

LE TEXTE ÉTRANGER

FORMES, FIGURES ET FINS DE LA NÉGATION DANS JANE EYRE

Jacqueline Fromonot

Selon Charlotte Brontë elle-même, la conception de Jane Eyre reposerait sur un refus de souscrire à certains critères esthétiques de la romance, au profit des règles du roman. Rejetant la poétique d'un passé dépassé jusque dans l'élément central de l'idéalisation du personnage, le roman met en scène une « plain Jane », qui n'a rien d'une héroïne romantique. Ainsi, au fondement du projet brontëien se trouve la négation, dont l'étymologie latine negare indique la valeur de refus. Or, cette négation s'inscrit dans l'œuvre aux niveaux sémantique, stylistique et structurel. On repèrera tout d'abord la prolifération de formes négatives, liées aux thématiques du manque, de la frustration, du déni de parole. Toutefois, la négation prend ensuite valeur d'affirmation puis contamine la sphère éthique, lorsque l'héroïne rejette les conventions sociales au nom de valeurs supérieures, l'honnêteté et la sincérité. Cette posture du personnage se retrouve chez la narratrice autodiégétique et façonne l'esthétique du roman, où invraisemblance et fausseté sont souvent réfutées au nom du Réalisme.

Le Texte étranger / T3L
Journée d'études du 14 février 2009

À en croire Charlotte Brontë elle-même, selon des propos rapportés par Mrs Gaskell, sa première biographe, la conception de *Jane Eyre* reposerait sur un refus de souscrire à certains critères esthétiques encore prégnants à l'époque. L'anecdote est connue ; Brontë aurait ainsi déclaré à ses sœurs, qui soutiennent qu'une héroïne de fiction typique doit posséder une grande beauté : « I will prove to you that you are wrong; I will show you a heroine as plain and small as myself, who shall be as interesting as any of yours » (Gaskell 317). Expression de défi, ce geste marque un jalon dans l'histoire littéraire, car il s'adapte aux règles de ce genre récent appelé « roman », qualifié d'inédit par la dénomination anglaise explicite de « novel ». Rejetant la poétique d'un passé dépassé jusque dans l'élément central du personnage idéalisé de la *romance*, le roman met en scène un héros aux qualités si relatives qu'il en perdrait presque son statut héroïque. Cette hypothèse est formalisée chez William Makepeace Thackeray, qui choisit de sous-titrer « A Novel Without a Hero » son roman *Vanity Fair*, publié la même année que *Jane Eyre*, et qui vaut à son auteur l'admiration de Brontë (préface de 1848, p.2). Il est vrai que Jane n'a rien d'une héroïne romantique typique : petite, apparemment dépourvue de charme, incapable de coquetterie, cette *plain Jane*, l'idiome anglais l'évoque, ne saurait renvoyer à l'éternel féminin. Ainsi, au fondement du projet poétique de Brontë se trouve la négation, dont l'étymologie latine *negare* indique la valeur de refus. Or, de surcroît, cette négation s'inscrit dans l'œuvre aux niveaux les plus divers, sémantique, stylistique et structurel. Ce dispositif élabore une posture éthique, au nom de laquelle sont réfutées les conventions sociales, et façonne jusqu'à l'esthétique du roman, où l'in vraisemblance et la fausseté sont dans une certaine mesure rejetées, au nom de principes réalistes.

L'incipit *in medias res* place pour ainsi dire la négation et ses différentes figures en exergue du roman, qui s'ouvre sur la déclaration : « There was no possibility of taking a walk that day »

(1 : 5). Mis en relief par la phonologie, le négateur « no », est ainsi le premier terme accentué du récit. Toute possibilité de sortie étant niée par cette réfutation inconditionnelle et maximisante (on notera que « no » a été préféré à « not any », à l'effet minimisant), le lecteur entre de plain-pied dans la thématique de la claustration. La négation s'y définit comme interdiction de mouvement, impossibilité de s'évader d'un lieu qui n'est pas ce foyer accueillant et protecteur symbolisant les valeurs domestiques victoriennes exaltées par l'époque. Le tableau familial décrit certes Mrs Reed entourée de ses enfants, mais toute harmonie en est sapée par la remarque parenthétique restrictive et doublement négative « (for the time neither quarrelling nor crying) » (1 : 5), qui pose son contraire, querelle et pleurs à venir. Jane est pour sa part exclue du groupe ; en tant qu'orpheline, elle se place sous le signe du manque et de la privation, en accord avec l'étymologie du terme *orphanos*, « privé de père ou de mère », mais qui signifie aussi simplement « privé », par extension. L'expression renforcée ici encore par le choix de « no » est récurrente : « I have no father or mother, brothers or sisters » (3 : 19), explique Jane à Bessie, formulation reprise de manière condensée à l'attention de Miss Miller, au pensionnat de Lowood, sans doute en raison du filtrage par le discours indirect : « I explained to her that I had no parents » (5 : 36). Essentiel à une époque où le récit de l'individu se définit en termes de filiation, de réseaux familiaux et d'appartenance sociale, la topique ressurgit en se développant encore, lorsque Rochester entend mieux faire connaissance de son employée :

