



**UvA-DARE (Digital Academic Repository)**

**Structure narrative et signification: le cas de Wuthering Heights**

Bal, M.G.; van Zoest, A.

*Published in:*  
Neophilologus

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Bal, M. G., & van Zoest, A. (1980). Structure narrative et signification: le cas de Wuthering Heights. *Neophilologus*, 1980, 333-346.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.



**A078232031**  
NCC/IBL AANVRAAGBON

**KOPIE PERIODIEK EGB**

(12)  
06-04-2005

Datum indienen : 05-04-2005 18:59      25331-1 Clearing House  
Datum plaatsen : 05-04-2005 18:59  
Aanvrager : 0004/9998  
Aanvraagident :  
Aanvragerident : 0004/9999  
Eindgebruiker : 041631433

Telefoonnummer : 050-3635057  
Cooperatiecode : R

Leverwijze : Elektronisch  
Fax :  
Ftp :  
E-Mail : m.s.van.delden@rug.nl  
Ariel :

Plaatscode : 361970129 ; T 2052 ; ; 1916 V1 - 2004

- |                            |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| (1) [ ] Origineel gestuurd | (6) [ ] Niet beschikbaar       |
| (2) [ ] Copie gestuurd     | (7) [ ] Uitgeleend             |
| (3) [ ] Overige            | (8) [ ] Wordt niet uitgeleend  |
| (4) [ ] Nog niet aanwezig  | (9) [ ] Bibliografisch onjuist |
| (5) [ ] Niet aanwezig      | (0) [ ] Bij de binder          |



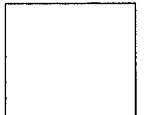
**A078232031**  
NCC/IBL AANVRAAGBON

*Verzamelnota volgt.*  
**KOPIE PERIODIEK EGB**

06-04-2005

Datum indienen : 05-04-2005 18:59      37204-1 UvA Keur  
Datum plaatsen : 05-04-2005 18:59      UB Groningen  
Aanvrager : 0004/9998      Broerstraat 4  
Aanvraagident :      9700 AN Groningen  
Aanvragerident : 0004/9999  
Eindgebruiker : 041631433      tav

Aantal



PPN Titel : 361970129  
Titel : Neophilologus : driemaandelijks tijdschrift voor de  
          : wetenschappelijke beoefening van levende vreemde talen en  
Auteur : van haar letterkunde  
Deel/Supplem. :  
Corporatie :      Externe database:  
Jaar/Editie : 1916      Extern nummer :  
Uitgave : Groningen      Tjeenk Willink  
Serie/Sectie :  
Pag-ISSN/ISBN :      0028-2677

Plaatscode : 361970129 ; T 2052 ; ; 1916 V1 - 2004

Jaar : 1980-00-00  
Volume : 64  
Aflevering : 3  
Auteur : Zoest, Aart van (ed.) ragerident. : UVA KEUR (UB GRONINGEN)  
Artikel : Structure Narrative et Signification. Le Cas de "Wuthering Heig  
Bladzijden : 333-346  
Bron :  
Opmerking : arno ID 123091

- W. A. Bennett (1974b) "The Theory of Linguistic Performance", paper presented to a meeting of the British Linguistics Association, Hatfield, April, 1974.
- B. Bernstein (1973) *Class, Codes and Control* (St. Albans, Hertfordshire: Paladin).
- C. Blanche-Benveniste (1977) "L'un chasse, l'autre, le domaine des auxiliaires", in *Recherches sur le français parlé*, Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe, Université de Provence, 1, March 1977, pp. 100-148.
- L. Bloomfield (1927) "Literature and Illiterate Speech". *American Speech*, 2:10, 432-439.
- N. Chomsky (1965) *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press).
- C. L. Désirat & T. Hordé (1976) *La langue française au XXe siècle* (Paris: Bordas).
- J. Deulofue (1977) "La syntaxe et les constructions binaires", in *Recherches sur le français parlé (op.cit.sup.)*.
- P. Guiraud (1965) *Le français populaire* (Paris: P.U.F.).
- R. A. Hall Jr (1962) "The life cycle of pidgin languages", *Lingua* XI, 151-156.
- R. A. Hall Jr (1974) *External History of the Romance Languages* (New York: American Elsevier).
- W. Labov (1972) "Some principles of linguistic methodology", *Language in Society*, 1, 1, 97-120.
- R. Lakoff (1972) "Another look at drift", in R. P. Stockwell and R. K. S. Macaulay (eds) *Linguistic Change and Generative Theory* (Indiana: University Press).
- A. Martinet (1964) *Elements of General Linguistics* (London: Faber and Faber).
- R. H. Robins (1964) *General Linguistics, an introductory survey* (London: Longmans).
- J. Ross (1976) "L'étude des variétés et l'enseignement de la langue", *Le français dans le monde*, 121, 11-17.
- E. Sapir (1921) *Language* (London: Oxford University Press).
- E. C. Traugott (1974) "Explorations in linguistic elaboration, language change, language acquisition, and the genesis of spatio-temporal terms", in J. M. Anderson and C. Jones (eds) *Historical Linguistics I* (Amsterdam: North-Holland).

## STRUCTURE NARRATIVE ET SIGNIFICATION LE CAS DE WUTHERING HEIGHTS

### I

1. Mon propos et celui de Mieke Bal est d'interpréter certains phénomènes structuraux pertinents de *Wuthering Heights* d'Emily Brontë. Dire de phénomènes structuraux qu'ils sont pertinents, admettre qu'ils peuvent être interprétés, c'est les considérer comme des signes. Aussi notre entreprise est-elle de nature sémiotique. La notion de „signe iconique”, dont nous nous servons, est un instrument conceptuel utilisé par une sémiotique qui s'inspire de Ch. S. Peirce (voir Peirce, 1974, et Van Zoest, 1977).

