Quaderno n. 8 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 11 (ottobre-dicembre 2016)

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

Nicolas Aude

«*PÈRE SILAS IS NO ROMANCIST*». LA CONFESSION, LE CONTE ET LE METARÉCIT DANS *VILLETTE* DE C. BRONTË

RÉSUMÉ. L'identité générique du troisième récit publié par Charlotte Brontë de son vivant pose question. Il s'agit d'envisager ici la fonction proprement réflexive de la scène narrative de confession située à la fin du premier volume de *Villette* et ainsi d'évaluer son rôle dans la stratégie scénographique mise en œuvre par l'écrivaine. La comparaison de ce texte avec les œuvres narratives de Thomas De Quincey et de Geoffrey Chaucer invite en effet à reconnaître dans la narration confessionnelle un dispositif de contage particulier. La circulation des récits à l'intérieur du texte brontéen confirme la pertinence d'une telle assimilation, tout en manifestant une tension herméneutique féconde entre deux *ethos* contradictoires: le confesseur et le conteur. Les leurres déployés par la narration de *Villette* montreront, à terme, les limites d'une approche structuraliste du métarécit centrée sur la notion de mise en abyme.

MOTS-CLÉS: Brontë, Confession, Mise en abyme, Conteur, Rituel, Roman autobiographique.

Contrairement aux deux œuvres qui lui valurent sa célébrité, *Villette*, le dernier roman publié par Charlotte Brontë de son vivant, ne comporte aucune indication générique interne à son appareil titulaire. Publié également sous le pseudonyme de Currer Bell, *Jane Eyre,* en 1847, présentait l'indication trompe-l'œil: *An Autobiography*. Quant à *Shirley*, paru chez le même éditeur londonien Smith Elder & Co deux ans après ce premier succès, il arborait une seconde étiquette: *A Tale*. En 1853, la publication de *Villette* vient-elle combler une case

vide et ainsi occuper l'espace laissé vacant entre ces deux pôles du système des genres propre au corpus brontéen? Il convient dès à présent de constater que la brève production littéraire de Charlotte Brontë ne conteste guère, en apparence, l'hégémonie du *novel* dans le champ de la littérature victorienne: loin de livrer aux lecteurs l'identité générique des textes en question, ces indications servent plutôt à construire, à l'intérieur de l'archi-catégorie «roman», une diversité de scénographies dont la cohérence se révèle étroitement dépendante pour chaque livre d'un *ethos* narratorial spécifique[1]. C'est donc le caractère mixte de la scénographie énonciative mise en œuvre dans le dernier roman de Charlotte Brontë qui nous intéressera dès lors. Si la scène générique du roman brontéen semble bel et bien osciller entre les deux pôles de l'«autobiographie» et du «conte», il convient d'inclure dans ces ramifications du *novel* un troisième terme, celui de «confession».

[1] Nous reprenons à notre compte la distinction célèbre de Dominique Maingueneau entre «scène englobante», «scène générique» et «scénographie»: cfr. D. Maingueneau, *Ethos, scénographie, incorporation*, in R. Amossy, sous la direction de, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos,* Delachaux et Niestlé, Lausanne 1999, pp. 265-276.

Initié une décennie après la mort de la romancière par la publication de la plus célèbre *Vie* d'écrivain de l'époque victorienne[2], le légendaire biographique qui entoure les silhouettes des sœurs Brontë consacre l'appartenance de *Villette* à la classe mixte des romans autobiographiques. De manière fascinante, Charlotte Brontë semble toutefois avoir anticipé cette «tradition confessionnelle»[3] située au cœur de sa réception. En multipliant dans ses textes les postures et les dénégations, l'aînée des Brontë s'est délibérément inscrite dans une généalogie histrionique et romantique d'auteurs qui, à l'instar de Lord Byron, ont tous manifesté une conscience particulièrement aiguë de leur nouveau statut de «figures publiques»[4]. En cette première moitié du XIXe siècle, les mutations socio-historiques de la communication littéraire, liées à la première révolution médiatique, impliquent en effet pour chaque écrivain à succès de composer avec les indiscrétions biographiques et le désir d'intimité qui émane désormais du public.

---

[2] Cfr. E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, Smith, Elder and Co, Londres 1857.

[3] C. Bock, *Reading Brontë's Novels: The Confessional Tradition*, in *Charlotte Brontë and The Storyteller's Audience*, University of Iowa Press, Iowa City 1992, pp. 155-165.

[4] A. Lilti, *Figures publiques: l'invention de la célébrité (1750-1850)*, Fayard, Paris 2014.