'(...) you must have had some kind of kinsfolk: uncles and aunts?'
 'No; none that I ever saw.'
 'And your home?'
 'I have none.'
 'Where do your brothers and sisters live?'
 'I have no brothers or sisters.' (13 : 104)

D'abord réappropriation dont Jane est victime, la forme négative devient objective au fil de l'échange. Que la question soit ouverte, comme dans les deux premières occurrences, ou fermée, à l'image de la dernière, qui présuppose l'existence d'une fratrie, la gouvernante utilise les ressources variées de la langue, adverbe négatif, pronoms indéfinis et quantifieur nul, pour exprimer le manque d'attaches. L'exploration du champ de la négation conduit à

la mise en place d'une logique de variations fondée sur le recours aux affixes privatifs accolés à des adjectifs. Leur sémantisme fort, lié à l'absence de toute dimension scalaire, est de surcroît renforcé par divers procédés d'emphase. On repère ainsi le préfixe « un », dans « I am unhappy, – very unhappy » (3 : 19), où la répétition s'intensifie par l'adjonction de l'adverbe « very », créant un écho plaintif. Celui-ci résonne aussi dans cette autre formule itérative, « 'Unjust! – unjust!' » (2 : 12), où la ponctuation exclamative donne au constat d'injustice des accents de révolte, renforcée par une syntaxe réduite, non verbale, et par un rythme saccadé. Ailleurs, des effets comparables sont construits par suffixation. Ainsi, « useless » et « friendless » (2 : 12) évoquent la solitude et la détresse psychologique de l'enfant mal-aimée. Cette configuration par affixes fait porter la valeur négative sur un élément positif maintenu intact, et donc opérationnel dans l'acte de lecture : le phénomène « polyphonique » lié à la négation, pour reprendre l'analyse d'Oswald Ducrot, laisse alors voir en creux les notions opposées, bonheur, justice, utilité, amitié, valeurs positives dont l'héroïne se dit implicitement dépossédée plutôt que dépourvue.

Pour ce vilain petit canard métamorphosé tour à tour en rat (« rat », 1 : 8), en chat sauvage (« mad cat », 2 : 9) et en crapaud (« toad », 3 : 21) dans l'imaginaire de ses proches si distants, la privation d'humanité s'hyperbolise en un quasi déni d'existence infligé par autrui, qui agit comme si Jane n'existait pas : « I was like nobody there » (2 : 12). Le terme « nobody » est bien plus qu'un pronom indéfini négatif si l'on s'attache à sa morphologie même : il renvoie littéralement à un déni du corps qui n'est d'ailleurs déjà plus une personne, elle-même réduite à l'état de vestige, de trace, qui va venir s'inscrire dans le projet autobiographique. Ce processus d'objectification trouve son expression ultime, l'annihilation, dans le mensonge de Mrs Reed, qui déclare sa nièce morte au parent qui la recherche (21 : 204). L'être rien, ou fort peu, entraîne l'impossibilité d'avoir, que la pauvreté condense et généralise ; John lance à Jane : « You have no business to take our books (...); you have no money » (1 : 8). Ayant intériorisé cette logique omniprésente chez les Reed, l'enfant peut elle-même déclarer au médecin : « It's not my house, sir; and Abbot says I have less right to be here than a servant » (3 : 19), écho fidèle des propos de la femme de chambre (2 : 9). La négation de l'être et de l'avoir semble entraîner l'impossibilité de construire un récit. En effet, la narratrice n'est rien,

n'a droit à rien, et de surcroît ne connaît rien, comme l'indique la syntaxe négative accompagnant des verbes de cognition : « I never had an idea of replying » (1 : 8) ; « I don't know », « I cannot tell » (3 : 20). Ce déficit de connaissance devient incapacité, à l'occasion de la perte de connaissance qui survient lorsque Jane est enfermée dans la chambre rouge : « Unconsciousness closed the scene » (2 : 14). Le réseau d'invalidation complète ici la destitution du sujet par la personnification de l'état d'inconscience, point d'orgue d'une négativité à partir de laquelle l'héroïne pourra néanmoins se reconstruire.