Le principal phénomène dont nous parlerons est celui de l'emboîtement des récits. Une instance narrative raconte comment Lockwood tient un journal. Mais celui-ci est à peine un acteur dans ce roman, à peine est-il un personnage tant soit peu incarné: son rôle est avant tout de faire parler Ellen Dean. Celle-ci fait le récit de l'amour de Catherine Earnshaw et de Heathcliff, mais pour compléter son évocation force lui est de céder la parole, à un moment donné, à Isabelle Heathcliff-Linton, qui a écrit une lettre. Entre l'instance narrative première et les protagonistes, Catherine et Heathcliff, il y a un „écran de récits interposés” (l'expression est de J. Blondel, 1955).

Ce jeu d'enchâssements pose le véritable problème narratologique de *Wuthering Heights*, parce qu'il concerne la relation entre le texte, le récit et l'histoire. Ce problème sera traité en détail par mon collègue Mieke Bal. Je me bornerai à proposer une explication générale. Mon étude et celle de Mieke Bal sont donc complémentaires, dans ce sens que, si je propose, moi, une hypothèse à portée générale, elle la mettra à l'épreuve en la confrontant avec les données précises de la narrativité de *Wuthering Heights*.

2. La structure globale d'un texte – j'entends: la disposition des grandes entités de l'histoire et du récit dans le texte – peut être iconique pour ce qui est évoqué. En ce cas, la structure textuelle *ressemble* à son référent global. R. M. Browne (1971) a signalé cette iconicité structurale à propos d'une nouvelle de Donald Barthelm (*Edward and Pia*, in *Unspeakable practices, unnatural acts*): une structure narrative à apparence désordonnée dénote (ou: connote, si l'on veut) la vie désordonnée des personnages décrits. Dans *Les conquérants* de Malraux, les événements chaotiques qui ont lieu pendant une période tumultueuse, fiévreuse, de la révolution chinoise sont évoqués dans un texte dont la structure, elle aussi, peut être qualifiée de „chaotique”, „tumultueuse”, „fiévreuse”. (Les guillemets indiquent que l'iconicité, en ce cas, est une

iconicité métaphorique.) De même, il y a iconicité métaphorique, et structurale, dans *La vie d'un simple*, de Guillaumin, où les procédés narratifs mis en oeuvre ont la simplicité des événements, des personnages, des existences évoqués.

Il me semble justifié d'admettre, avec toutes sortes de nuances possibles, qu'un bon auteur donne à sa narration une structure iconique. La forme, comme on dit, est en principe appropriée au contenu.

Or, c'est précisément sur ce point que *Wuthering Heights* pose un problème intéressant, car, bien qu'il n'y ait personne pour nier que ce ne soit un chef d'oeuvre, tous les lecteurs de ce roman sont d'accord pour y trouver un décalage entre la forme et le contenu. La structure de *Wuthering Heights* est loin d'être iconique pour ce qui est – globalement, fondamentalement – dénoté.

On a pensé à une maladresse de la part de l'auteur. La structure narrative serait alors en rapport de simple non-iconicité avec son référent, comme cela se présente dans la plupart des oeuvres de médiocre qualité. Blondel (1955) trouve des arguments contre une telle hypothèse (p. 235 e.s.).

La question, qui est d'ordre *pragmatique*, est non-pertinente au niveau de la *sémantique sémiotique*, qui est le niveau de mon analyse. Sur ce plan, la question de savoir si l'auteur a été consciente ou non de ce qu'elle a fait, qu'il y a eu maladresse ou stratagème, ne se pose pas. Mon hypothèse de départ est la suivante: le décalage entre la structure et son référent est un signe non-arbitraire. Cette relation est *anti-iconique*.

3. Précisons. En quoi consiste ce conflit entre la structure et son référent? Quels sont ces phénomènes dont j'ai suggéré qu'ils „contredisent” le sens général du roman?

Pour ce qui est du sens de *Wuthering Heights*, je m'en repose sur l'interprétation que Georges Bataille en a donné, dans *La littérature et le Mal*, et qui est l'analyse la plus profonde et la plus convaincante de *Wuthering Heights* que je connaisse.

Pour Bataille, *Wuthering Heights* est l'histoire d'amour de Catherine Earnshaw et de Heathcliff. Son étude ne comprend aucune allusion à la jeune Cathy Linton, ni à ses relations avec Linton Heathcliff ou Hareton Earnshaw. Mais cette histoire d'amour („peut-être la plus belle, la plus profondément violente des histoires d'amour”, dit Bataille) se termine, au fond, avec la mort de Catherine, au chapitre 16 d'un roman qui en comprend 34 au total. Certes, dans la deuxième moitié du roman on retrouve encore Heathcliff et sa violence, sa hantise de l'aimée morte. Mais il y a aussi l'ample évocation, un peu fade, un peu douceuse même, de tout ce qui prépare l'alphabétisation de Hareton et son mariage avec la jeune Cathy. Après la tragédie: l'idylle.

Le roman, dans son ensemble, paraît disproportionné, désaxé. Il semble contenir deux „erreurs” structurales: (a) l'histoire, après son apogée (la

mort de Catherine) se prolonge au lieu de s'arrêter; (b) et, une fois donné qu'elle se compose de deux sections principales, on constate que celles-ci sont mal arrangées, la plus intéressante étant présentée la première. N'a-t-on pas l'impression, après le chapitre 16, qu'une deuxième intrigue cherche en vain à se superposer à la première, infiniment plus intéressante?

Puis, il y a l'enchâssement hypertrophique dont j'ai parlé au début et dont parlera encore plus amplement Mieke Bal. Tout ce que j'en dirai ici, c'est ceci: si Catherine et Heathcliff (et surtout ce dernier) sont les protagonistes de ce roman, on constate que ces protagonistes sont toujours focalisés indirectement. Nous ne savons d'eux ce que Lockwood et Ellen Dean rapportent, de leurs paroles, de leurs actes. La jeune Catherine s'adresse un instant directement à Lockwood, par son „journal”, dans la marge du Testament. Mais le jeune Heathcliff ne parvient au lecteur que par l'intermédiaire *et* de Lockwood *et* d'Ellen Dean. Toujours ces deux écluses narratives, quand il s'agit de raconter la violente histoire d'amour de Heathcliff.

