

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉCRITURE DU MAL CHEZ EMILY BRONTË :  
INFANTILE ET PULSION DE MORT DANS *WUTHERING HEIGHTS*

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
JULIE MURRAY DESROSIERS

AOÛT 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Anne-Élaine Cliche d'avoir bien voulu diriger la rédaction de mon mémoire. Je la remercie tout spécialement pour sa grande intelligence, sa délicatesse et sa compréhension, mais surtout de m'avoir inspiré un projet aussi passionnant que passionné. Travailler avec Anne Élaine est un honneur, et un bonheur, que je souhaite à tous les étudiants fascinés par le sombre mariage entre la psychanalyse et la littérature.

Je remercie également mes parents et mes amies de leur soutien, mais surtout, Sylvain pour sa patience agréable, son appui essentiel et son amour dévoué.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
PREMIÈRE PARTIE	
L'ÉCRITURE PULSIONNELLE : UNE EXIGENCE INFANTILE .....	10
CHAPITRE 1	
LA CONSTRUCTION NARRATIVE ET LE TRAVAIL DU RÊVE .....	11
1.1 Une construction narrative double .....	12
1.2 Une stratégie du dévoilement .....	16
1.3 Le rêve au centre de la narration .....	20
CHAPITRE 2	
LA PURETÉ INFANTILE COMME ABSOLU .....	27
2.1 Les territoires psychiques de l'enfance .....	28
2.2 L'épreuve du temps .....	32
2.3 La mémoire obsédante .....	35
CHAPITRE 3	
LA PASSION COMME ELLIPSE DU DÉSIR .....	42
3.1 Les souhaits infantiles fondateurs des désirs adultes .....	43
3.2 L'hystérie .....	47
3.3 Une vision anxieuse de la sexualité .....	52
DEUXIÈME PARTIE	
L'ÉCRITURE TRAGIQUE : LA PULSION DE MORT .....	55
CHAPITRE 1	
LA PULSION DE MORT OU L'ULTIME RETOUR EN ARRIÈRE .....	56
1.1 La mort et ses composantes pulsionnelles .....	57
1.1.1 La compulsion de répétition .....	61

1.2 La mort : une thématique passionnelle et récurrente .....	63
1.3 L'inquiétante étrangeté et le désir du surnaturel .....	67
CHAPITRE 2	
LE POUVOIR ET LA VIOLENCE DE L'EMPRISE .....	71
2.1 La violence et l'hostilité des espaces narratifs .....	72
2.2 Le sadisme et l'emprise .....	77
2.3 Les prémisses de l'autodestruction .....	81
CHAPITRE 3	
LE TRAGIQUE DE L'ABSOLU .....	85
3.1 La tragédie de l'impossible union .....	85
3.2 Le désir comme abolition des limites .....	89
3.3 Le Mal essentiel .....	90
CONCLUSION .....	94
BIBLIOGRAPHIE .....	98

## RÉSUMÉ

Ce mémoire se consacre à une étude de l'infantile et de la pulsion de mort comme constituants d'une écriture du Mal dans *Wuthering Heights* (1847), l'unique roman de l'écrivaine anglaise Emily Brontë (1818-1848). Cette analyse s'inspire en premier lieu des travaux de Sigmund Freud sur les pulsions, le rêve et l'infantile.

Le récit de *Wuthering Heights* s'articule autour des familles Earnshaw et Linton. L'arrivée de Heathcliff, un jeune orphelin, bouleversera la vie des membres de la famille Earnshaw. Catherine Earnshaw et de Heathcliff, élevés comme frère et sœur, mais liés dans leur jeunesse par une passion absolue et sans concession jusque dans la mort, subiront l'épreuve du temps à la sortie de l'enfance. Le roman présente des motifs récurrents qui contribuent à l'élaboration d'une expérience du Mal singulière. Les descriptions poétiques, la souffrance des personnages, la violence de l'écriture, les figures de la mort et l'hostilité des lieux du récit se donnent à lire comme les figures d'une répétition ou la reprise des éléments d'une histoire passée, moteur de la conception narrative du désastre et du tragique. L'étude du roman suppose l'exploration de cet univers inspiré par la violence, la cruauté, mais aussi la passion que suscite le désir d'absolu attaché à ce passé. *Wuthering Heights* est un récit dans lequel se mêlent, se démêlent, se confondent et se confrontent des mécanismes régis par des pulsions à la fois autodestructrices et libératrices. Ce mémoire analysera le roman dans sa structure narrative et son énonciation afin de rendre compte du caractère absolument tragique de la passion des protagonistes, de comprendre les mécanismes cruels de la narration et de démontrer la vision du Mal essentielle et universelle du récit.

### MOTS-CLÉS :

EMILY BRONTË – *WUTHERING HEIGHTS* – PULSION DE MORT – INFANTILE –  
RÊVE – MAL – TRAGIQUE – ABSOLU

## INTRODUCTION

« Il aurait fallu un interprète entre Emily et le monde.<sup>1</sup> »  
Charlotte Brontë à propos de sa sœur Emily

Emily Brontë, jeune femme solitaire et asociale, a laissé peu d'œuvres derrière elle, c'est-à-dire un seul roman et quelques poèmes. Sa courte existence est largement documentée, mais ses biographies sont souvent fantaisistes et contiennent surtout des suppositions sur ce qu'aurait ou n'aurait pu être la mystérieuse Emily Brontë (Jacques Blondel, Robert de Traz et Françoise d'Eaubonne par exemples). Certains affirment qu'elle possédait une personnalité double, étant à la fois l'ange du foyer du presbytère d'Haworth et l'incarnation d'une révolte profonde et d'un désir de transgression des lois ; propositions qui demeurent aujourd'hui sujettes aux interrogations et aux hypothèses. Par contre si, selon Françoise d'Eaubonne dans son ouvrage simplement intitulé *Emily Brontë*, « c'est un destin que d'être Anglais ; c'est un tempérament que d'être Celtes [et] c'est une fatalité que d'être femme<sup>2</sup> », on peut sans doute dire qu'Emily Brontë affronta son tragique destin fière et droite.

On ne peut en tout cas douter que la personnalité singulière de l'auteure de *Wuthering Heights* ait fait partie des conditions, toutes aussi singulières, qui ont fait naître une œuvre demeurée énigmatique.

---

<sup>1</sup> Jacques Blondel, *Emily Brontë . expérience spirituelle et création poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 80-81.

<sup>2</sup> Françoise D'Eaubonne, *Emily Brontë*, Paris, Éditions Pierre Seghers, Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1964, p. 63.

## 0.1 « PÉLERINAGE À HAWORTH »

Virginia Woolf a relaté sa visite au village et au presbytère d'Haworth, lieu de pèlerinage aujourd'hui populaire et célèbre grâce à la famille Brontë. Par les fenêtres du presbytère, dit-on, on voit encore, d'un côté, le cimetière, l'église et le village, et de l'autre, la lande, les *moors* et le ciel infini du Yorkshire qui ont tant inspiré Emily Brontë. Comme le pèlerinage est l'accomplissement d'un voyage spirituel vers un lieu sacré, l'austère presbytère où a grandi Emily Brontë fut pour la jeune Virginia un endroit qui méritait respect et admiration. Emily Brontë a donc été une inspiration de liberté pour Woolf et dans *Une chambre à soi*, elle la présente comme un esprit de génie qui a su « s'en tenir fortement [à son] propre point de vue, à la chose telle qu'elle la voyait, sans battre en retraite<sup>3</sup> ». Il semble en effet que la nature mystérieuse d'Emily Brontë provienne en grande partie de l'univers peu commun dans lequel elle a grandi.