Une scène de confession, au sens religieux et même sacramentel du terme, viendra ainsi couronner le premier volume des aventures de Lucy Snowe, la narratrice de *Villette.* Mettre en évidence les rapports entre cette scène romanesque et la nouvelle curiosité biographique qui alimente désormais la communication littéraire nécessite de considérer un certain nombre de biographèmes inscrits dans le texte brontéen. À l'instar de Charlotte Brontë, qui effectua deux séjours à Bruxelles entre 1842 et 1844, Lucy Snowe quitte l'Angleterre dans les premiers chapitres du roman pour se rendre sur le continent. Elle y officiera en qualité d'institutrice dans la pension de Madame Beck jusqu'à la fin de son récit. La vie à Villette, capitale du royaume imaginaire de Labassecourt, ne fait dans les premiers temps qu'accroître le sentiment d'isolement dont souffrait déjà la narratrice dans son pays d'origine, sentiment particulièrement violent et sans doute indissociable du statut problématique de femme célibataire dans la société victorienne. Charlotte Brontë est elle-même entrée tardivement dans la vie maritale: durant les mois qui précèderont la publication de *Villette,* elle acceptera finalement la proposition d'un pasteur exerçant dans la paroisse de son père. Lorsqu'intervient la confession dans le cours du récit, la solitude de Lucy semble avoir atteint un

degré critique: le rite sacramentel, *a priori* étranger à la religion protestante que professe la narratrice, nous est dès lors présenté comme une sorte de bouteille à la mer, c'est-à-dire comme une tentative désespérée visant à rétablir le contact perdu entre le personnage féminin et le reste de la communauté. Unique oreille capable, dans un premier temps, de recevoir les confidences de Lucy Snowe, le prêtre catholique nous apparaît ainsi comme le premier narrataire interne au roman. Dans les volumes qui suivront, deux figures masculines viendront toutefois concurrencer le père Silas dans son rôle de confident. À côté du jeune docteur anglais, c'est le personnage plus ou moins antithétique du professeur, Monsieur Paul Emmanuel, qui suscite depuis des décennies le plus grand intérêt de la part de la critique biographique. Celle-ci n'a pas manqué d'identifier les traits d'un prototype réel: Constantin Héger, mentor bruxellois de Charlotte Brontë et lecteur privilégié de ses premiers essais littéraires, réalisés hors du cadre familial, qui fut également le destinataire d'une série de lettres d'amour passionnées, rendues publiques par les héritiers d'Héger au début du XXe siècle.

Outre l'identification de ces différents biographèmes, il convient de prêter attention à la manière dont Charlotte Brontë se démarque avec *Villette*, plus ostensiblement encore que dans *Jane Eyre,* d'un modèle réaliste qui s'épanouit

pourtant, au même moment, dans les œuvres de William M. Thackeray ou de Charles Dickens. Sa prédilection pour la narration à la première personne et surtout l'adresse permanente du discours narratif à une instance de lecteur modèle nous orientent vers l'écriture au statut générique hybride d'un Thomas De Quincey. Compte tenu de la familiarité avérée de tous les membres de la tribu Brontë avec les œuvres de De Quincey, par l'intermédiaire du périodique *Blackwood's Magazine*, plateforme essentielle dans l'histoire du romantisme britannique, c'est bien vers l'écrivain écossais qu'il convient de tourner notre regard afin de rechercher le modèle de cet «art romantique de la confession»[5], remis au centre de la scène littéraire, en plein milieu du XIXe siècle, par les romans, signés Currer Bell, de Charlotte Brontë. Nous inscrirons par conséquent notre lecture de *Villette* dans une perspective généalogique en tenant compte, en premier lieu, d'un double phénomène intertextuel. Si la poétique romanesque de Charlotte Brontë se révèle redevable dans ses caractéristiques formelles de l'essai autobiographique du *Mangeur d'opium anglais*, celui-ci pouvant représenter à lui seul, dans le champ de la littérature britannique, le tournant

[5] Cfr. S. Levin, *The Romantic Art of Confession: De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Frémy, Soulié, Janin*, Camden House, Columbia (S.C.) 1998.

intimiste de la communication littéraire, l'œuvre de De Quincey, en se réclamant elle-même des *Contes de Canterbury,* nous invite surtout à comparer deux scénographies concurrentes qui occupent toutes deux une place non négligeable dans l'imaginaire littéraire romantique: le conte oral, d'un côté, et la narration confessionnelle, de l'autre. De fait, en ce qu'elle met en œuvre une situation de communication vive unissant un locuteur et un auditeur déterminés dans l'intimité d'un vis-à-vis, c'est-à-dire, métaphoriquement, dans le confessionnal, la parole d'aveu du rituel religieux peut s'apparenter, par bien des aspects, à un dispositif de contage d'un type particulier.