Étape essentielle dans l'édification du sujet autobiographe, Jane doit cependant lutter avec le déni de parole dont elle est victime au double motif de son jeune âge et de sa pauvreté. À Gateshead, Jane est sommée de se taire (2 : 14) ; à Lowood, l'obéissance muette est de mise, incarnée par l'exemplaire Helen Burns, qui se plie aux exigences des autorités sans mot dire (sans maudire) : « Burns made no answer » (6 : 45), où se retrouve l'effet maximisant de « no ». L'absence de protestation est soulignée une seconde fois par la répétition de la préposition privative « without » dans la remarque : « [Helen] obeyed (...) without reply as without delay » (6 : 50). Selon les principes d'éducation du pensionnat, le corps est également réduit au quasi silence dans la socialisation puritaine. Il convient de réprimer la forme héritée de la nature, comme le martèle le révérend Brocklehurst : « We are not to conform to nature » (7 : 54). La valeur modale de l'énoncé fait de l'interdiction une sorte de nouveau Commandement, même si le recours au pronom de la première personne du pluriel, contrairement au « thou » désignant Moïse, englobe le locuteur lui-même. En effet, si les pensionnaires doivent contraindre leur corps par l'adoption de vêtements austères et d'une coiffure stricte afin de réprimer tout élan charnel, l'ecclésiastique lui aussi prend soin de boutonner soigneusement son habit (« buttoned up in a surtout », 7 : 52). Or, on ne tente de contenir que ce qui menace de déborder, et cet indice laisse à penser que Brocklehurst doit renforcer chaque jour le système répressif de son costume afin de refouler un corps envahissant. Le processus est souligné par l'utilisation du comparatif de supériorité pour les trois adjectifs servant à le décrire : « longer, narrower, and more rigid than ever » (7 : 52). Le complément « than ever » rappelle en outre qu'il est toujours question de la négation

d'un quelque chose qui affirme sa présence persistante et jouit dès lors de toute sa force de proposition.

Ce constat n'invalide pas la valeur d'affirmation de soi inhérente à certaines formes négatives, car la négation peut prendre valeur positive, retournement mis en œuvre de façon spectaculaire à l'occasion de la confrontation de l'orpheline et de Mrs Reed. Dans une scène emblématique construite sur le mode polémique, cette dernière finit par battre en retraite, pour filer la métaphore agonistique de Jane (4 : 31). Le passage débute par la déclaration d'intention péremptoire « *Speak I must* » (4 : 30), qui tire sa force illocutoire de l'inversion prédicative, combinée à l'utilisation des italiques. La nécessité de s'exprimer est présentée comme procédant de l'énonciatrice grâce au modal « must », qui pose ici le premier jalon de l'éthique de la fidélité à soi-même et annonce le statut assertif des énoncés suivants. Il s'ensuit une série de négations qui soldent un passé d'injustice et d'humiliation :

'I am not deceitful: if I were, I should say I loved *you* ; but I declare I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed; and this book about the Liar, you may give it to your girl, Georgiana, for it is she who tells lies, and not I.' (4 : 30)

Ce paragraphe s'ouvre et se clôt sur le pronom sujet de la première personne, affirmation emphatique de l'individu émancipé de l'obligation de réserve et de silence, qui oriente la stratégie dénégative et préfigure le moment d'affermissement ontologique où Jane apprend à conjuguer le verbe « être » en français, langue du pays de la Révolution et des droits humains (9 : 63). De surcroît, le statut d'orpheline est pour ainsi dire revendiqué : « I am glad you are no relation of mine » (4 : 30). En d'autres termes, selon la logique paradoxale du *less is more*, accepter de ne pas être assez et d'avoir moins devient le fondement du sujet brontéien. Enfin, au travers d'une longue suite de négations véhémentes (4 : 31), Jane se construit de manière proleptique comme une anti-Helen Burns, dont elle rejette le modèle d'abnégation, c'est-à-dire, selon l'étymologie le « chemin vers » (*ab / ad*, en latin) la négation de soi, le renoncement : « I was no Helen Burns » (7 : 55), déclare Jane, catégorique et pleine de défi, lorsqu'elle verbalise enfin son refus de toute victimisation.