Emily Jane Brontë est née le 30 juillet 1818 à Thornton en Grande-Bretagne et est décédée à l'âge de 30 ans le 19 décembre 1848 à Haworth. Les œuvres des trois sœurs Brontë, Charlotte (*Villette*, *Shirley*, *Jane Eyre*, *The Professor*), Emily (*Whutering Heights*<sup>4</sup>) et Anne (*Agnes Grey*, *The Tenant of the Wildfell Hall*), sont aujourd'hui des classiques de la littérature britannique de l'époque victorienne.

Après plusieurs changements de cure, le révérend Patrick Brontë et sa famille s'installent définitivement à Haworth en 1820. La mère d'Emily, Maria Brontë, ne vivra à Haworth que peu de temps, car, fatiguée de ses grossesses rapprochées, elle meurt d'un cancer en 1821. Sa sœur, Eliza Branwell, vient alors demeurer au

<sup>3</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Éditions Denoël, 1992, p. 111.

<sup>4</sup> Emily Brontë, *Les Hauts de Hurlevent*, Traduction de l'anglais de *Wuthering Heights* par Frédéric Delebecque, Paris, Payot, Coll. « Livre de poche », 1972, 441 p.

**(Dans ce mémoire, en plus de cette traduction, nous travaillerons, à partir de la version originale anglaise publiée par *The New American Library of World Literature* en 1959. Par contre, comme nous considérons que l'excellente traduction de Frédéric Delebecque est fidèle à la version originale, nous préférons citer le livre en français. Nous indiquerons désormais seulement les chapitres ainsi que les pages entre parenthèses à la suite des citations.)**

presbytère afin de veiller sur son neveu et ses nièces. La mort de cette mère, que Robert de Traz dans son ouvrage intitulé *La Famille Brontë* a décrit comme étant cultivée et spirituelle, est le premier acte d'une succession de drames et de morts qui frapperont les Brontë.

On présente toujours le révérend Brontë comme un homme inflexible et solitaire qui a aussi goûté aux plaisirs de l'écriture (*Cottage Poems, The Rural Minstrel, The Cottage in the Wood* et *The Maid of Killarney*). Malheureusement, ses recueils et ses romans n'ont obtenu aucun succès, mais son goût pour la littérature et la culture a permis à ses enfants de profiter d'une bibliothèque garnie de poésie, de théâtre et de romans de grands auteurs tels que Shakespeare, Addison, de Southey et Scott. Robert de Traz résume l'influence du révérend sur ses enfants ainsi :

Il a transmis aux siens, avec le sens du surnaturel, avec le souci des plus hauts intérêts de l'âme, avec le goût de raconter des histoires, une profonde disposition à l'angoisse, une tendance à la violence passionnelle, à la brutalité dramatique, une tournure intransigeante du caractère, une mythomanie, enfin, qu'il tenait sans doute lui-même de ses ancêtres.<sup>5</sup>

Les goûts littéraires des jeunes sœurs Brontë se sont donc développés dès l'enfance, mais le jour où leur frère, Patrick, reçut des soldats de bois en cadeau marqua le début d'une intense période créatrice, car ce fut celle de la création des mondes fantastiques d'Angria et Gondal. Patrick et Charlotte étaient les créateurs du Royaume africain et tropical d'Angria, tandis qu'Emily et Anne imaginaient les contrées nordiques et glaciales de Gondal.

En 1824, Mary, Elizabeth, Charlotte et Emily font leur entrée à Cowan Bridge, un collège pour filles de pasteur pauvre. Le bâtiment humide, froid et insalubre où l'on mange peu et mal causera la mort des aînées. Mary et Elizabeth seront rapidement emportées par la tuberculose. L'apprentissage des quatre sœurs à

---

<sup>5</sup> Robert de Traz, *La Famille Brontë*, Paris, Éditions Albin Michel, 1939, p. 13-14.

Cowan Bridge fut donc bref, mais il inspirera à Charlotte l'internat Lowood lorsqu'elle écrivit *Jane Eyre*. Par la suite, le révérend s'occupera de l'éducation de ses enfants, et ce, jusqu'en 1835. Charlotte et Emily iront alors étudier à Roe Head, mais la cadette deviendra rapidement *homesick*. Charlotte écrira à une amie :

Chaque matin, au réveil, la vision du *home* et de la lande l'envahissait et la rendait sombre et triste la journée qu'elle avait à vivre. [...] Mon cœur compris qu'elle mourrait si elle ne retournait pas à la maison [...]. Elle ne resta que trois mois à l'école.<sup>6</sup>

Au pensionnat Héger à Bruxelles, Charlotte et Emily ont vite retenu l'attention du directeur Constantin Héger, homme brillant et passionné. Leur ardeur au travail et leur irréprochable talent permis aux sœurs de recevoir des leçons particulières et ensuite de devenir elles-mêmes professeures. Selon le professeur Héger, Emily « avait la tête faite pour la logique et une faculté d'argumentation qui eût été peu commune pour un homme<sup>7</sup> ». Même sa sœur Charlotte a témoigné de sa force de caractère : « Stronger than a man, simpler than a child, her nature stood alone.<sup>8</sup> » Emily était une jeune femme solitaire, téméraire et sauvage. Charlotte a affirmé qu'elle avait « l'esprit [...] rempli d'une puissance étrange mais sombre. En poésie, cette puissance parle un langage à la fois condensé, travaillé et raffiné, mais en prose, elle éclate en tableaux qui choquent plus qu'ils n'attirent<sup>9</sup> ».

En 1843, Emily se voit obligée de revenir à Haworth rapidement, mais déjà trop tard pour les funérailles de sa tante Eliza Branwell. Elle ne quittera plus jamais Haworth par la suite, car, comme le mentionne Jacques Blondel, « les Brontë se sentent plutôt éloignés du monde et n'en construiront que plus librement leur monde

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 57

<sup>7</sup> Témoignages rassemblés par Pierre Leyris, « Témoignages contemporains sur Emily Brontë » In *Emily Jane Brontë : Poèmes*, Paris, Gallimard, Coll. « nrf Poésie », 1999, p.14.

<sup>8</sup> Jacques Blondel, *Emily Brontë : expérience spirituelle et création poétique*, p. 63.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16. [Citation d'une lettre écrite par Charlotte Brontë à W. L. Williams du 21 décembre 1847.]

imaginaire<sup>10</sup> ». À son retour Emily put constater la descente aux enfers de son frère Patrick, que l'on appelle maintenant Branwell. Passionnément amoureux d'une femme mariée qui, même une fois veuve, lui préférera son agréable héritage, il sombrera dans l'alcoolisme, la toxicomanie et la folie. Emily sera la seule à le soigner lorsqu'il est ivre ou délirant :

Peut-être Emily seule était-elle assez forte et assez pitoyable à la fois, ou assez indemne, pour ne pas abandonner Branwell, pour ne pas le juger. [...] Sans le laisser voir, elle se plaisait à ses violences. Elle y reconnaissait son propre tempérament qui, lui, savait se contenir. [...] Et dans cette atmosphère de drame, d'exaltation nerveuse, de désespoir, elle écrivait *Wuthering Heights*.<sup>11</sup>

Branwell mourut donc intoxiqué et fou en septembre 1848. Emily prit froid la journée de ses funérailles. De retour au presbytère, elle se mit à tousser. Elle mourut en quelque mois de ce qui semblait être une simple grippe pulmonaire non soignée. Elle avait refusé de voir un médecin. Le matin de sa mort, elle s'habilla seule, descendit au parloir poursuivre son ouvrage et mourut avant midi étendue sur le canapé d'acajou.