A l'imbrication narrative s'associe le jeu de la temporalité. Lockwood commence son journal en 1801, 17 ans après la mort de Catherine, c'est à dire à un moment où il est déjà devenu difficile de retrouver la réalité vécue. Certes, il y a le témoignage d'Ellen Dean, la précision de sa mémoire, son vocabulaire net, son „réalisme”. Constatons que ce „réalisme” d'Ellen Dean, qui consiste surtout dans l'exactitude de ses descriptions, la tranquillité de son débit, le bon sens de ses observations, le conformisme de sa morale, s'oppose diamétralement à la véhémence de la passion dont elle fait assez sèchement le récit. C'est à elle que pense Bataille, lorsqu'il parle d'un „récit où la violence effrénée de Heathcliff s'exprime dans le calme et la simplicité de la narratrice”.

Le soi-disant réalisme d'Ellen Dean donne en effet une note de réalisme à *Wuthering Heights*, comme le signale A. C. Ward, dans son introduction à l'édition-Longman du roman: „Why (...) didn't Emily Brontë let the story be told by Nelly Dean, without bringing in Mr. Lockwood at all? The answer to that question is that *Wuthering Heights* is not only a tragic story, a love story, a story of atmosphere, a mystical story; it is also a realistic story. Mr. Lockwood's ordinariness is realistic, his curiosity is realistic, his writing-down of the story is realistic. But it would not have been realistic to let it be supposed that Nelly Dean could write down the story, for she was not an educated woman. She could *tell* the story, but she could not have *written* it.”

C'est vrai, mais ce réalisme sur le plan de l'expression est annihilé par le caractère improbable, non-réaliste, du stratagème narratif. Margaret Homans (1978) l'a signalé: „The implausible fiction that Nelly spoke her highly literate and structural tale to Lockwood and that Lockwood remembered it and wrote it down verbatim might be evidence for an argument that Brontë is dismissing that current convention of narrative

realism.” Ajoutons à cela encore que le plus invraisemblable c’est peut-être que Nelly Dean non seulement raconte si bien, d’une façon sophistiquée, les actions de Catherine et de Heathcliff, mais surtout qu’elle rapporte, à vingt ans de distance, *littéralement* leurs paroles.

Il y a donc cette contradiction fondamentale: d’une part, on a l’impression que des procédés narratifs cherchent à éloigner du lecteur les protagonistes, tandis que, d’autre part, tout est fait pour que leurs faits et gestes se dessinent avec netteté.

4. Je crois que cette contradiction trahit un conflit profond, celui d’un désir de dire apparent avec un désir, plus caché, de taire. En effet, la structure desaxée – en gradation descendante – de l’ensemble narratif, la complexité des jeux d’enchâssement des narrateurs et des focalisateurs, la temporalité distanciant et fragmentée, tout cela semble fait pour éloigner du lecteur une vérité profonde qui se manifesterait dans l’histoire de Heathcliff et de Catherine. Le roman comporte-t-il une vérité qu’Emily Brontë a voulu extérioriser tout en cherchant à la tamiser, à en amortir l’effet trop choquant, trop „cruel” (au sens qu’Artaud a donné à ce mot)?

C’est l’analyse de Bataille qui nous donne les arguments pour une réponse affirmative à cette question.

L’étude de Bataille sur Emily Brontë s’intègre dans une série d’études littéraires à laquelle il a donné le nom de *La littérature et le Mal*. Ce titre est un programme. La littérature, selon Bataille, se doit de plaider coupable, de poser le problème du Mal, de prendre parti pour le Mal, de donner un langage au Mal.

On peut s’étonner de voir Bataille traiter Emily Brontë à pied d’égalité avec des „maudits” comme Baudelaire, Sade, Genet, qui, à leur manière, ont posé le problème du Mal dans leurs oeuvres. Mais, Bataille le dit explicitement: „En fait, *Wuthering Heights*, encore que les amours de Catherine et de Heathcliff laissent la sensualité suspendue, pose au sujet de la passion la question du Mal.”

Il faut comprendre que ce Mal, c’est avant tout Heathcliff qui l’incarne. Heathcliff est le véritable héros du roman. „Le sujet du livre”, dit Bataille, „est la révolte du maudit que le destin chasse de son royaume, et que rien ne retient dans le désir brûlant de retrouver le royaume perdu.” Heathcliff est un Lucifer. Sa révolte est celle du Mal contre le Bien. Le Bien, pour Bataille, est ce qui fonde notre société, avec ce qu’elle implique de raison, d’intérêt, de calcul, de soin de l’avenir. Le Bien est ce qui assure la survie de l’humanité s’organisant dans un „monde du travail.”

A ce monde du travail s’oppose un autre monde, que Bataille appelle le monde de la souveraineté. C’est le monde où l’homme se sent un être souverain, le monde de l’extase, de la passion, de l’érotisme, un monde innocent comme celui de l’enfance, un monde qui est tout au présent, aucune considération sur l’avenir n’y entre en ligne de compte. Ce monde est le monde du Mal, car l’extase, l’excès, la passion, l’érotisme, bref, la

souveraineté s’inscrit en faux contre les fondements du monde du travail. Le Mal, c’est en fin de compte ce qui menace de destruction le monde du travail.

Cependant, on aurait tort de croire que le Mal se place en dehors du Bien. „Le Mal”, dit Bataille, „envisagé authentiquement, n’est pas seulement le rêve du méchant, il est en quelque sorte le rêve du Bien. La Mort est la punition, recherchée, accueillie, de ce rêve insensé, mais rien ne peut faire que ce rêve ne soit pas rêvé.”

Heathcliff incarne ce rêve. Il est, dans *Wuthering Heights*, celui qui représente le monde de la souveraineté. „La souveraineté”, dit Bataille, „est le pouvoir de s’élever, dans l’indifférence à la mort, au-dessus des lois qui assurent le maintien de la vie”. Et: „Il n’est pas de loi ni de force, de convention ni de pitié qui arrête un instant la fureur de Heathcliff”.