Au-delà de cette perspective généalogique, l'enjeu proprement théorique de cet article sera donc de mettre en lumière la fonction réflexive et métanarrative que revêt la scène romanesque de confession dans l'œuvre de Charlotte Brontë, en envisageant ses rapports avec les deux scénographies énonciatives concurrentes précédemment évoquées. Pour ce faire, nous nous appuierons en partie sur les analyses fécondes que Sophie Rabau a pu consacrer au conte oral à l'intérieur de la narration romanesque. Désignée comme «un simulacre de

présence dans une écriture de l'absence»[6], la textualisation de la narration orale manifeste de façon exemplaire, pour la théoricienne déconstructionniste, les apories d'une approche structuraliste de la réflexivité énonciative. C'est notamment la pertinence de la notion de «mise en abyme», entendue comme «miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse»[7], que nous voudrions éprouver dans notre lecture de *Villette*. À cette appréhension structuraliste du phénomène, qui s'attache uniquement au réfléchissement du même par le même, nous substituerons une approche herméneutique souple de la réflexivité, approche révélatrice de différences et de dissociations à l'intérieur d'une stratégie auctoriale, toujours précaire, visant à légitimer le dire romanesque. De fait, en nous intéressant plus spécifiquement, d'une scène à l'autre, aux métamorphoses du personnage de père Silas et à la transformation du confesseur en conteur, nous montrerons la

[6] S. Rabau, *Fictions de présence: la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Honoré Champion, Paris 2000, p. 41.

[7] L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, pp. 51-52.

manière dont l'auteure fonde sa propre autorité et cherche à orienter le déchiffrement de son roman[8].

Mais pourquoi poser, au seuil de notre étude, cette nécessité de dégager notre analyse d'une conception de la réflexivité centrée sur la notion structuraliste de «mise en abyme»? Considérée comme un dispositif de contage, la confession sacramentelle engage, au cœur de notre lecture de *Villette*, un paradigme structuraliste. Comme le jeu, avec lequel il possède des affinités évidentes, le rituel religieux semble en effet proposer une structure d'intelligibilité du texte ou plutôt de la situation de communication que celui-ci tend à instituer. Pour reprendre la définition qu'en donne Michel Foucault dans *L'Ordre du discours*, le rituel apparaît en effet comme la forme la plus visible d'un ensemble de systèmes qui déterminent la mise en jeu et la circulation sociale des discours:

[8] Victoire Feuillebois déploie une conception postructuraliste de la réflexivité énonciative, assez semblable à la nôtre, à l'intérieur de ses travaux consacrés à la reprise de l'*ethos* charismatique du conteur dans la nouvelle romantique. Cfr. Victoire Feuillebois, *Nuits d'encre: cycles de fiction nocturne à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers 2012.

> Le rituel définit la qualification que doivent posséder les individus qui parlent (et qui, dans le jeu d'un dialogue, de l'interrogation, de la récitation doivent occuper telle position et formuler tel type d'énoncés); il définit les gestes, les comportements, les circonstances, et tout l'ensemble de signes qui doivent accompagner le discours; il fixe enfin l'efficace supposée ou imposée des paroles, leur effet sur ceux auxquels elles s'adressent, les limites de leur valeur contraignante.[9]

Comme partie intégrante de la vie rituelle catholique, la confession sacramentelle implique toujours un locuteur situé dans une position de dépendance par rapport à son auditeur. Ce dernier possède lui-même un double statut: investi de la dignité sacerdotale et du pouvoir de remettre les péchés, le confesseur n'est en même temps que le représentant du véritable allocutaire puisqu'il impose sa présence en lieu et place du Dieu caché. La position d'infériorité du locuteur se manifeste, quant à elle, par des gestes, des comportements, par toute une corporalité qui définit, à terme, l'*ethos* pénitentiel requis dans le cadre scénographique du rite. Que ce modèle rituel puisse influencer la scénographie énonciative d'un texte, voilà qui ne laisse guère de doute compte tenu de l'insertion du mot «confession» dans la terminologie littéraire des modernes, signe de sa relative laïcisation. Avant de voir comment

[9] M. Foucault, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris 1971, pp. 40-41.

Charlotte Brontë confronte les modèles et, partant, les *ethos* contradictoires du confesseur et du conteur, un rapide aperçu généalogique s'impose pour poser les données du problème et mettre à jour la tension herméneutique féconde entre deux scénographies concurrentes. À la lumière de l'œuvre romantique et surtout de la reprise par De Quincey de l'intertexte chaucerien, l'on peut en effet dégager une différence structurelle essentielle entre le modèle narratif de la confession et celui du conte oral: en tant que scène de discours, la première se signale principalement par la rigidité des tours de parole qu'elle organise, rigidité qui interdit *a priori*, au confesseur de prendre la place du narrateur, alors même que la scène d'énonciation du conte oral, plus souple et, à vrai dire, protéiforme au fil des siècles, invite quant à elle à multiplier les échanges de positions.