## 0.2 WHUTERING HEIGHTS : UN ROMAN HORS DU TEMPS

À sa publication en 1847 sous le pseudonyme d'Ellis Bells, *Wuthering Heights* a été assez mal reçu par le lectorat victorien puritain. L'une des premières critiques de l'œuvre, Charlotte Brontë, a elle-même décrié l'originalité et l'étrangeté du roman. La préface de la réédition de 1850 signée de sa main, alors qu'elle est la seule survivante du clan Brontë, démontre que Charlotte connaissait la sombre nature de sa sœur. Les premiers mots qu'elle écrit sont les suivants :

Je viens de relire *Wuthering Heights* et, pour la première fois, j'ai entrevu clairement ce qu'on appelle [...] les défauts de l'ouvrage ; je me suis fait une idée distincte de la façon dont il apparaît aux autres – aux étrangers qui n'ont

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>11</sup> Robert de Traz, *La Famille Brontë*, p. 156.

nullement connu l'auteur ; qui ignorent les lieux où sont situées les scènes de l'histoire [...].<sup>12</sup>

Manifestement, le principal défaut de l'œuvre serait de n'être pas faite pour la bourgeoisie anglaise et les âmes sensibles. Il semble même que Charlotte ait voulu dans sa préface excuser sa sœur pour la « rusticité » de son récit. Elle ajoute plus loin :

Les hommes et les femmes qui, doués peut-être d'un tempérament très paisible et de sentiments modérés en intensité ainsi que spécifiquement peu marqués, ont été exercés dès le berceau à observer les manières les plus égales et à user du langage le plus gardé, ne sauront que faire du parler énergique et âpre, des passions brutalement manifestées, des aversions effrénées et des engouements impétueux des rustres et des farouches hobereaux de la lande [...].<sup>13</sup>

Charlotte admet donc que sa sœur connaissait bien le langage employé par les paysans, mais, toutefois, elle ne peut excuser ce qui a poussé sa sœur à créer des personnages aux « esprits aussi perdus et aussi déchus<sup>14</sup> ». En décrivant toutefois sa sœur comme une personne « plus sombre qu'ensoleillée, plus puissante qu'enjouée<sup>15</sup> », elle a peut-être espéré attirer la sympathie d'un futur lectorat.

Jacques Blondel a certainement écrit l'un des ouvrages les plus célèbres sur Emily Brontë. Son livre, publié en 1955, est l'œuvre critique contemporaine la plus complète sur l'auteure et sur son œuvre. Le premier chapitre est justement consacré à la réception de *Wuthering Heights* lors de sa sortie et témoigne d'une recherche minutieuse et détaillée des critiques littéraires de l'époque. À la lecture de ce chapitre, nous constatons que la critique victorienne fut presque unanime : le roman d'Emily Brontë choque par sa singularité. *The Quarterly Review* le décrit comme une

---

<sup>12</sup> Charlotte Brontë, « Préface pour la réédition de 1850 » In *Anne, Charlotte, Emily Brontë : Wuthering Heights, Agnès Grey, Villette*, Paris, Éditions Robert Lafond. Coll. « Bouquins », 1990, p. 15.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>15</sup> *Ibid.*

œuvre "odiously and abominably pagan to be palatable to the most vitiated class of English readers"<sup>16</sup>. Le journal *The Atlas* a même écrit que « l'effet général est indiciblement pénible<sup>17</sup> ».

Par contre, si la critique de l'époque n'apprécie guère le roman, sa violence et ses personnages, cent ans plus tard, Jacques Blondel hausse Emily Brontë au rang de pur génie, la comparant même à Shakespeare. Le reste de son ouvrage se consacre à une analyse très personnelle et mystique de la vie et de l'œuvre poétique de l'auteure. En effet, Jacques Blondel croyait qu'Emily Brontë aurait éprouvé des expériences mystiques et hautement spirituelles qui auraient influencé l'écriture de son roman et de ses poèmes. Nous ne porterons pas de jugement ici sur cette façon de voir le travail d'écriture d'Emily Brontë, mais nous ne retiendrons pas cette opinion dans la présente analyse. Georges Bataille a, selon nous, rendu une interprétation plus juste que celle de Jacques Blondel au sujet de *Wuthering Heights* dans *La littérature et le Mal*. En se référant directement à l'érotisme, il reprend parfois les propos de Blondel, mais sous un éclairage beaucoup plus légitime en utilisant le Mal, ou la mort, comme « fondement de l'être<sup>18</sup> ».

### 0.3 ÉCRIRE LE MAL

L'enfance, la passion, la violence, la mort sont tous des thèmes abordés dans le roman d'Emily Brontë. Selon Jacques Blondel, le monde de l'enfance est regretté par la jeune auteure parce que la morale y était plus légère, le rêve plus présent. La création littéraire procède à la fois d'une émotion présente et d'une impression passée, c'est-à-dire d'un acte de remémoration souvent infantile. Comme le précise Jackson dans l'un de ses essais sur les liens entre la littérature et la psychanalyse, « l'acte même d'écrire suscite, grâce à la force évocatrice de son

---

<sup>16</sup> Jacques Blondel, *Emily Brontë : Expérience spirituelle et création poétique*, p. 17 [note (5)].

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1957, p. 24.

rythme, le surgissement d'une mémoire restée endormie jusque-là<sup>19</sup> ». La première partie de ce mémoire propose une analyse du rêve, de l'infantile et de la structure narrative dans l'unique roman d'Emily Brontë, le rêve faisant partie intégrante de sa composition. Dès l'arrivée de Lockwood, sa curiosité est éveillée par sa visite à Wuthering Heights et les étranges cauchemars qu'il y fait durant la nuit. Son questionnement sur les résidants de ce domaine peu accueillant, en particulier sur Heathcliff et Catherine, ouvre une faille temporelle. Qui sont Heathcliff et cette mystérieuse Catherine Earnshaw ? Qu'est-ce qui a causé la mort de cette dernière ? Est-ce la maladie, le désespoir ou la folie ? Pourquoi cette mort trouble Heathcliff à ce point ? Qu'est-ce qui rend celui-ci aussi cruel et violent ? Peut-être est-ce la rancœur et l'amertume ou, tout simplement, l'amour du mal ? Grâce au récit de Nelly Dean, le passé et l'enfance envahissent le présent, afin de répondre aux interrogations qui ont surgies dans l'esprit du lecteur, et ce, bien avant d'être formulées par Lockwood. La narration de *Wuthering Heights* construit ainsi l'emprise de la mémoire, et de là, « passé, présent et futur s'échelonnent au long du fil continu du désir<sup>20</sup> ».