Heathcliff se moque effectivement des lois qui régissent la vie sociale. Pitié, humanité, devoir, charité, ce sont des mots qu’il prononce avec mépris. S’adressant à Ellen Dean, il dit: „Quite possible that your master should have nothing but common humanity and a sense of duty to fall back upon. But do you imagine that I shall leave Catherine to his *duty* and *humanity*?” Et: „And that insipid, paltry creature attending her from *duty* and *humanity*! From *pity* and *charity*!”

Les mots soulignés se trouvent en italique dans le texte. C’est un signe qui marque le dédain avec lequel Heathcliff prononce ces mots. Aussi n’est-il pas étonnant que Nelly Dean le prenne pour un méchant. Cela d’autant plus qu’elle est, par excellence, la représentante du monde du travail. C’est elle, toutefois, qui rapporte au lecteur les paroles de Heathcliff où il se manifeste comme un être souverain, sublime, qui intègre dans son amour-passion une générosité incomparable: „Had he (= Edgar) been in my place, and I in his, though I hated him with a hatred that turned my life to gall, I never would have raised a hand against him. You may look incredulous, if you please! I never would have banished him from her society, as long as she desired his. The moment her regard ceased, I would have torn his heart out, and drunk his blood!”

Aucun passage, mieux que celui-ci, ne prouve à quel point Emily Brontë a compris les ressorts fondamentaux de l’amour-passion, les lois supérieures du monde de la souveraineté. Ce passage montre en même temps la profondeur, la violence de la passion. Car la passion est une violence: elle se situe dans les hauts lieux où la tempête fait rage. Le titre du roman a une signification métaphorique.

La violence extrême, nous apprend Bataille, c’est la mort, la destruction de la continuité de l’être. Voilà pourquoi une idée de la mort s’associe à celle de l’érotisme, puisque l’érotisme est la nostalgie de la continuité perdue, une recherche de l’unité de l’être. Il me semble que cette conception bataillienne de l’érotisme est résumée par Catherine dans sa célèbre formule: „I am Heathcliff”.

„Qu’il s’agisse d’érotisme pur (d’amour-passion) ou de sensualité des

corps”, dit Bataille, „l’intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l’être transparaissent (...) Et le tourment de l’amour désincarné est d’autant plus symbolique de la vérité dernière de l’amour que la mort de ceux qu’il unit les approche et les frappe. (...) Personne n’exposa cette vérité avec plus de force qu’Emily Brontë.”

5. Chacune des deux dernières phrases citées comporte le mot „vérité”. En effet, dans *Wuthering Heights* s’exprime une vérité fondamentale, portant sur la condition de l’homme. Cette vérité est violente, cruelle, dangereuse même, car elle met en question ce qui fonde la vie sociale, le monde du travail.

Voilà ce qui peut expliquer les procédés de distanciation narrative, qui défavorisent dans la stratégie narrative les représentants du Mal, ceux qui, par leur comportement, leurs paroles, rendent manifeste la vérité de l’érotisme des coeurs. Ainsi, l’anti-icongicité globale de *Wuthering Heights* pourrait trouver sa justification. La distanciation narrative peut être considérée comme une manoeuvre, un mouvement tactique, dans une entreprise littéraire dont le sens profond est d’une acuité insupportable pour le milieu, l’époque où il se place. Serait-il concevable que la fille du ministre irlandais eût pu, dans l’Angleterre de 1847, espérer qu’on publie son roman, si elle avait fait, sans ambages, un héros de Heathcliff? Ce n’est guère crédible. (En terre non-victorienne, dix ans plus tard, Flaubert sera traduit en correctionnelle pour une transgression bien plus anodine.) L’écran des récits interposés a été nécessaire pour affaiblir une lumière trop crue sur une vérité effrayante.

L’histoire de Catherine et de Heathcliff est racontée par des êtres qui ne participent pas à la souveraineté. Nous savons que, jeunes, Catherine et Heathcliff vivent des aventures merveilleuses dans la lande, cette terre qui symbolise le monde de la souveraineté: elle est sans fertilité – au sens où l’on utilise ce mot dans le monde du travail –, mais prête à des jeux, à des rêves fascinants (comme le grand Meaulnes en connaîtra en Sologne). Nous savons qu’ils vivent un amour tragique. Mais nous ne saurons jamais ce qu’ils ont éprouvé, par des notations intérieures. Nous ne sommes renseignés que par ce qui est rapporté, indirectement, de ce qu’ils ont fait, de ce qu’ils ont dit. Cela se justifie d’ailleurs parfaitement: l’extase – de la passion, de l’érotisme – est une expérience intérieure, fondamentalement incommunicable.

Cependant, le sujet fondamental de *Wuthering Heights* est un conflit, le conflit entre le monde de la souveraineté et celui du travail. Ce conflit se reflète dans celui qui oppose la violence du contenu au calme de la forme. Aux frénétiques représentants de la vérité violente s’opposent le flegmatique et insignifiant Lockwood et la brave Ellen Dean qui, elle surtout, assure la cohérence des événements sur le plan de la narration tout comme, au fond, elle s’efforce de donner une certaine cohérence aux ménages où elle est en service. L’anti-icongicité narrative de *Wuthering*

*Heights* est, elle, un signe de ce conflit.

Mais si nous considérons en effet l’anti-icongicité structurale du roman comme un signe, elle relie „un conflit” sur le plan de la forme à un conflit sur le plan du référent dénoté. Elle est donc elle-même un signe iconique. La soi-disant „maladresse” narrative d’Emily Brontë a sa pertinence sémiotique, comme le comportement maladroit d’un être humain. Celui qui veut cacher ses desseins, ne se trahit-il pas souvent par des symptômes jugés insignifiants?

6. Il y a peut-être deux façons d’extérioriser une vérité. La première est de le faire dans l’enthousiasme, dans l’abandon. En ce cas, la structure du texte sera iconique: l’explicite (ce qui est dit) et l’implicite (la structure textuelle) collaborent pour transmettre ce qui demande à être communiqué. La seconde façon d’extérioriser une vérité (de faire un aveu, par exemple) est de le faire avec hésitation, avec une précaution volontaire ou involontaire. En ce cas, la structure textuelle entretiendra avec le référent une relation bizarre, hésitante, contradictoire: une relation d’anti-icongicité. En ce cas, la forme semble vouloir filtrer, voiler, annuler même, le contenu. Elle en est, pour ainsi dire, la litote.

