert. *Charlotte Brontë's World of Death*. Austin: University of Texas Press, 1979.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essais sur l'abjection*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- Kucich, John. *Repression in Victorian Fiction: Charlotte Brontë, George Eliot and Charles Dickens*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Lundberg, Patricia Lorimer. "The Dialogic Search for Community in Charlotte Brontë's Novels". *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 20, No. 3. Department of English Language and Literature, Eastern Michigan University, 1990, 296-317.
<http://www.jstor.org/stable/30225302>
- O'Dea, Gregory S. "Narrator and Reader in Charlotte Brontë's *Villette*". *South Atlantic Review*, Vol. 53, No. 1. South Atlantic Modern Language Association, 1988, 41-57.
<http://www.jstor.org/stable/3200400>.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. "'Faithful Narrator' or 'Partial Eulogist'": First-Person Narration in Brontë's *Villette*. *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 15, No. 3. Department of English Language and Literature, Eastern Michigan University, 1985, 244-255.
<http://www.jstor.org/stable/30221781>
- Rapaport, Herman. "*Jane Eyre* and the *Mot Tabou*" [1979]. *Between the Sign and the Gaze*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1994, 109-122.
- Tanner, Tony. "Introduction". In Charlotte Brontë, *Villette*. Harmondsworth: Penguin Books, 1985, 7-51.
- Wakefield, Sarah R. *Folklore in British Literature, Naming and Narrating in Women's Fiction, 1750-1880*. New-York: Peter Lang Publishing, 2006.
- Warhol, Robyn R. "Double Gender, Double Genre in *Jane Eyre* and *Villette*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 36, No. 4, Nineteenth Century. Rice University, 1996, 857-875.
<http://www.jstor.org/stable/450979>