Nous avons pu constater dans cette introduction que l'asociabilité et le désir de liberté grandissant dont parlent les biographes d'Emily Brontë nous amènent à croire que sa mort prématurée fut une délivrance, une fuite hors de ce monde où la violence des sentiments adultes tue petit à petit. Claire Bazin résume ainsi le rapport qu'entretient l'écriture d'Emily Brontë avec l'intensité et la pérennité des pulsions, du rêve et de l'infantile :

Pour l'auteure de *Wuthering Heights*, le Mal est connaturel à l'existence humaine. [...] La violence et les passions des héros de *Wuthering Heights* ne sont que l'expression de ce regret pour le Paradis Perdu, accompagnée de la tentative de [le] recréer.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> John E. Jackson, *Passions du sujet : essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 79.

<sup>20</sup> Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » In *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1933, p. 74.

<sup>21</sup> Claire Bazin, *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Coll. « Inter Langues Littératures », 1995, p. 214.

Dans *Wuthering Heights*, un destin tragique et complexe unit deux familles, les Earnshaw ainsi que les Linton, et Heathcliff, qui pourtant n'appartient à aucune d'entre elles, en tirera cruellement les ficelles. L'hostilité des personnages et du milieu dans lequel se déroule l'action, une lande sauvage où le vent déferle et se déchaîne, correspond à une attirance singulière pour le Mal, « dans la mesure où il traduit l'attirance vers la mort, où il est un défi<sup>22</sup> ». Dans la seconde partie de ce mémoire, nous étudierons comment ce désir absolu du paradis perdu est fondateur des tendances mortifères et cruelles des personnages de Catherine et de Heathcliff, dont le lien passionnel est au centre de leur tragédie.

À travers ce mémoire, nous examinerons un récit voilé de mystère, car, avant tout, *Wuthering Height* révèle au lecteur que le rapport entre l'écriture et la passion se situe bien au-delà du bien et du mal. Le langage littéraire, c'est-à-dire la structure narrative, l'énonciation, les personnages et leurs actions ainsi que l'écriture elle-même, mettent à disposition la puissance de la destruction nécessaire à l'affirmation de la passion absolue qui unit Catherine Earnshaw et Heathcliff. *Wuthering Heights* repose avant tout sur le non-dit, le manque ainsi que les ellipses narratives, et impose une vision du mal essentielle et pulsionnelle. En nous inspirant des notions d'infantile, de répétition, de traces mnésiques et de pulsions de mort élaborées par Freud, ainsi que de la logique de la réminiscence et du rêve, il s'agira dans ce mémoire de voir comment la violence et la cruauté de l'écriture, puis la création psychique des personnages et l'énonciation participent d'une conception du Mal tel que l'entendait Emily Brontë.

---

<sup>22</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, p. 25.

## **PREMIÈRE PARTIE**

L'écriture pulsionnelle : une exigence infantile

## CHAPITRE I

### LA CONSTRUCTION NARRATIVE ET LE TRAVAIL DU RÊVE

« Ainsi tourne la parole autour du livre : lire, écrire :  
d'un désir à l'autre va toute la littérature<sup>1</sup> »  
Roland Barthes dans *Critique et vérité*

Dans *Wuthering Heights*, la structure narrative est déterminée par le lieu dans lequel le narrateur est projeté par la mise en place d'une toile de personnages, dont les liens complexes se répètent sur deux générations, par le questionnement que pose l'enchaînement entre le réel et le rêve ainsi que par un enchâssement des voix qui dévoile au compte-gouttes les éléments d'un terrible secret. Les rêves et les pulsions ont longtemps été un mystère, mais la psychanalyse freudienne a tenté dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle d'en théoriser le travail inconscient. Freud a constaté l'importance de l'infantile dans la constitution psychique individuelle et inconsciente. Ses études démontrent que le désir de l'adulte s'étaye sur un souhait infantile et que, bien souvent, rêve et pathologie se rejoignent dans la mesure où tous deux sont constitués d'un noyau de désirs infantiles. Nous nous proposons donc d'observer comment le rêve fait partie intégrante de la construction narrative du récit tout en étudiant la manière dont les épisodes rêvés jouent le rôle d'éléments méta textuels qui traversent le récit.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Tel quel », 1966, p. 79.

## 1.1 UNE CONSTRUCTION NARRATIVE DOUBLE

*Wuthering Heights* est un récit en deux parties dont la forme semble être celle d'un journal intime dans lequel Lockwood, un citadin locataire de Thrushcross Grange, transcrit les paroles de Nelly Dean, la femme de charge de la demeure. Celle-ci fait le récit des curieux événements qui se sont déroulés sur les terres de Wuthering Heights. Le roman s'inscrit sur un mode binaire, dans lequel deux familles, les Earnshaw et les Linton, deux maisons, deux générations se retrouvent à la merci d'un seul homme : Heathcliff. Il raconte donc l'histoire de deux familles vivant sur le territoire de Wuthering Heights, comprenant le domaine de Thrushcross Grange. Heathcliff, ayant été recueilli par Mr Earnshaw lors d'un voyage à Liverpool, est adopté en bas âge par la famille Earnshaw, au détriment de la maîtresse de maison et du fils aîné, Hindley. Par contre, Catherine, la cadette, éprouve rapidement pour lui un amour, qui s'avèrera réciproque, et qui se transformera à l'âge adulte en violente passion. La mort des parents Earnshaw provoque des changements cruels dans la vie de Heathcliff et Catherine. Afin de se venger de Heathcliff qui avait toujours eu les faveurs de son père, Hindley, devenu le nouveau maître de famille, le relègue au rang de garçon de ferme.

Mais le quotidien à Wuthering Heights est réellement bouleversé par l'entrée des Linton dans la vie de Catherine, qui lors d'une escapade dans la lande avec Heathcliff est attaquée par le chien de ceux-ci. Suite à l'événement, Catherine séjourne à Thrushcross Grange afin de soigner sa morsure. Ses nouvelles fréquentations provoquent des changements importants dans son apparence et son attitude. En fréquentant Edgar et Isabella Linton, Catherine ressent le nouveau désir de s'élever au rang de Lady. Les Linton sont des gens de la haute société anglaise, contrairement aux Earnshaw qui, tout en étant l'une des plus anciennes et des plus respectables familles d'Angleterre, sont de simples fermiers propriétaires terriens. Catherine s'éprend rapidement de l'aîné, Edgar, dont le statut social et l'élégance la charment. Heathcliff voit dans l'intérêt que porte Catherine pour les Linton une trahison. Edgar propose le mariage à Catherine qui accepte, tout d'abord parce

qu'elle est attirée par ses nobles qualités, mais aussi parce que, malgré ses sentiments pour Heathcliff, il lui apparaît impossible de se dégrader en épousant son ami d'enfance, un bâtard. Malheureusement, ce dernier, caché dans un coin de la pièce, entend ses paroles et s'enfuit, provoquant chez Catherine une longue et grave dépression.