Cette franchise fougueuse caractéristique de l'héroïne se tempère par la suite, mais son refus des codes socio-pragmatiques demeure peu recevable. Ainsi, à l'occasion d'un échange avec Rochester, elle nie au moyen d'une réponse minimale, « Oh, no », avoir voué la moindre adoration au directeur de Lowood (13 : 105). Rejetant le badinage ironique de son employeur, Jane n'est pas encline à ménager la réputation de Brocklehurst ou de son établissement. Sans en adoucir le trait pour s'adapter à l'échange mondain, elle raconte les souffrances et les privations endurées avant d'en désigner nommément le responsable, dans un élan qui rappelle le refus des écrivains d'inspiration réaliste de travestir ou d'édulcorer la réalité la plus laide. D'ailleurs, la gouvernante livre une opinion négative sans nuances lorsque Rochester lui demande si elle le trouve beau : « No, sir » (14 : 112). Hormis la présence du vocatif « sir », qui marque la politesse et signale l'inégalité statutaire, la réponse demeure entière, abrupte, presque brutale. Elle repose en effet là encore sur le simple négateur « no », dont l'efficacité est liée à la morphologie monosyllabique et monolithique du terme, voire à sa phonologie. En effet, cet adverbe de négation exprime la répulsion, selon Otto Jespersen, linguiste qui fait du latin *ne* et des termes dont il est l'étymon dans de nombreuses langues une « interjection exprimant le dégoût » (24 : 479), en raison des modifications du visage impliquées dans sa production orale, peut-être davantage encore en anglais qu'en français, pourrait-on ajouter, en raison de la diphtongue. Par ces rejets du protocole et de l'échange policé, l'héroïne montre son attachement à une pureté originelle, qui constitue le propre de la sincérité, dont les deux étymologies reconnues sont justement liées à la négation : absence de toute hybridation pour la première, soit *sin*, unique, associé à *creocere*, croître ; absence de toute altération pour la seconde, soit *sine cera*, sans cire, pour qualifier le miel purifié. C'est précisément l'élimination des scories de l'afféterie et de la parade sociale qui permet la construction d'un énoncé sincère. Ce raffinement est perceptible dans la simplicité, le dépouillement, voire la crudité du discours exempt des pratiques frauduleuses de marchands qui s'enrichissent en alourdissant leur miel de cire. Certes blessante, comme l'atteste la réaction initiale de l'intéressé (14 : 112), la répartie de Jane permet pourtant de jeter les bases d'une relation intersubjective authentique. Rochester en convient lui-même par la suite.

Le rejet des codes conversationnels est facilité pour celle qui jouit de l'indépendance d'un statut marginal, placé sous le double signe négatif du « ni...ni... ». Enfant, Jane n'est ainsi ni étrangère à la famille Reed, ni vraiment intégrée, puisqu'elle a été recueillie par charité. Gouvernante, elle est trop éduquée pour s'assimiler aux domestiques, mais ne saurait faire partie du cercle familial puisqu'elle en est l'employée. Ce statut d'entre-deux est matérialisé dans la diégèse par ce renforcement, formé par la fenêtre à l'anglaise, que l'héroïne s'approprie à plusieurs reprises (1 : 5 ; 17 : 141 ; 17 : 148). Elle affectionne ce « coin » bachelardien, « espace réduit où l'on aime à se blottir » (Bachelard 6 : 130), lieu transitionnel où l'on n'est ni véritablement à l'intérieur de la maison ni totalement au-dehors. C'est là que Jane se cache pour échapper à la tyrannie domestique de John et des intempéries automnales : « protecting, but not separating me from the drear November day » (1 : 5-6). Cette non-appartenance permet une liberté qui s'exprime dans la capacité à dire non, et l'héroïne tient ainsi tête à deux hommes dans une société pourtant fondée sur le patriarcat. A Rochester qui lui propose d'être sa maîtresse, elle oppose ici encore un simple refus :

'Then you will not yield?'
'No.' (27 : 270)

Cet énoncé est dépouillé à l'extrême, dépourvu de l'interjection (« oh, no »), qui pouvait traduire une certaine émotion, et de toute marque de déférence (« no sir »), occurrences commentées plus haut. Cette assertion purement a-modale pose froidement la relation d'égalité entre les deux locuteurs. Or, la modalisation peut elle aussi servir à l'occasion le projet d'émancipation, puisqu'à St John Rivers qui veut contracter avec elle un mariage de raison, Jane signifie son rejet méprisant, au nom d'une tout autre conception de l'amour (34 : 348). Cette détermination a d'ailleurs choqué les lecteurs de l'époque, qui ne reconnaissent aucune vertu dans cette détermination à se soustraire au pouvoir masculin s'exerçant sans partage sur les femmes.