C'est du moins ce qui apparaît dans l'œuvre de Geoffrey Chaucer. À côté des *Mille et une nuits* ou encore du *Décaméron* de Boccace, *The Canterbury Tales* comptent parmi les principaux monuments d'une littérature narrative prémoderne dont la principale caractéristique formelle réside dans l'imitation et dans la textualisation de la narration orale. Il ne paraît dès lors guère étonnant que *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais* aillent convoquer cette

œuvre majeure pour tenter de justifier la disparition de l'allocutaire divin. C'est en effet sur une interpellation du «lecteur courtois et indulgent»[10], et non plus sur l'invocation d'un juge transcendant, comme dans les *Confessions* respectives d'Augustin d'Hippone et de Jean-Jacques Rousseau, que s'ouvre la section intitulée *Introduction aux peines de l'opium*. L'imitation de la conversation orale au style direct crée désormais dans ce texte l'impression d'une réelle proximité entre les instances de l'interlocution: «Et comment se trouve ma santé après toute cette consommation d'opium? Bref, comment vais-je? Pas mal, merci lecteur…»[11]. Cette proximité badine se trouve toutefois en décalage avec le caractère scandaleux des contenus de l'aveu, le narrateur «pénitent» entamant ici le récit de sa plongée dans les souffrances de l'addiction. C'est dans ce contexte qu'intervient une référence aux *Contes* de Chaucer:

> J'avouerai ma faiblesse: je suis eudémoniste, je tends de toutes mes forces vers l'état de bonheur, pour les autres aussi bien que pour moi-même; je ne puis regarder la misère en face avec une fermeté suffisante, qu'il s'agisse ou non de la mienne, et je suis bien incapable d'admettre une douleur actuelle en vue d'un bénéfice ultérieur. Sur d'autres points, j'essaierai de me mettre d'accord avec ces messieurs du coton de Manchester et j'affecterai une philosophie stoïcienne,

[10] Th. De Quincey, *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, traduit de l'anglais par H. Borjane, Éditions Sillage, Paris 2014, p. 85.

[11] *Ibidem*, p. 85.

> mais pas sur celui-là. J'invoque ici les libertés de l'éclectique; je suis à la recherche d'une secte courtoise, estimable, qui sache prendre en pitié la triste condition du mangeur d'opium: il faudra qu'elle comprenne «des hommes assez indulgents pour accorder l'absolution», comme le dit Chaucer, pour se rendre compte des pénitences qu'ils infligent et des efforts d'abstinence qu'ils exigent de pauvres pécheurs comme moi. Mes nerfs ne peuvent pas plus supporter un moraliste sans humanité qu'un opium qui n'a pas bouilli.[12]

Le texte de De Quincey semble vouloir se doter ici d'une certaine image du destinataire idéal. S'il fait appel à l'autorité du canon national et à l'archi-modèle d'une poétique conversationnelle du conte oral, la citation qu'il met en jeu se révèle à la fois approximative et ambiguë. Dans le *Prologue général* de ses *Contes*, Geoffrey Chaucer s'attache en effet à donner une présentation rapide des différents pèlerins qui prendront la route de Southwark à Canterbury. La «secte courtoise et estimable» qu'évoque le Mangeur d'opium ressuscite en vérité les membres de l'ordre mendiant auquel appartient le personnage du *Friar* dont voici la présentation:

> Il était l'ami et l'hôte familier
> Des grands propriétaires de sa région
> Ainsi que des bonnes dames de la ville
> Car il avait pouvoir de confesser
> Mieux, à l'en croire, que le curé du coin,
> Pourvu par son ordre de l'autorisation.

---

[12] *Ibidem*, p. 89.

> C'était plaisir de se confesser à lui,
> Il accordait sans peine l'absolution.
> Il n'insistait guère sur la pénitence
> Quand il subodorait bonne pitance.[13]

Positive en apparence, lorsqu'elle se trouve saisie hors contexte, cette caractérisation du «Frère» laisse entrevoir une charge ironique dirigée contre les ordres mendiants, soupçonnés dans l'Angleterre du XIVe siècle de dispenser l'absolution contre rétribution financière. Loin d'identifier la figure d'un quelconque lecteur idéal, comme chez De Quincey, et de constituer un modèle auquel le lecteur empirique puisse se substituer, la présentation du Frère donne plusieurs éléments d'un anti-*ethos* qui vaut pour les deux partenaires de l'interlocution: disqualifié d'abord en tant qu'auditeur corrompu des confessions de ses fidèles, le personnage verra ensuite sa fiabilité de conteur remise en cause par la suite du texte. À l'instar du *Décaméron*, les *Contes de Canterbury* illustrent en vérité le principe de souplesse censé régir la distribution des tours de parole dans ces cycles de nouvelles dits «prémodernes». Une telle actualisation de la scénographie du conte oral peut légitimement se voir opposer la rigidité du cadre interactionnel de la confession. Au fil de l'échange narratif,

[13] G. Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, traduit de l'anglais par A. Crépin, Gallimard, Paris 2000, p. 29.

conteurs et auditeurs n'auront en effet de cesse d'alterner leurs positions respectives. Le Frère chaucerien est bien en cela un paradoxe car, sur ce point, la confession sacramentelle et le contage s'opposent. Si ces deux dispositifs apparaissent comme deux modèles concurrents d'un *storytelling* vivant et oral mis à la disposition de l'imagination littéraire, la confession sacramentelle exclut, à l'inverse du conte, l'échange des positions, l'inversion du schéma de communication et, partant, la réciprocité des confidences.