Que l’extériorisation adopte la première ou la deuxième forme dépendra, bien entendu, de toutes sortes de facteurs, psychologiques, culturels, historiques. Tous ces facteurs ont probablement joué un rôle dans le cas de *Wuthering Heights*, où la distorsion narrative amortit la brutalité de la vérité exprimée.

## II

1. Van Zoest prétend que la structure narrative de *Wuthering Heights*, frappante, à première vue, par sa dissimilitude avec le contenu du roman, entretient cependant une relation avec sa signification qui est loin d’être arbitraire. Anti-icongicité, peut-on conclure, n’est pas non-icongicité; par sa relation conflictuelle avec le contenu, la forme du roman se révèle être, dans son anti-icongicité même, *iconique*. L’hypothèse interprétative de Van Zoest ne peut être acceptée comme valable que si, effectivement, la forme répond à la description générale qu’il en a donnée.

La structure du roman présente trois caractéristiques, qui distancient de la violence racontée:

- le déséquilibre de l’histoire qui se prolonge trop au-delà de l’événement qui aurait pu (dû) la finir, la mort de Cathy;
- l’enchâssement narratif, qui médiatise trop fortement l’expression des émotions des personnages;
- le choix du sujet narrateur, qui entraîne un style trop plat, mitigeant.

Ces trois caractéristiques concordent pour créer une impression d’extrême *médiation*. Cette médiation „amortit la brutalité de la vérité

exprimée”, comme le dit Van Zoest. L'idée de médiation soulève tout d'abord la question de l'identité des médiateurs, et ensuite celle de la nature de la médiation même. C'est à ces deux questions que je vais tâcher de répondre. Mon but est de démontrer par cette analyse la validité de l'interprétation globale de Van Zoest.

2. Que l'histoire se prolonge au point à enterrer son propre intérêt dans un passé qui l'innocente; que l'idylle succédant à la catastrophe soit un peu douceuse; que l'appriovissement du jeune Hareton, entre beaucoup d'autres détails, manque de probabilité, tout cela ne nous occupera guère: ce sont des conséquences de la stratégie narrative choisie, plutôt qu'éléments structuraux indépendants. Je passe donc directement à l'analyse de la nature de la médiation, et de l'identité des médiateurs. Cet examen se situe dans un cadre théorique précis. La conception de la narrativité qui est à la base de mon analyse est globalement la suivante. Le texte narratif est étudié en tant que message global communiqué par un destinataire à un destinataire. Le texte narratif présente à l'intérieur de ses propres limites un sujet narratif appelé un *narrateur* dont le statut est fictif. Ce sujet peut se référer à soi-même: on a affaire, alors, à un narrateur dit „à la première personne”, je dirais plutôt: auto-référentiel. Même si à aucun moment du texte le narrateur ne renvoie à soi-même, on doit quand même postuler un sujet narrateur, là où l'activité de la narration est évidente. Le narrateur profère des phrases dont le contenu direct est une vision. Cette vision ou représentation, que j'appelle le *récit*, est le fait d'un autre sujet qui est un *contenu* par rapport au premier sujet qu'est le narrateur. Ce deuxième sujet est le *focalisateur*. L'identité de ce sujet peut coïncider avec celle du narrateur mais ce n'est pas nécessaire. Le focalisateur présente, par le truchement de sa propre vision, une *histoire* (ou diégèse). Cette histoire est le fait d'un autre sujet, le plus souvent pluriel, qui est l'agent des événements dont cette histoire se compose, et qu'on appelle *acteur*. L'identité de l'acteur peut aussi coïncider avec celle d'un des autres sujets, mais ce n'est pas non plus nécessaire. Voici les possibilités:

1. A raconte que B voit que C fait . . .
2. A raconte que A' voit que C fait . . .
3. A raconte que A' voit que A'' fait . . .
4. A raconte que C voit que C' fait . . .

L'alternance de 2. et 3. est caractéristique de l'autobiographie. L'alternance de 1. et 4. est caractéristique du roman dit réaliste, où un personnage principal reçoit de temps en temps le pouvoir de présenter les événements „de son point de vue”. (Pour une justification de ce modèle, voir Bal 1977: 1-58.) L'objet de la narratologie est d'étudier les relations entre ces trois couches du texte narratif, qui sont le texte, le récit et l'histoire.

3. Ceci pour la structure du texte narratif simple. Mais *Wuthering*

*Heights* est un texte à enchâssement. Le phénomène d'*enchâssement* est considéré dans le cadre théorique esquissé plus haut. Il est question d'enchâssement dès qu'un sujet narratif, narrateur ou focalisateur, „prête” (sans toutefois le céder vraiment, notons-le) son activité à un autre sujet qui est son propre objet. Il y a quatre possibilités.

1. *texte-texte*: un narrateur raconte que [un narrateur raconte]. Exemple: Lockwood raconte que [Nelly raconte] (WH 76: „Before I came to live here, she commenced, waiting no further invitation to her story”).
2. *texte-récit*: un narrateur raconte qu'un focalisateur voit que [un focalisateur voit]. Exemple: Lockwood raconte que Lockwood voit que [Heathcliff voit] (WH 50: „He evidently wished no repetition of my intrusion”; je souligne la partie enchâssée).
3. *récit-texte*: un focalisateur observe que [un narrateur voit]. Exemple: Lockwood observe que [Jabes dit] (WH 66: „Thou art the man! cried Jabes”).
4. *récit-récit*: un focalisateur voit que [un focalisateur voit]. Exemple: Lockwood se rappelle que [Lockwood voit en rêve] (WH 66: „This time I remembered I was lying in the oak closet, and I heard distinctly the gusty wind, and the driving of the snow;”).