Cette intransigeance inscrite au cœur de la caractérisation de l'héroïne se retrouve dans le mode d'écriture de celle-ci, sans concessions pour le lectorat, fondée sur le refus de l'artifice et du mensonge, si ce n'est la minimisation de la connaissance

rétrospective inhérente à l'écriture autobiographique, minimisation elle-même inhérente au genre littéraire de l'autobiographie. Dans le roman, des expressions peuvent être utilisées en tant que commentaires métatextuels obliques, comme « plain, unvarnished tale » (16 : 136), qui pourrait désigner le récit brontëien lui-même. Le premier adjectif renvoie à la franchise et à la simplicité, obtenues par l'absence d'embellissement et le refus de l'artifice. On sait combien ce qualificatif, surdéterminé, résonne dans le texte. Souvent appliqué à l'héroïne elle-même, il désigne son manque de beauté, gage, en fin de compte, de son intégrité, en opposition avec la superficialité et les compromissions des belles du roman, Georgiana Reed, Céline Varens et Blanche Ingram. Le terme « unvarnished » évoque l'absence de cette mince couche de vernis donnant un aspect brillant mais artificiel, et renvoie à l'univers clinquant de la *romance*. Au nom de ces principes, le détail vulgaire de l'alcoolisme de Grace Poole est mentionné, accompagné certes d'une excuse, comme pour neutraliser l'impact d'un aveu qui persiste néanmoins (12 : 93). Ces regrets apparents prouvent la connaissance des codes en vigueur et leur subversion par choix délibéré de normes alternatives. En vertu du même idéal, la narratrice rejette les objections potentielles en matière d'éducation des enfants dans cette remarque métatextuelle, introduite par un adversatif initial « but », qui conserve le pouvoir de conviction du style oral : « But I am not writing to flatter parental egoism, to echo cant, or prop up humbug; I am merely telling the truth » (12 : 92). Cette prise de position explicite renvoie à la poétique de l'écrivaine, qui entend décrire le monde tel qu'il est et refuse la version peu fiable qu'en livre l'imagination romantique, « ce qui ne s'est jamais passé et ne se produira sans doute jamais », pour traduire les termes de Clara Reeve, qui formalise la distinction entre *romance* et *novel* dans un essai canonique intitulé *The Progress of Romance*.

Toutefois, la dimension surnaturelle sert à l'occasion de grille de lecture d'un monde rendu, semble-t-il, merveilleux. En effet, malgré une volonté de réalisme marquée, la narratrice autodiégétique impose un point de vue formé et déformé par sa culture enfantine, constituée en partie de contes et autres ballades issus de l'imaginaire populaire (1 : 7). Ainsi, dans un premier temps et de manière attendue, l'apparition du chien de Rochester est immédiatement rapprochée de celle d'un « Gytrash », créature qui prend la forme d'un animal dont Bessie avait parlé à Jane enfant

(12 : 95). Toutefois, le schéma herméneutique fondé sur la croyance en une surnature est aussitôt désigné comme inadéquat, ce qu'atteste la seconde réaction de Jane : « No Gytrash was this » (12 : 96). L'inversion syntaxique permet de donner tout son relief à l'élément négatif de l'énoncé, comme pour bloquer au plus tôt le réflexe interprétatif fondé dans le folklore et dans le merveilleux. Il est vrai que le constat de désenchantement du monde a déjà été fait à deux reprises, lors de l'évocation des elfes ayant déserté l'Angleterre (3 : 17), puis au sujet des petits hommes verts : « The men in green all forsook England a hundred years ago » (13 : 104). La mise en récit rationnelle permet ainsi de réfuter des interprétations surnaturelles, qui ne sont souvent qu'une simple étape vers le réalisme. Ainsi, Rochester n'a rien du Barbe-Bleue meurtrier de la fable réactivée par la narratrice (11 : 91), qui n'hésite pas à créer des fausses pistes avant d'invalidier les théories avancées. L'irréel est instrumentalisé, posé un temps afin de dégager de sa négation toute l'énergie d'affirmation du réel. De même, la fin heureuse évocatrice d'un conte de fée est retravaillée, réorientée : certes, la simple gouvernante épouse un bon parti, mais ce Prince au visage ingrat, puis aveugle et manchot n'est guère charmant ; d'autre part, la bergère / gouvernante ne doit pas sa fortune à cette union, puisque l'héritage de l'oncle John lui permet d'être son égale. Cette réfutation des *topoi* du conte offre même la possibilité de revendications féministes, résumées par une seule phrase restée célèbre, « Reader, I married him » (38 : 382), qui résonne enfin comme une affirmation pleine, conduite par un sujet maître de son destin. Mise en relation avec l'incipit du roman, elle permet de mesurer le chemin parcouru par l'héroïne, depuis la frustration et le manque initiaux, jusqu'à cette assertion ultime, qui semble signifier la fin de la négation.