Durant les trois années que dure l'absence de Heathcliff, Catherine se rétablit et épouse Edgar. À son retour, Heathcliff, qui s'est mystérieusement transformé en riche gentleman, est accueilli à Thrushcross Grange. Il en profite pour tisser peu à peu la toile de sa vengeance. Hindley, qui a sombré dans l'alcool et la déchéance suite à la mort de sa femme Frances, laisse son fils Hareton à l'abandon et accumule les dettes de jeux. Heathcliff se charge de rembourser ces dettes et devient par le fait même le nouveau maître de Wuthering Heights. Par contre, il ne voit s'accomplir qu'une partie de sa vengeance. Ce qu'il désire par-dessus tout, c'est obtenir la fortune des Linton. Il séduit donc Isabella, la sœur cadette d'Edgar. Ce stratagème rend Catherine folle de rage et cause sa seconde crise. Heathcliff en profite alors pour s'enfuir avec Isabella et l'épouser.

La seconde crise de Catherine est d'une telle violence qu'elle la laissera aux portes de la mort. Heathcliff, dans une visite désespérée où toute la passion de leurs sentiments est déployée, sera en partie la cause de la mort de Catherine. En observant la structure double du roman, nous devons constater que les personnages de Catherine, Heathcliff et Edgar forment un ménage à trois hors du commun, mais à l'intérieur duquel le chiffre « deux » règne toujours. Alors que la relation entre Catherine et Edgar est simplement définie par l'équation «  $1 + 1 = 2$  », celle de Catherine et Heathcliff est formulée par «  $2 = 1$  »<sup>2</sup>. Cet amour fusionnel représente à la fois la puissance et l'impossibilité de leur amour passionné dont la mort de Catherine devient la seule issue. Cette mort divise ainsi *Wuthering Heights* en deux parties (chapitre XVII). Elle creuse une faille qui permet tout en déchirant le récit de

---

<sup>2</sup> Catherine Lanone, *Wuthering Heights d'Emily Brontë : un vent de sorcière*, Paris, Ellipses, Coll. « Marque page. La littérature anglo-saxonne », 1999, 128 p.

le lier et les histoires de l'*avant* et de l'*après* Catherine se reflètent l'une dans l'autre comme dans un miroir. Catherine laisse même en héritage une petite fille, son homonyme, Cathy<sup>3</sup>.

Douze années passent, Isabella, qui s'était rapidement rendue compte de son erreur, avait fui Wuthering Heights alors qu'elle portait l'enfant de Heathcliff. À sa mort, son fils, Linton Heathcliff, doit revenir à Wuthering Heights vivre avec son père. Ce dernier ne peut s'empêcher de voir en lui la dégoûtante fragilité de la famille Linton. Mais l'arrivée de ce fils lui permet de renouveler son désir de vengeance. Alors que la santé d'Edgar décline, il fait le projet de présenter Linton à Cathy et de forcer leur mariage. À la mort d'Edgar, Linton devient propriétaire des biens de la famille de son beau-père, mais sa mauvaise santé le mène lui-même rapidement à la tombe et la vengeance de Heathcliff se trouve accomplie : il possède la fortune des Linton.

Par contre, Heathcliff ressent de plus en plus la présence du fantôme de Catherine. Hareton et Cathy, qui développent tranquillement une complicité plus forte qu'une simple amitié, lui rappellent celle qu'il a perdue et qu'il désire retrouver dans la mort. Sa vengeance ayant été réalisée plus rien ne le retient sur terre. Il meurt donc mystérieusement un soir d'orage.

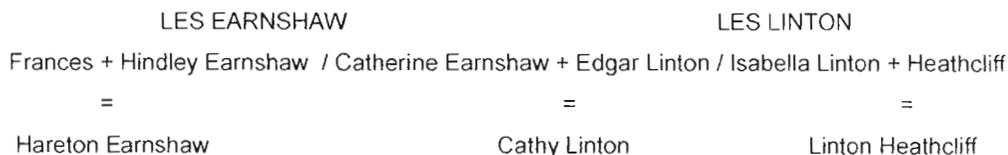
Le roman s'ouvre sur la rencontre entre Lockwood et Heathcliff, mais cette rencontre est aussi celle du lecteur avec Heathcliff et l'univers étrange qui l'entoure. Tout comme Lockwood, il pénètre en inconnu sur le territoire sauvage de Wuthering Heights et il s'y sent tout aussi étranger. Il se méprend lui aussi sur le caractère des personnages et sur le lien qui les unit<sup>4</sup>. En résumant brièvement comme nous l'avons fait l'histoire de *Wuthering Heights*, nous constatons que l'arbre

---

<sup>3</sup> Afin de différencier la mère de la fille, nous utiliserons le prénom de Catherine pour désigner la première, tandis que nous emploierons celui de Cathy pour la seconde.

<sup>4</sup> Précisons ici que la première édition de *Wuthering Heights* ne comportait pas le pratique arbre généalogique des Earnshaw et des Linton. Celui-ci s'avère peut-être bien utile, mais va à l'encontre de la confusion qui ouvre le roman.

généalogique des unions et des naissances forme un schéma parfaitement symétrique.



L'auteure nous fournit ainsi peu de noms pour un grand nombre de personnages. Ici neuf personnages se partagent six prénoms et deux noms de famille pouvant eux-mêmes faire office de prénoms. Par exemple, le parcours nominal des deux Catherine, la mère et la fille, est inversé. La première Catherine naît Earnshaw, puis désirera devenir une Heathcliff, mais choisira plutôt d'épouser un Linton. La seconde Catherine naîtra Linton, pour devenir la veuve d'un Heathcliff et épouser en secondes noces un Earnshaw. L'issue du récit nous amène à croire que la boucle est bouclée : Catherine Earnshaw existera à nouveau grâce au mariage de Cathy Linton et Hareton Earnshaw. On a pu dire à propos de ces antécédents familiaux si analogues, que : "It is a remarkable piece of symmetry in a tempestuous book<sup>5</sup>."

Finalement, l'auteure fait usage des mêmes lettres afin de constituer les noms de ses personnages principaux. On retrouve donc les mots e-a-r-t-h (terre) et h-e-a-t-h (lande), les préférés de l'auteure selon Steve Davies, dans les noms : **C-a-t-h-e-r-i-n-e**, **H-e-a-t-h-c-l-i-f-f**, **H-a-r-e-t-o-n** et **E-a-r-n-s-h-a-w**. Répétant ainsi les noms et, comme nous le verrons plus loin dans notre analyse, certains événements entre les générations, l'unité artistique serait née, selon Davies, "[...] of this urge to reproduce variations of sameness within two opposing groups of characters<sup>6</sup>", c'est-à-dire de dévoiler une certaine universalité à travers des différences fondamentales. Par exemple, il est démontré grâce à des personnages aussi opposés que Heathcliff et Edgar que l'humanité entière s'étend entre les

<sup>5</sup> C.P. Sanger, *The Structure of Wuthering Heights*, London, Dawson of Fall Mall, 1967, p. 9.

<sup>6</sup> Steve Davies, *Emily Brontë : Heretic*. London, The women's Press Ltd, 1994, p. 64.

quatre miles qui s'éparent Wuthering Heights de Thrushcross Grange.

## 1.2 UNE STRATÉGIE DE DÉVOILEMENT

La stratégie narrative d'Emily Brontë ne se borne pas au mode binaire et à la répétition, l'auteure dévoile au compte-gouttes les informations sur ses personnages, leur caractère et leur histoire. La logique du texte qui, par l'enchâssement des voix narratives (Lockwood écrivant ce que lui raconte Nelly Dean, la femme de charge), par l'emboîtement des récits et par les détours du discours indirect (celui-ci participant aussi à la création du climat de mystère), ne révèle que de façon partielle, étrange et subjective le drame de deux familles et d'un « bâtard », les Earnshaw, les Linton et Heathcliff. *Wuthering Heights* présente un récit en conflit permanent entre le rêve et la réalité. Cette incertitude est créée tout d'abord par la complexité de la structure narrative.