On trouvera dans *Villette* une approche du narrataire assez similaire à celle de De Quincey, façon très romantique de faire tourner le langage autour de la figure, proprement irreprésentable, du lecteur empirique. Comme les *Confessions du mangeur d'opium anglais*, le dernier roman de Charlotte Brontë nous apparaît avant tout comme un récit adressé, qui oscille entre le plaidoyer *pro domo* et la confidence chuchotée. Du fait des conventions, du poids des bienséances, de son statut de femme célibataire et, en dernière mesure, de sa position d'étrangère sur le continent, la narratrice Lucy Snowe souffre particulièrement, après son arrivée à Villette, de ne jamais pouvoir exprimer le tumulte de ses passions et l'ardeur de ses désirs. Dans le dernier chapitre du

premier volume, où intervient la grande scène de confession qui intéresse notre étude, la narratrice insiste particulièrement sur cet état de solitude, révélant, à mots à peine couverts, son insatisfaction sexuelle, cela au risque d'encourir le jugement et la sanction de ses lecteurs virtuels:

> Je le sais bien: toi, lecteur religieux, tu vas m'infliger un long sermon sur ce que je viens d'écrire, et toi aussi, moraliste, et toi de même, sage plein d'austérité: toi, le stoïcien, tu vas froncer les sourcils; toi, le cynique, tu ricaneras; toi, l'épicurien, tu riras franchement; Qu'importe, chacun d'entre vous, faites comme vous l'entendrez. J'accepte les sermons, les sourcils froncés, les ricanements et les rires.[14]

Il s'agit ici de l'une des figures d'interpellation les plus célèbres du roman. Comment autant d'esquisses successives, ces variations ironiques sur la figure du narrataire fonctionnent par touches. Malgré la sanction de ce public virtuel, constitué en jury, la véhémence du discours narratif ira *crescendo,* tout au long du chapitre, jusqu'à ce que la narratrice, protestante anglicane de son état, ne pénètre le confessionnal d'une des églises catholiques de ville. Or, dans la grande scène de confession, au sens sacramentel, qui couronne ce climax, l'attitude du confesseur-personnage s'oppose point par point à la série des

[14] Ch. Brontë, *Villette*, traduit de l'anglais par G. Baccara, Archipoche, Paris 2013, p. 236 (nous modifions la traduction).

réactions possibles prêtées aux différents narrataires invoqués, depuis la mention de son «oreille sensible et compatissante» jusqu'à la «compassion dans son regard»[15] que décèle l'héroïne, en passant par la dérivation de l'adjectif «*kind*» qui souligne, chez ce même personnage, la manifestation d'une «amabilité toute française»[16]. En ce qu'elle confronte, au sein d'un même chapitre, la figure aimable d'un confesseur-personnage interne à la diégèse et celle, plus austère, d'un public-jury qu'elle situe nécessairement à un tout autre niveau référentiel, la narration brontéenne semble aller dans le sens des analyses que Franc Schuerewegen a faites de la lectrice «à la main blanche» interpelée au seuil d'un célèbre roman balzacien. La lecture du *Père Goriot* que le théoricien propose va en effet à rebours de toute une tradition narratologique qui postule l'identification, voire la substitution, du lecteur réel en lieu et place du narrataire. Pour Franc Schuerewegen, au contraire, «s'adresser au narrataire, c'est l'expulser du livre»[17]. La scène de confession pourrait alors servir

---

[15] *Ibidem*, p. 244.

[16] *Ibidem*, p. 245.

[17] Fr. Schuerewegen, *Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet*, "Poétique", 70, avril 1987, pp. 247-254: 249.

précisément à lui opposer un contre-modèle de lecture et à esquisser le portrait du lecteur idéal tel que l'œuvre se le souhaite, tel que la narratrice le rêve. Une telle interprétation de la confession qui conclut le premier volume de *Villette* viendrait ainsi confirmer l'appartenance de cette œuvre narrative à la classe mixte des romans autobiographiques, la scène de confession faisant partie des formes topiques de ce genre ambigu, c'est-à-dire des «lieux de sincérité» qui, pour Philippe Gasparini, participent de la construction d'un tel entre-deux générique[18]. Le texte de *Villette* voudrait en quelque sorte qu'on le lise comme une «confession» littéraire et c'est pourquoi il s'attacherait, en cette fin du premier volume, à mettre en abyme sa propre situation de communication.