4. La structure narrative globale de *Wuthering Heights* peut être décrite ainsi. Lockwood, narrateur premier actoriel (il est acteur dans l'histoire dont il raconte le récit) raconte qu'Ellen Dean raconte qu'Ellen Dean, Cathy, Heathcliff, Hindley, Edgar etc. agissent. Dans la narration d'Ellen Dean sont enchâssées plusieurs occurrences du discours enchâssé, attribuable à tous les acteurs principaux. Il y a enchâssement jusqu'au troisième degré. L'enchâssement récit-récit est limité au premier degré si plusieurs acteurs sont impliqués, ce qui est naturel pour un roman „réaliste”, puisque la perception est difficile à communiquer si ce n'est par le truchement de la parole (ce qui entraînerait tout de suite la variante récit-texte). Ellen Dean est le principal sujet narrateur; comme elle est un narrateur actoriel, elle raconte le plus souvent (mais pas toujours) sa propre focalisation. En outre, elle joue un rôle (typique de son rang) de messenger, de postillon d'amour et de haine, d'organisateur de l'intrigue et de moralisateur, dans l'histoire. La puissance narrative d'un personnage par ailleurs si fade et peu approfondi (rien, par exemple, sur sa vie privée, ses sentiments sans rapport avec sa vie professionnelle) suggère déjà son statut de *représentant*. Ce statut est même parfois explicitement discuté par Lockwood, qui prend très au sérieux la question de la *compétence* de Mrs Dean. Cette compétence réside dans sa *sagesse*, sa *culture* et son *langage*, dont le degré de pureté (WH 103: „Excepting a few provincialisms of slight consequence, you have no marks of the manners which I am habituated to consider as peculiar to your class”) garantit sa représentativité. Ce qu'elle représente en effet, Van Zoest l'a déjà dit: le

monde du travail, de l'ordre, où tout le monde a sa place et son rang. Dans ce sens, l'enchaînement narratif, par son caractère hiérarchique, signifie l'ordre établi où les transgressions de Heathcliff ne sont pas tolérées.

5. Le passage mentionné (WH 102-103) donne pour l'interprétation une clé qui n'est pas dénuée d'importance. Une fois établie la „dignité” de Nelly (par sa dignité sociale, elle est digne de confiance, garantie de la vérité de la parole) nous la voyons mettre en doute plusieurs fois la vérité des paroles d'un autre); spécialement lorsque ces paroles annoncent la mort (celle de Fanny, celle de Cathy) elle assume la responsabilité de les mettre en doute. Elle refuse de prendre au sérieux les paroles des „hystériques”, c'est-à-dire ces paroles qu'elle ne comprend pas, qui expriment des sentiments moins terre-à-terre, moins moraux que le devoir et la pitié. Par son incrédulité elle condamne Cathy; c'est à peine si elle le regrette et elle n'en est pas du tout disqualifiée en tant qu'informateur. C'est dire que, en effet, Mrs Dean et le monde qu'elle représente (celui de Lockwood, mais aussi celui d'Edgar et d'Isabelle, j'y reviens) est *parti* dans un conflit. Il n'est pas question de neutralité.

6. Ellen Dean n'est pas simplement sujet de la narration de par sa fonction de servante, fonction qui la rend comparable à la nourrice de Phèdre. C'est malgré sa position, plutôt que grâce à elle, qu'elle est jugée digne de raconter le récit terrifiant de Wuthering Heights. Sa fonction narrative est due à d'autres facteurs. D'abord, elle est sédentaire, n'a jamais bougé de la région. Cette qualité est indispensable pour mesurer le caractère maudit de Heathcliff l'étranger, mais également pour disqualifier Fanny, venue de loin et non viable à cause de cela. Pour être, malgré cela, mobile, prête à aller et venir entre les deux maisons antagonistes, elle est servante, mais pour se distinguer des serviteurs frustes, incapables de la compréhension nécessaire à la narration, elle n'a pas le langage de sa classe. Le passage cité plus haut, par sa profession de foi en Mrs Dean, par exemple, disqualifie radicalement Joseph dont le langage est incompréhensible. Et il fallait que Joseph soit disqualifié pour qu'il puisse être promu au rang de bras droit de Heathcliff dans la corruption des habitants de Wuthering Heights. Ainsi Mrs Dean est également sur le plan de l'histoire, une narratrice soigneusement sélectionnée. Son rapportage est à prendre très au sérieux. L'organisation narrative, qui veut que la narration de Mrs Dean naît d'une discussion entre Lockwood et la narratrice, est moins gratuite qu'on a tendance à le croire; et l'explication „réaliste” n'en épuise pas l'effet.

7. Si l'hypothèse interprétative de Van Zoest est correcte, toute une partie de la signification du roman est consacrée au conflit entre les deux mondes distingués par Bataille, le monde du travail et le monde de la souveraineté; conflit qui est amorti partiellement par une répartition des

rôles: Heathcliff domine l'action, Nelly censure la narration. Il y a cependant d'autres rôles à distribuer dans ce jeu conflictuel; rôles qui aiguissent et animent le conflit là où il joue vraiment: entre les hommes. Car Nelly aussi bien que Cathy ne sont que médiatrices. Pour commencer par le rôle le moins frappant, celui de Lockwood: celui-ci est secondaire, mais non sans pertinence. Lockwood est l'étranger, et de ce fait qualifié pour mesurer la profondeur de l'abîme entre le monde de Wuthering Heights et le monde extérieur. Plusieurs fois, lors de ses visites au domaine de Heathcliff, il ose se comparer à l'autre. Lui-même il est considéré comme sauvage par ses amis:

„By this curious turn of disposition I have gained the reputation of deliberate heartlessness, how undeserved. I alone can appreciate” (WH 49).

Il puise dans cette comparaison assez d'indulgence pour garder l'intérêt et la curiosité qui doivent justifier le stratagème narratif. Mais cette fonction narrative n'opère pas seule. Lockwood se compare à Heathcliff, comparaison qui étonne dans le cas présent, mais qui tire à conséquence. Ce n'est qu'en s'identifiant à Heathcliff qu'il peut faire le rêve sur Cathy, couché dans le lit de Heathcliff, exhibant la cruauté de Heathcliff. Ce n'est qu'en s'identifiant à Heathcliff qu'il peut se séparer de lui aussi radicalement qu'il est nécessaire pour mettre en relief l'altérité de l'autre. Ce n'est qu'en s'identifiant à Heathcliff que Lockwood peut accéder à sa fonction d'opposant.