Le récit, tel qu'il est transcrit par Lockwood dans son journal intime, débute en 1801, donc environ dix-sept ans après la mort de Catherine Earnshaw. De plus, il témoigne d'événements dont le narrateur était absent. Lockwood, cet homme arrivé de la ville, du quotidien, du réel, a pour mission de livrer cette histoire tragique et mystérieuse. Il règne donc en intrus dans ce roman familial et ce coin de pays où, on le sait, on ne s'attache « pas en général aux étrangers » (VI, p. 72). Le fait que Lockwood soit étranger aiguise ses capacités d'observateur tout en assurant une apparente objectivité de perceptions, mais sa situation de locataire est « le seul titre qui lui donne le droit de figurer dans le roman<sup>7</sup> ». Il est le locataire autant de Thrushcross Grange, une demeure qui n'est pas la sienne, que d'une histoire qui ne lui appartient pas. Le narrateur principal s'infiltré donc à Wuthering Heights comme le lecteur pénètre le roman, c'est-à-dire en étranger sur le point de rencontrer des êtres comme on rassemble les pièces d'un casse-tête. Dès le départ, Lockwood se méprend sur ses hôtes : la belle demoiselle blonde n'est pas la femme de Mr Heathcliff ni celle du jeune rustre, et ce dernier n'est pas le fils du propriétaire. Qui

---

<sup>7</sup> Catherine Lanone, *Wuthering Heights d'Emily Brontë : un vent de sorcière*. p. 21.

sont ses gens et qu'est-ce qui les lie entre eux ? Mais surtout, comment peut-on vivre avec tant de haine et si peu de compassion ? Lockwood se questionne : « Il n'était pas possible que ces gens fussent tous les jours aussi sombres et aussi taciturnes [...]. » (II, p. 36)

Par sa curiosité, qualité qui ne le rend que plus humain aux yeux du lecteur, ayant été éveillée par cette visite, mais surtout par une nuit tourmentée de cauchemars. Lockwood désire, tout comme le lecteur, recueillir les fragments énigmatiques de l'histoire. Il demande donc à Nelly Dean, la femme de charge de Thrushcross Grange qui a aussi été la dame de compagnie des deux Catherine, de lui révéler les secrets qui hantent les murs de la demeure de Heathcliff. Il devient ainsi le destinataire d'une histoire. Le personnage de Nelly « tient en main les fils du récit<sup>8</sup> » et c'est donc en brodant et en tricotant qu'elle révélera un passé qui hante toujours les lieux.

Le lecteur ne peut que s'interroger face à cette narration irréaliste : Lockwood transcrit donc les paroles de Nelly qui témoignent d'événements parfois survenus il y a plus de vingt-cinq ans. Par contre, Nelly se révèle être une conteuse hors pair et son intelligence se révèle au lecteur. Lockwood, surpris de la qualité de sa langue, l'interroge : « Je suis sûr que vous avez réfléchi beaucoup plus que ne font la généralité des serviteurs. » (VII, p. 91) Malgré la condescendance manifeste de ce commentaire, Nelly qui s'estime « posée et raisonnable » (VII, p. 91) se vante d'avoir lu tous les ouvrages anglais de la bibliothèque de Thrushcross Grange : « Il n'y a pas dans cette bibliothèque un livre que je n'aie ouvert et même dont je n'aie tiré quelque chose » (VII, p. 91), affirme-t-elle fièrement. Ce détail permet au lecteur de ne plus douter de la sagesse et des capacités intellectuelles de la bonne, donnant ainsi de la crédibilité à son récit. La précision de sa mémoire, son vocabulaire choisi, son débit calme et ses définitions minutieuses rendent rapidement son récit plausible aux yeux du lecteur. Ce sens de l'analyse apparaît partout, par exemple dans le récit qu'elle fait de la dernière rencontre de Heathcliff et Catherine :

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 41.

Ces deux êtres, pour un spectateur de sang-froid, formaient un tableau étrange et terrible. Catherine avait vraiment sujet de croire que le ciel serait pour elle un lieu d'exil si, avec sa dépouille mortelle, elle ne perdait aussi son caractère morale. Son visage blanc reflétait une rancune furieuse, ses lèvres étaient exsangues et son œil scintillait [...]. (XV, p. 198)

Le lecteur se retrouve ici devant un « tableau » tragique et passionné dont la précision et la maîtrise produit un effet réaliste. Par contre, cette intelligence et ce surprenant « sang-froid » qui caractérisent le discours de Nelly alors qu'elle relate des événements pourtant extraordinaires et troublants peuvent nous permettre de croire qu'elle manipule son récit comme Heathcliff utilise ses ennemis, tirant profit des événements et des trahisons. Car Nelly n'est pas une simple servante, elle ne fait pas que tendre l'oreille et écouter aux portes, elle prend le rôle de la mère perdue et devient la confidente de Catherine, Heathcliff, Edgar, Isabella et Cathy. N'a-t-elle pas parfois omis de divulguer des informations primordiales ? Elle ment à Catherine sur la présence de Heathcliff dans le petit salon alors que Catherine avoue sa propre trahison. Ensuite, elle cache plusieurs éléments à Edgar : la crise de folie prolongée de Catherine, la fuite d'Isabella alors qu'il était encore possible de la rattraper, et la correspondance entre Linton Heathcliff et Cathy.

L'enchâssement narratif sert le réalisme du récit en affaiblissant la cruauté qui y est pourtant centrale. *Wuthering Heights* est basé sur un conflit entre deux protagonistes, fondé sur la passion et la haine. Par enchâssement narratif, nous désignons un sujet narrateur qui prête à un autre sujet une action, dont ce dernier peut lui-même être narrateur. Par exemple, Lockwood écrit que Nelly lui raconte ce qu'a dit Heathcliff. Donc, en plus de Lockwood et Nelly, nous pouvons entendre les voix de Catherine, Heathcliff, Isabella et Zillah. Ces narrateurs secondaires<sup>9</sup> aident à combler quelques trous du récit. Deux documents servent même de « pièces à conviction<sup>10</sup> ». Tout d'abord, Lockwood, lors de sa première nuit à Wuthering

<sup>9</sup> Ces personnages sont narrateurs dans la mesure où ils racontent leurs actions après les avoir faites.

<sup>10</sup> Catherine Lanone, *Wuthering Heights d'Emily Brontë : un vent de sorcière*, p. 52.