Postulant l'auto-réfléchissement de l'œuvre et la mise en miroir du même avec le même, cet usage de la notion structuraliste de «mise en abyme» se heurte toutefois à plusieurs écueils. En tout premier lieu, il convient de rappeler la *différance*, au sens derridien, qui écarte l'écriture de l'absence et la parole en

---

[18] Cfr. Ph. Gasparini, *Lieux de sincérité*, in *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, Paris 2004, pp. 231-284.

présence. Outre l'irréductible disparité de ces deux régimes de communication, oral et écrit, l'on doit aussi prêter attention à cette dénégation importante exprimée par Lucy Snowe au début du second volume de *Villette*. Revenant quelques chapitres après l'événement sur sa visite au confessionnal, la narratrice tente de se justifier auprès d'un de ses coreligionnaires:

> Ce qui me manquait, c'était une camaraderie, l'amitié, le soutien moral de quelqu'un qui me fut sympathique et, ne pouvant trouver ni l'un, ni l'autre chez moi, dans ma chambre, je suis allée le chercher à l'église, au confessionnal. Mais ce que j'y ai dit n'était ni un secret, ni un récit quelconque. Je n'ai jamais rien fait de mal: ma vie a été trop uniforme pour que j'eusse pu commettre un acte répréhensible… ni en pensée, ni en fait; et je n'ai confié à ce prêtre qu'une longue plainte morne et désespérée.[19]

La scène de confession faisait auparavant l'ellipse des contenus de l'aveu pour se concentrer sur le cadre du *telling*. Au moyen de cette analepse, Lucy Snowe comble l'une des nombreuses lacunes de son récit et nous informe que sa confession n'a même pas donné lieu à une narration au sens strict. Qui, du confesseur ou de la pénitente, pourra dès lors assumer la paternité du récit de façon à occuper une place de premier plan dans la mise en roman du *storytelling*? C'est ici qu'il nous faut considérer la tension entre l'*ethos* du

[19] Ch. Brontë, *Villette*, cit., p. 277.

conteur et la fonction, au sens *quasi* structuraliste, de confesseur. Celle-ci se trouve en effet située au cœur de la présentation du personnage de Silas. Une seconde rencontre entre l'héroïne et le prêtre qui a reçu sa confession aura lieu en effet au milieu du troisième volume de *Villette*. La scène de reconnaissance mettra cette fois en jeu la transmission d'un récit au sens plein et non plus seulement celle d'une «longue plainte morne». Au sein d'un trente-quatrième chapitre intitulé *Malevola*, le contexte et les circonstances de la rencontre signifient en tout premier lieu le caractère extraordinaire et quasi féérique de ces retrouvailles: avant de s'enfoncer dans les faubourgs peu familiers de Villette jusqu'au si bien nommé «quartier des Mages», en français dans le texte, Lucy Snowe s'est vue confier par la directrice de la pension Beck une mystérieuse commission. La jeune femme emporte donc avec elle un panier de victuailles, destinée à une inconnue, qu'elle surnommera par la suite Malevola, la comparant dans sa description à la «méchante fée» d'un conte. De manière appuyée, ce chapitre s'attache donc à réinvestir et à prolonger un schéma narratif pour le moins stéréotypé et familier des folkloristes. «Le conte fantastique se poursuivait», nous dit la narratrice, «avec tous les détails qu'il entraînait: attiré dans un château enchanté, le voyageur entendait la tempête qui

sévissait au-dehors à la suite d'incantations magiques»[20]. Prenant ses distances avec le cadre réaliste attendu, la narration de *Villette* s'approprie les codes du *fairy tale*.

Or c'est sur le palier de cette maison inhospitalière ou, plutôt, de ce «château enchanté», que la narratrice reconnaît son confesseur. Dans la scène de *re*connaissance, le schéma de communication initial tend toutefois à s'inverser et non pas à se répéter: le père Silas, semblable en ceci au *Friar* chaucerien, y préfèrera désormais l'*ethos* charismatique du conteur à la fonction d'auditeur, investi du pouvoir sacré de délier les péchés. Questionné par Lucy Snowe sur l'identité d'une jeune fille dont elle vient d'apercevoir le portrait, le prêtre s'anime: «En réponse, et non sans émotion, le vieil homme me raconta alors une histoire très romanesque, qui gagnait encore à être entendue dans cette atmosphère un peu trouble de fin d'orage»[21]. Bien que les deux co-énonciateurs de la confession aient ostensiblement échangé leurs positions, la symétrie apparente entre le premier et le troisième volume s'avère tout à fait incomplète.

---

[20] *Ibidem*, p. 564.

[21] *Ibidem*, p. 567.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

Le récit que le père Silas confie à la narratrice, alors même que tous deux se trouvent retenus par la tempête, ne s'apparente guère à une confession autobiographique puisqu'il concerne la vie d'une troisième personne absente de la scène d'interlocution: une nonne défunte prénommée Justine Marie. Or, par un curieux jeu de dédoublement caractéristique de l'imaginaire romantique brontéen, la tragique histoire de cette petite morte s'avère présenter des coïncidences troublantes avec la vie de Lucy Snowe elle-même et donc, une fois encore, avec l'ensemble du récit qui englobe la scène de contage: la réclusion de Justine Marie dans un couvent, d'une part, évoque la grande peur de Lucy Snowe qui consiste à être enfermée dans la pension Beck, peur symbolisée dans le roman par le motif fantastico-gothique du fantôme de la nonne enterrée; enfin et surtout, celui qui a perdu Justine Marie et qui pleure son souvenir n'est autre que le professeur M. Paul Emmanuel, l'homme que Lucy Snowe aime en secret, dans lequel la postérité reconnaîtra une allusion aux amours de l'auteure avec Constantin Héger.