8. L'autre opposant de Heathcliff, bien plus important que Lockwood parce qu'actant dans l'histoire dont Lockwood n'est que le spectateur indirect, est évidemment Edgar. C'est entre ces deux amants de Cathy que se joue le conflit tel qu'il est mis en intrigue. Il est curieux de suivre l'évolution de l'image d'Edgar telle qu'elle est successivement présentée. Là où la structure narrative est si raffinée en vue de la médiation, il est frappant de constater que la première image d'Edgar est donnée par son antagoniste. Un des rares moments où Heathcliff lui-même peut exprimer ses sentiments, où il est lui-même focalisateur, Edgar est l'objet focalisé.

„Edgar stood on the heart weeping silently” et „We laughed outright at the petted things, we despised them!” (WH 89).

C'est cette image négative d'Edgar qui est d'abord présentée à Nelly, et par son intermédiaire à Lockwood, puis au lecteur. Curieusement, dans la même narration enchaînée de Heathcliff, une image de lui-même est transmise, dans un discours doublement enchaîné proféré par les Linton. C'est aussi la première fois dans la diégèse que Heathcliff est focalisé par des représentants du monde extérieur, les Linton qui mourront tous les quatre du contact avec les habitants de Wuthering Heights. Dans le récit que Heathcliff raconte, Edgar est présenté comme méprisable, et Heathcliff rapporte la vision que les autres ont de lui, un objet (it) et un



satan en même temps, inacceptable et donc renvoyé. Cette première confrontation montre déjà une opposition inconciliable. L'enchâssement au troisième degré (Lockwood raconte que Nelly raconte que Heathcliff raconte que les Linton racontent) ne sert pas ici à médiatiser le conflit, mais au contraire à l'établir. Nelly Dean garde le pouvoir narratif; elle peut doser, censurer les messages venant de l'autre monde, celui de la passion, mais comme sa compréhension est limitée, elle est incapable de réprimer avec efficacité les expressions du bouillonnement intérieur de Heathcliff. Tout comme la comparaison boiteuse de Lockwood avec Heathcliff souligne leur différence insurmontable, de même les réactions morales de Nelly aux effusions d'amour et de haine de Heathcliff soulignent-elles l'altérité de ce dernier, et la force du rapportage de la servante.

Chose curieuse, Heathcliff est presque seul à décliner la personnalité d'Edgar. Contraire à l'attente, par exemple, la discussion entre Cathy et Nelly au sujet de la demande en mariage d'Edgar ne donne pas d'information sur ce dernier. Le véritable sujet de cette discussion, ce sont les sentiments de Cathy envers Heathcliff. A ce moment, Nelly réproouve sévèrement Cathy d'avoir accepté Edgar. On peut se demander comment l'image de celui-ci, construite par son ennemi et jamais complétée par d'autres, peut tourner en sa faveur. Avant son mariage, Nelly s'y opposait; après, elle le défend. Ce qui protège Edgar, c'est son enracinement dans le monde du travail, de l'ordre. C'est son statut d'homme établi.

9. J'ai dit que non seulement Nelly, mais encore Cathy ne sont que médiatrices du conflit entre les deux mondes. En effet, il y a plus d'un parallèle entre les deux femmes. Toutes deux sont mobiles; non seulement Cathy s'établit à Thrushcross Grange après son mariage, ce qui est naturel (le fait qu'elle épouse Edgar l'est peut-être moins), mais avant déjà elle s'y était établie. Non seulement elle est retenue par les Linton après son accident, l'image que Heathcliff donne de la scène ne montre que trop combien elle collabore avec l'ennemi. Sachant son compagnon dehors. „She sat on the sofa quietly”, et Heathcliff la quitte „as merry as she could be” (WH 92). Si elle revient ensuite à Wuthering Heights c'est pour trahir son ami, trahison qui le chasse; elle épouse Edgar et continue jusqu'au bout son attitude ambivalente.

Près de mourir, elle accuse Edgar et Heathcliff également:

„You and Edgar have broken my heart, Heathcliff” et „You have killed me, and thriven on it, I think” (WH 195).

Au moment du conflit ultime entre les deux hommes, elle se conduit de la même façon, et sa maladie résulte d'un refus: refus de parler, refus de prendre parti, refus de manger. Une fois entrée en contact avec le monde d'Edgar, Cathy est définitivement corrompue, corruption qui la condamne. De même, Nelly Dean ne peut jamais se détacher

complètement de son origine, elle connaît trop bien la force de Heathcliff et la justification de sa haine pour pouvoir se soustraire à son influence. Pour elle aussi, la contagion a condamné aussi: à servir, jusqu'au bout, d'organisatrice, de médiatrice pour l'exécution de la vengeance de Heathcliff.

10. On a pu constater que la médiation narrative est modulée selon le besoin, alternant, d'établir et d'amortir le conflit entre l'ordre et la transgression. Ainsi aux moments où l'ordre est menacé particulièrement, Nelly narratrice en appelle à d'autres autorités. C'est le cas de moments fréquents où il est question de la maladie qui menace Cathy; maladie, d'ailleurs, qui n'est autre que la punition qui lui est infligée pour avoir trahi sa passion. La première fois qu'elle tombe malade, c'est après le départ de Heathcliff qu'elle a elle-même chassé. L'analyse détaillée du passage montre une structure narrative extrêmement complexe. Cette complexité est indispensable: Nelly, pour bien remplir sa fonction de représentante, doit manifester son incrédulité; en même temps, la situation de Cathy ne doit pas être sous-estimée par le lecteur, qui a été témoin de sa trahison et qui, en acceptant le système des punitions immédiates, doit se préparer à la voir en mourir. Voici comment la stratégie narrative résout ce problème:

„Then the doctor had said that she would not bear crossing much, she ought to have her own way; and it was nothing less than murder, in her eyes, for any one to presume to stand up and contradict her” (WH 128).