Heights, lira la promesse de vengeance de Catherine en marge de la Bible : « Un horrible dimanche ! [...] Je voudrais que mon père pût revenir parmi nous. Hindley est un détestable remplaçant... sa conduite envers Heathcliff est atroce... H. et moi allons nous révolter... » (III, p. 44) Puis, plus loin :

Placés en rang, sur un sac de grain, nous maugréions et nous grelottions, tout en espérant que Joseph<sup>11</sup> grelotterait aussi, afin que son propre intérêt le poussât à raccourcir son homélie. Quelle erreur ! Le service a duré exactement trois heures ; et pourtant mon frère a eu le front de s'écrier, en nous voyant descendre : « Quoi ? déjà fini ! » (III, p. 45)

Ce texte offert au tout début du roman révèle l'opposition de Catherine aux opinions de sa famille et à la morale anglaise. Par son roman, Emily Brontë affirme sa différence et son isolement à l'égard de son siècle, comme nous le rappelle Frédéric Delebecque, auteur de la plus célèbre traduction de *Wuthering Heights*, « le roman qu'on va lire occupe dans la littérature anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle une place tout à fait à part<sup>12</sup> ». Le second document est une lettre écrite par Isabella. Cette précieuse lettre adressée à Nelly permet au lecteur de situer pour la première fois le récit à l'extérieur du territoire de *Wuthering Heights*, cette lettre révèle la singularité de l'univers dans lequel se trouvent les personnages.

Assurément, Nelly Dean est la narratrice principale alors que Lockwood n'est que le transcripteur. Elle a participé et influencé le déroulement des événements. Nelly est une servante et son rôle dans la narration correspond à son statut, celui de *servir* à Lockwood, et au lecteur, le récit. Que révèle donc cette structure narrative ? Le suspens créé par la superposition des récits et la narration indirecte accompagne un conflit permanent entre la réalité et le rêve, mais permet aussi d'extérioriser une passion incommunicable et une vérité dont la cruauté doit pourtant être affaiblie.

---

<sup>11</sup> Joseph est un domestique à *Wuthering Heights* depuis de nombreuses années. Nelly le décrit comme étant « le plus odieux et le plus infatué pharisien qui ait jamais torturé une Bible afin d'en recueillir les promesses pour lui-même et d'en jeter les malédictions sur ses voisins » (V, p. 68).

<sup>12</sup> Frédéric Delebecque, *Avertissement du traducteur* In *Les Hauts de Hurlevent*, p. 23.

### 1.3 LE REVE AU CENTRE DE LA NARRATION

Dans *Wuthering Heights*, l'intégration à la structure narrative d'épisodes rêvés permet par leurs entrées en scène de faire entendre la passion du désir. Ces épisodes de rêve joignent les divers éléments de l'univers singulier représenté et évoqué par le récit. Deux cauchemars de Lockwood ont une fonction métatextuelle, c'est-à-dire qu'ils introduisent le lecteur à un monde inconnu, étrange et secret. Les deux rêves faits par Lockwood, alors qu'il se trouve à Wuthering Heights dans l'ancienne chambre de Catherine, intègrent des éléments qu'il a vécus durant la journée et présentent des déplacements. Dans le premier, Lockwood veut se rendre chez lui avec Joseph pour guide. Celui-ci lui reproche de ne pas avoir apporté un bâton de pèlerin et affirme qu'il ne pourra « jamais pénétrer dans la maison sans en avoir un » (III, p. 47). Lockwood se rend rapidement compte qu'il se dirige en fait vers la Chapelle, qu'il avait déjà aperçue lors de ses promenades, pour entendre le pasteur « Jabes Branderham prêcher sur le texte *Septante fois sept* » (III, p. 48). Ayant commis le *Premier péché de la septante et unième*, Lockwood devait être excommunié et battu par les bâtons de pèlerin des fidèles. Des branches de sapins frappant la fenêtre font écho aux coups de bâtons et sortent le rêveur du sommeil.

Si nous étudions les matériaux de ce premier rêve, nous pouvons dire que deux interprétations se rejoignent, se confondent et traversent le récit. Tout d'abord, les insultes et l'attaque des chiens subis durant la journée l'ayant humilié, Lockwood revit en rêve l'avalissement auquel il a été contraint par les habitants hostiles de Wuthering Heights. En profanant de sa présence ces lieux, il commet justement le premier péché et, tout comme les fidèles de Jabes Branderham, Heathcliff, Cathy, Hareton et Joseph ne lui pardonneront pas cette offense. Lockwood est victime des sermons de Jabes Branderham tout comme Heathcliff et Catherine ont été les cibles des reproches de Joseph, Hindley et même de Nelly. De plus, alors que Catherine commet un péché en barbouillant une Bible de ses plans de vengeance, Lockwood perpétue la faute en recopiant une histoire qui n'est pas la sienne dans son propre journal.

Le second rêve glisse plus profondément dans le surnaturel, mais agit lui aussi comme élément métatextuel. Tout comme elle avait rappelé Lockwood à la réalité, la branche qui frappe la vitre fait cette fois-ci entrer l'onirisme à l'intérieur du récit. Alors que Lockwood essaie de faire cesser ce bruit répétitif qui l'exaspère, ses doigts se referment sur ceux, glacés, du fantôme-enfant de Catherine. Dès cet instant précis, l'image que le lecteur se fera du personnage de Catherine restera imprégnée de cette apparence spectrale et c'est souvent en faisant appel à un vocabulaire fantomatique qu'on fera référence à la jeune femme. Le petit fantôme implorera donc Lockwood de le laisser entrer. Ce dernier lui demande de s'identifier et il lui répond : « Catherine *Linton* » (III, p. 50). Pourquoi avoir prononcé le nom de Linton plutôt que celui de Earnshaw ? Parce que c'est Catherine *Linton* qui cherchera désespérément à retourner à *Wuthering Heights*, lieu duquel elle s'était sentie « arrachée » (XII, p. 161). La terreur l'ayant rendu cruel, Lockwood frappe la main blanche du fantôme de Catherine faisant couler le sang de celle-ci dans le lit de son enfance. Le fantôme lâche son étreinte et Lockwood tente de se protéger par une pile de livres. Son horreur atteint son paroxysme alors que les livres menacent de s'effondrer et que ses propres hurlements le délivrent de son cauchemar.

Le geste cruel de Lockwood qui blesse l'enfant-fantôme démontre comment le rêve le plonge dans l'histoire elle-même et cette soudaine cruauté l'intègre à ce récit de réminiscences infantiles et de passions condensées, faisant de *Wuthering Heights* un roman dans lequel le passé s'empare toujours du présent. Ce rêve expose un ensemble qui dévoile à la fois un passé, celui de Catherine, enfant, qui erre dans la lande, et un futur ouvrant le récit « au jeu des possibles, des allers-retours par delà la mort<sup>13</sup> ». Le rêve permet la cohésion entre les enchâssements narratifs et le récit composé de multiples témoignages et souvenirs. Le travail et le caractère pulsionnel du rêve témoignent de la puissance de la passion qui unit Catherine et Heathcliff.

---

<sup>13</sup> Catherine Lanone, *Wuthering Heights d'Emily Brontë : un vent de sorcière*, p. 38.

Dans *L'interprétation du rêve*, Freud écrit que le rêve est « une régression au plus ancien passé du rêveur, comme une reviviscence de son enfance, des motions pulsionnelles qui ont dominé celle-ci, des modes d'expression dont elle a disposé<sup>14</sup> ». Ce processus de régression évoque le fait que le sujet conserve des traces mnésiques inconscientes de son passé, donc de son enfance. Dans la pensée freudienne « le contenu [latent] du rêve nous apparaît comme une transcription des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrions connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction et l'original<sup>15</sup> ». Freud apparente le rêve au rébus, c'est-à-dire que ce dernier est un ensemble de signes et de symboles qui doivent être traduits par le langage avant d'être analysés. Il n'y a du symbolique que dans le langage. Le travail du rêve, donc de l'inconscient, traverse le langage jusque dans l'écriture.