Dans cette chaîne de transmission des récits, c'est finalement vers cet homme aimé et désiré que le conte de Silas s'en retourne. Il ne s'agit plus alors pour la narratrice de révéler les arcanes de sa propre conscience, comme dans la

scène de confession, mais plutôt de chercher à percer le mystère de l'autre, la part intime et cachée de sa vie en s'appuyant sur les indiscrétions du confesseur-conteur, ce redoutable détenteur de toutes les confidences.

> – Je vois que vous avez pénétré mes secrets, dit-il; mais comment avez-vous fait?
>
> Je lui racontai alors ce qui s'était passé: la commission dont on m'avait chargée, l'orage qui m'avait retardée, la brusquerie de la dame, la bienveillance du prêtre.
>
> – Et tandis que j'attendais la fin de l'averse, le père Silas m'a raconté une histoire, dis-je.
>
> – Une histoire ! Quelle histoire? Le père Silas n'est pas un romancier.
>
> – Voulez-vous que je vous la répète?
>
> – Oui, commencez par le commencement. Donnez-moi un échantillon de votre français, mademoiselle Lucy, mais n'y regardez pas… Bon ou mauvais, cela n'a pas d'importance… Donnez-moi donc une poignée de vos barbarismes, et une grosse portion d'accent insulaire.
>
> – Monsieur devra se contenter d'un bref récit (*tale*), il n'aura pas le plaisir de voir la narratrice s'embourber… Mais, voici le titre: «L'élève du prêtre»![22]

L'interaction narrative s'apparente bel et bien, ici, à un échange, à une transaction ou encore à un «récit-contrat», au sens décelé par Roland Barthes dans son commentaire de *Sarrasine*[23]. Elle se révèle chargée de désir. Celle qui ne fait ostensiblement que «répéter» le récit de Silas s'empare dans le même

---

[22] *Ibidem*, pp. 586-587.

[23] R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970, pp. 92-96.

temps d'un pouvoir qui lui était jusqu'à présent refusé alors qu'elle se trouvait soit dans une relation ritualisée de pénitente à confesseur, soit dans un rapport hiérarchisé d'élève à professeur à l'intérieur de ce second espace diégétique de première importance: la salle de classe de la pension Beck. La mise en circulation de l'information narrative engage en dernière mesure un antagonisme des genres *au carré*, si l'on nous autorise à jouer, une fois de plus, avec la polysémie bien connue de ce terme en français. L'antagonisme masculin/féminin, troublé par la figure plus ou moins neutre du prêtre, se double en effet d'une tension générique qui écartèle le roman brontéen entre les conventions du *novel* réaliste et les invraisemblances du *romance* d'inspiration gothique. Si la dénégation qui prête à cette étude son titre convoque *in extremis* cette ultime catégorie, c'est peut-être parce qu'à terme celle-ci doit opérer la synthèse des différentes orientations génériques mises en dialogue dans *Villette*.

En guise de conclusion, il nous importe de revenir sur les données d'un problème qui paraissait remettre en jeu, au cœur de notre étude, une certaine conception structuraliste de la réflexivité. En commençant et en terminant notre analyse sur la question de l'hybridité générique de *Villette*, nous nous sommes

attachés à interroger la dimension métanarrative d'une célèbre scène de confession située dans le premier volume de ce classique de la littérature victorienne, paru en 1853. Reconnaître dans la pratique catholique de la confession sacramentelle un dispositif de contage d'un type particulier a pu paraître pertinent, compte tenu des affinités évidentes qui existent entre une telle situation de communication vive et la scène de transmission orale d'un conte. Dans une perspective généalogique, nous avons fondé ce rapprochement sur un phénomène de reprise intertextuelle, la confession de Thomas De Quincey se réclamant ironiquement de l'œuvre de Geoffrey Chaucer pour construire la figure du destinataire idéal inscrite dans son texte. Par la suite, l'assimilation de la narration confessionnelle à la forme traditionnelle du conte orale s'est révélée cruciale lorsqu'il nous a fallu rendre compte des deux scènes de rencontre entre Lucy Snowe, la narratrice du roman, et le personnage du prêtre, le père Silas. En créant – ou peut-être en reprenant à des œuvres canoniques antérieures – cette figure, pour le moins paradoxale, du confesseur-conteur, Charlotte Brontë semble avoir voulu anticiper sa réception. En dépit des évidents biographèmes qui parsèment son roman, l'écrivaine nous interdit, à nous lecteurs empiriques, une interprétation strictement autobiographique du texte: elle refuse plus