Cette phrase apparemment anodine montre clairement la répartition des forces. Pour mesurer la gravité de la situation, Nelly en appelle à l'autorité du médecin; pour garder sa réserve, elle médiatise les paroles du docteur en employant non pas le discours enchâssé mais le style indirect ce qui lui permet de censurer. Aussi peut-on discerner une légère ironie dans les mots „she ought to have it her own way”, dont le style est un peu enfantin, ce qui les associe à Cathy. Le style indirect est relayé par une focalisation enchâssée, attribuable à Cathy par les mots „in her eyes”. Cependant, ces mots enchâssés sont légèrement décalés: la focalisation de Cathy commence un peu avant. Ce décalage rend les mots „it was nothing less than murder” légèrement ambivalents, à juste titre puisque Cathy finit par être tuée par une opposition pareille.

De même, lors de sa dernière maladie, juste avant sa mort, Cathy est focalisée d'une manière complexe. Heathcliff la voit, son regard et son interprétation sont interprétés par Nelly, qui à son tour souligne l'abîme entre focalisateur et focalisés:

„The two, to a cool spectator, made a strange and fearful picture” (WH 195; je souligne).

Ce qui importe ici, ce n'est pas tant le fait que Nelly est évidemment

identifiable au „cool spectator”; c'est tout d'abord l'accent qu'elle met elle-même sur cette distinction. Ici encore, le conflit entre les deux mondes est textuellement représentée.

11. Les exemples abondent qui démontrent une conscience aiguë du conflit et de la nécessité de l'amortir. D'une part, le conflit est représenté non seulement au niveau de l'histoire mais encore dans la structure narrative elle-même, qui est la façon dont le texte, le récit et l'histoire sont reliés. En même temps, l'un des pôles du conflit est endigué, censuré par cette même structure narrative. Mais le refoulé ressurgit malgré lui, et Nelly laisse à Heathcliff la tâche de commencer la construction de l'image du monde de travail. Et de cette première puissance narrative Heathcliff tire le pouvoir de dominer jusqu'au bout l'image d'Edgar. A celui-ci il ne reste que des pouvoirs négatifs, le refus d'admettre son ennemi, le refus de prendre au sérieux la maladie de Cathy, le refus de sortir de sa bibliothèque. Comme Cathy est punie de sa trahison, Edgar est puni de sa trop grande complaisance. Dans l'histoire, il a laissé pénétrer Heathcliff jusque chez lui; dans la structure narrative, cette complaisance est traduite par sa passivité. Loin d'être gratuite, la stratégie narrative produit des signes du conflit entre les deux mondes et du conflit entre réticence et violence; et ce, tant à l'échelle de la macrostructure que dans les détails microstructuraux. Confirmant l'interprétation de Van Zoest, cette analyse rend justice à l'habileté technique mise en oeuvre. Par ce biais le roman gagne en force, si besoin était.

Université d'Utrecht

AART VAN ZOEST  
MIEKE BAL

#### Bibliographie

- Emily Brontë, *Wuthering Heights*, ed. David Daiches, Penguin Books.  
Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.  
Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.  
Jacques Bondel, *Emily Brontë expérience spirituelle et création poétique*, Paris, P.U.F., 1955.  
R. M. Browne, „Typologie des signes littéraires, in *Poétique* 7, 1971, p. 334-353.  
Magaret Homans, „Repression and sublimation of nature in *Wuthering Heights*”, in *P.M.L.A.* 93, 1978, p. 9-19.  
Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, 4th printing, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.  
Aart van Zoest, „Le signe iconique dans les textes”, in *Zagadnienia Rodzajów Literackich* xx, 2(39), 1977, p. 5-22.  
A. C. Ward, „Introduction” (to *Wuthering Heights*), London, Longman, 11th impr., 1975, p. vii-xxxii.

#### THE POVRE VILLON AND OTHER MARTYRED LOVERS OF THE *TESTAMENT*

Venez a son enterrement,  
Quant vous orez le carrillon,  
Vestuz rouge com vermeillon,  
Car en amours mourut martir;<sup>1</sup>

In his "posthumous" elevation to martyrdom Villon leaves us one of the most memorable and vaguely disquieting self-portrayals of the *Testament*. The power of the image to impress itself into the readers's memory may be partially explained by the fact that *martir* is used here for the first and only time in the work, and is associated with a shade of red which immediately evokes the sight of blood and the accompanying emotional response. By the sacrificial character of Villon's fictive death, and by his inclusion in the saintly ranks of all those who died in the ultimate state of grace, the poet projects a Christlike image of himself in his final moments. David Kuhn argues that the alleged death of Villon, "le Christ burlesque," is necessary in order that his poem become a testament, just as the death of Christ was required before the New Testament could be written.<sup>2</sup> What Kuhn does not elucidate is how the vision of the poet as *martir en amours* culminates a series of references to love, all of which are tinged with varying degrees of violent overtones. I intend to isolate these allusions, focusing attention on their prefigurative function, the way in which they build towards the mock-tragic moment of Villon's martyrdom which we are invited to celebrate at the end of the poem.

The topos of the martyred lover, as Italo Siciliano points out, is one of the oldest courtly traditions in French lyric poetry.<sup>3</sup> From the earliest songs of the troubadours, the notions of love and suffering are inextricably meshed. In addition to the many examples of *l'amant martir* cited by the Italian scholar, one might add these verses of Charles d'Orléans:

De balader j'ay beau loisir,  
Autres deduis me sont cassez;  
Prisonnier suis, d'Amour martir.<sup>4</sup>

The fact that Villon is again playing with a stock rhetorical device lifted from courtly tradition is incontestable. It is precisely the way in which he reworks the poetic convention which is interesting. Both love and death consistently take a figurative form in courtly poetry. The suffering of the poet is conveyed almost exclusively in metaphorical language. The emotionally charged states of loving and dying are "refined" of all their physical qualities, and kept purely in the realm of abstraction. Villon, while sometimes retaining the allegorical representation of love and death, frequently restores their concrete aspect. Love is no longer the troubadour's ethereal sentiment, disembodied of all earthly encumbrance.