Il reste toutefois possible, en conclusion, de ménager un espace de négation dans cet univers d'affirmation de soi. Tout d'abord, le sort d'Adèle introduit un élément discordant, souligné par la critique. En effet, cette quasi-orpheline, issue d'une union illégitime, recueillie par un père putatif et laissée à la charge de Jane, est de surcroît envoyée en pension. Ce rappel de la situation initiale de l'héroïne éponyme signe une inquiétante circularité qui menace la fin heureuse parfaitement mélioriste. Plus troublant encore sur le plan du projet romanesque, le surnaturel persiste de manière presque triomphale. L'appel implorant lancé par Rochester et entendu par Jane à des

kilomètres de distance constitue en effet un élément déterminant dont dépend la réunion ultime des héros. Il réfute la volonté d'en finir avec la *romance*, comme si Brontë avait voulu renoncer à la banalité du réalisme en mettant en avant une sorte de métaphysique de l'amour. On conclura donc à la dimension hybride de ce premier roman, simple jalon dans un projet esthétique revendiqué, dont l'incomplétude est révélée par le travail de la négation, qui maintient, comme on l'a vu, l'objet qu'elle nie au cœur de l'énoncé. Le projet purement réaliste trouvera son aboutissement dans le deuxième roman de l'écrivaine, *Shirley*, à en juger par cet avertissement adressé au lecteur dès l'incipit : « Something real, cool, and solid, lies before you; something unromantic as Monday morning » (*Shirley* 1 : 1). Refus affiché du romanesque et du mélodramatique, l'intrigue ancrée dans le contexte de la révolte des Luddites du Yorkshire tient ses engagements jusqu'au bout, sans rencontrer pourtant un succès durable auprès du lectorat. *Jane Eyre*, au contraire, continue à trouver les faveurs du public et de la critique, signe qu'il appartient au genre romanesque de faire travailler ses codes par déplacement ou transgression. Ainsi, ce roman reste inclassable, constat qu'évoque jusqu'au patronyme de l'héroïne, qui renvoie apparemment à la problématique réaliste bourgeoise de l'héritage (*heir*), mais contient son déni en filigrane, tel un négatif photographique brouillé, à savoir le potentiel de merveilleux contenu dans son anagramme *eery*.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace* (1957), Paris : PUF, Quadrige, 1984.
- BRONTE Charlotte, *Jane Eyre* (1847), Edited by Richard J. Dunn, New York & London: Norton, Norton Critical Edition, 2001.
- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire* (1972). Paris : Hermann, Collection Savoir, 1980.
- FROMONOT, Jacqueline. « Secrets, Lies, Concealment and the Quest for Truth ». *Jane Eyre, le roman de Charlotte Brontë et le film de Franco Zeffirelli*, sous la direction de Laurent Bury et de Dominique Sipièrè. Paris : Ellipses, 2008. pp. 110-119.
- GASKELL, Emily. *The Life of Charlotte Brontë* (1857). London: Smith Elder, 1900.

JESPERSEN, Otto. « La négation ». *La Philosophie de la grammaire* (1924), traduit de l'anglais par AM Léonard ; préface d'Antoine Culioli. Paris : Gallimard, Collection Tel, 1992. pp 459-482.

REEVE, Clara. *The Progress of Romance* (1785). *The Nineteenth-Century Novel, A Critical Reader*, Stephen Regan (ed.). London and New York: Routledge, 2001. pp. 13-22.

THACKERAY, William Makepeace. *Vanity Fair, A Novel Without a Hero* (1848), with a new introduction by A. O. J. Cockshut. London, Dent, 1976.