précisément la relation de dépendance qui institue la narratrice-pénitente dans une position à la fois d'exhibitionnisme et de vulnérabilité à l'égard d'un public prompt à lui rétorquer jugements et condamnations. Conçue non plus uniquement comme une scène figurée dans la diégèse mais comme une véritable scénographie énonciative qui informe la scène générique, la confession se transforme en effet en conte merveilleux au fil du roman pour mieux questionner l'origine de la parole. Exemplifiée par les *Contes de Canterbury*, la transmission du conte oral implique, de fait, un cadre souple qui tolère la possibilité d'une réciprocité de l'échange: le conte, en ceci, n'appartient à personne, il passe de bouche en bouche, celui qui énonce le récit se métamorphosant, à la fin du conte, en auditeur du récit d'un autre. La confrontation de ces différents *ethos* narratifs, la mise en parallèle de ces formes concurrentes de *storytelling* mises à la disposition du roman au sein d'un même imaginaire culturel occidental confirme à terme le goût de Charlotte Brontë pour les masques. La posture auctoriale spectaculaire de Brontë, liée au choix du pseudonyme masculin, se concilie avec le projet de renverser les schèmes de pouvoir qui organisent la circulation du discours narratif.

Cette passion brontéenne du paradoxe nous invite finalement à reconsidérer les analyses que les tenants du structuralisme ont autrefois consacrées au métarécit en se centrant sur le concept de «mise en abyme», conçu comme réfléchissement du même par le même. Lorsqu'elle s'est attachée au problème de la réflexivité, la critique d'inspiration structuraliste s'est principalement penchée sur des textes modernistes, en particulier issus du Nouveau Roman. C'est pourquoi la narratologie classique peine à rendre compte de l'originalité des formes réflexives romantiques qui nous semblent, quant à elles, relever de cette «rhétorique paradoxale»[24] finement analysée par Sophie Rabau au sujet de la mise en roman du conte oral. Nous appelons, en définitive, à une conception herméneutique du métarécit. Au-delà du seul cas isolé de *Villette*, il s'agit de rendre compte efficacement du pouvoir réflexif de certaines scènes narratives dialoguées par rapport au cadre d'ensemble des œuvres narratives dans lesquelles elles s'insèrent, à leurs scènes d'énonciation. À rebours d'une conception fixiste des genres littéraires qui reconnaîtrait le partage de l'autobiographie et du roman en peinant à rendre compte d'un entre-deux

[24] Sophie Rabau, *Fictions de présence*, cit., pp. 152-159.

générique, l'étude des scènes romanesques de confession que l'on trouve dans les œuvres de Charlotte Brontë mais aussi dans celles d'Ann Radcliffe, de George Sand, de Fédor Dostoïevski ou encore de George Bernanos peut s'avérer passionnante. En rupture avec l'hypothèse d'un réfléchissement du même par le même, la procédure que nous avons tenté d'illustrer tenait compte d'un constat décapant, formulé au tournant des années 2000 par Philippe Daros, sur la notion de mise en abyme: «Au fond, je pense que ce procédé ne mérite vraiment intérêt que lorsqu'il s'avoue paradoxe: lorsqu'il désigne, pointe une absence, un manque, un *blank* du texte»[25].

[25] Philippe Daros, *De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier*, "Narratologie", 3, 2000 (n° monographique: *La Métatextualité*), p. 89-110:101.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes R. (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.

Bock C. (1992), *Reading Brontë's Novels: The Confessional Tradition,* in *Charlotte Brontë and The Storyteller's Audience*, pp. 155-165, Iowa City, University of Iowa Press.

Brontë Ch. (2013), *Villette*, traduit de l'anglais par G. Baccara, Paris, Archipoche.

Chaucer G. (2000), *Les Contes de Canterbury*, traduit de l'anglais par A. Crépin, Paris, Gallimard.

Dällenbach L. (1977), *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil.

Daros Ph. (2000), *De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier*, "Narratologie", 3, p. 89-110.

De Quincey Th. (2014), *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, traduit de l'anglais par H. Borjane, Paris, Éditions Sillage.

Feuillebois V. (2012), *Nuits d'encre: cycles de fiction nocturne à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers 2012.

Foucault M. (1971), *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard.

Gaskell E. (1857), *The Life of Charlotte Brontë*, Londres, Smith, Elder and Co.

Gasparini Ph. (2004), *Lieux de sincérité*, in *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil.

Levin S. (1998), *The Romantic Art of Confession: De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Frémy, Soulié, Janin*, Columbia (S.C.), Camden House.

Lilti A. (2014), *Figures publiques: l'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard.

Maingueneau D. (1999), *Ethos, scénographie, incorporation*, in R. Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, pp. 265-276.

Rabau S. (2000), *Fictions de présence: la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion.

Schuerewegen Fr. (1987), *Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet*, "Poétique", 70, pp. 247-254.