Dans *Wuthering Heights*, le fantôme de Catherine est le symbole représentant le fantasme absolu des deux protagonistes : être enfant à Wuthering Heights. La faute centrale est commise au sortir de l'enfance, donc à l'adolescence, par le personnage de Catherine qui dans la réalité du récit le paiera de sa vie, alors que dans le rêve de Lockwood son fantôme le paiera une seconde fois de son sang. La relation entre Heathcliff et Catherine est construite sur le mode onirique car « toute leur vie sur terre se déroule dorénavant en fonction du rêve que chacun fait d'être réuni à l'autre<sup>16</sup> ».

Tout comme l'analyse freudienne du rêve doit passer par le langage, le récit que fait le rêveur de son propre rêve et le langage qu'il utilise pour le relater est essentiel à la recherche du sens. Ainsi, la responsabilité de fournir le sens revient en premier lieu au rêveur et « l'élément du rêve est donc intégré à un discours, traduit

---

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 467.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>16</sup> Judith Bates, *L'onirisme dans Wuthering Heights d'Emily Brontë*, Paris, Lettres modernes Minard, Coll. « Situation », 1988, p. 6-7.

peu à peu<sup>17</sup> ». C'est grâce à la méthode de la « libre association » de Freud que le rêveur, qui devient son propre analysant, fait surgir les interprétations de ses associations. Il faut donc passer par le sujet pour connaître l'objet du rêve. Juste avant de révéler à Nelly sa trahison envers Heathcliff, lorsqu'elle raconte à Nelly le rêve où elle est chassée du paradis par les anges, Catherine est submergée par le contenu révélé par son rêve et offre au lecteur sa propre explication. Elle décrit même comment un rêve peut la changer ou l'influencer. « Le rêve est un parcours pendant lequel le rêveur est appelé à partir à la recherche de son identité<sup>18</sup> » et le personnage de Catherine en fait l'expérience par le délire et le rêve. Alors qu'elle demande : « Nelly, ne faites-vous jamais de rêves singuliers ? » (IX, p. 109), son auditrice s'affole devant la vérité qu'elle y peut découvrir. Nelly se dit « superstitieuse aux rêves » (IX, p. 110) et craint d'y trouver « l'annonce d'une terrible catastrophe » (IX, p. 110). Le témoignage du personnage de Catherine nous prouve qu'elle connaît le pouvoir de ses rêves lorsqu'elle dit :

J'ai fait dans ma vie des rêves dont le souvenir ne m'a plus jamais quittée et qui ont changé mes idées: ils se sont infiltrés en moi, comme le vin dans l'eau, et ont altéré la couleur de mon esprit. (IX, p. 109-110)

Ceux-ci sont absents du récit, mais le rêve que le personnage de Catherine raconte à Nelly rend compte de l'importance de l'interprétation. Catherine a donc rêvé que des anges l'expulsent du ciel parce qu'elle y est malheureuse. Elle fait elle-même l'analyse de ce rêve et y voit la prémonition que « ce n'est pas plus [son] affaire d'épouser Edgar Linton que d'être au ciel » (IX, p. 111), car son âme et celle d'Heathcliff ne font qu'une et refuseraient de se séparer. Cette prémonition révèle déjà le désir mortifère que nous observerons plus attentivement dans la deuxième partie de ce mémoire, mais nous pouvons aussi y discerner la fonction que ce rêve occupe dans l'ensemble du récit en racontant déjà la hantise que provoquera sa mort. Le personnage de Heathcliff devient victime de rêves éveillés et développe « une conscience exacerbée de l'invisible, de la présence venue s'approcher de

<sup>17</sup> Marcel Scheidhauer, *Rêve, symbole et clinique des névroses chez S. Freud*, Paris, Anthropos, Coll. « Psychanalyse », 1998, p. 64.

<sup>18</sup> Judith Bates, *L'onirisme dans Wuthering Heights d'Emily Brontë*, p. 50.

celui qui lutte contre le poids intolérable de l'absence<sup>19</sup> ». Aux portes de la mort, il confit à Nelly : « Le monde entier est une terrible collection de témoignages qui me rappelle qu'elle a existé, et que je l'ai perdue ! » (XXXIII, p. 377) Ainsi, le fantôme de Catherine vagabonde dans la lande et traverse chaque instant du récit refusant de reposer en paix. Les yeux de Hindley sont « ceux du fantôme de Catherine » (XIII, p. 175). Puis, plus tard, Heathcliff voit les traits de celle-ci dans ceux de Hareton et de Cathy, car leurs yeux « sont exactement semblables : ce sont ceux de Catherine Earnshaw » (XXXIII, p. 375). Catherine semble éternelle et, comme sa place n'est pas au ciel, elle vagabonde sur terre et traverse le temps en se révélant dans les traits de ceux qui lui survivent.

Plusieurs autres formes de manifestations oniriques sont aussi représentées dans *Wuthering Heights*. Il y a bien entendu les cauchemars et les rêves, mais aussi les rêveries diurnes, les hallucinations et les délires. Les délires du personnage de Catherine renvoient à des états de semi conscience durant lesquelles se mélangent hallucinations et souvenirs d'enfance. Freud dans *L'interprétation du rêve* confirme : « Trouvez tout concernant les rêves, et vous aurez tout trouvé quant à la folie<sup>20</sup> ». Freud a en effet montré que les processus du rêve sont aussi ceux qui président aux délires et à toutes les productions psychiques.

Alors que Heathcliff avoue à Catherine qu'il séduit Isabella afin de ruiner la famille Linton, le choc que cause la querelle qui s'ensuit engendre le délire de Catherine qui s'enferme dans sa chambre de Thrushcross Grange et refuse de manger. Après trois jours d'isolement, Nelly constatera la gravité de son état en écoutant les premières divagations de Catherine. Celle-ci, qui tourne ses pensées vers la nature et la lande, confond le duvet de son oreiller avec les plumes de ses oiseaux favoris, spécialement le vanneau huppé. Déjà un souvenir d'enfance refait surface. Heathcliff et elle sont dans la lande regardant un nid d'oisillons morts. Elle lui fait jurer de ne plus tuer de vanneaux et demandant à Nelly : « A-t-il tué mes

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 90

<sup>20</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 484.

vanneaux, Nelly ! » (XII, p. 158) tout comme elle aurait pu s'écrier : « Va-t-il causer ma mort ? ». Mais, tel un rêve, les pensées de Catherine évoluent rapidement. Les oiseaux ne la préoccupent déjà plus et elle croit voir Nelly à cinquante ans. Cette hallucination s'avère en fait prémonitoire, car Nelly et Joseph seront les seuls qui survivront d'un bout à l'autre du roman. Brusquement, Catherine admet se retrouver dans sa chambre de jeune fille à Wuthering Heights et voir une armoire noire face à son lit à la place du miroir. Elle croit qu'une figure la regarde, mais ce n'est que le reflet de son propre visage qui l'effraie. Se croyant à Wuthering Heights, elle avait succombé à ses peurs infantiles et avait soupçonné qu'un spectre se cachant dans l'armoire la regardait. Dans son esprit, les réminiscences infantiles surgissent au grand jour. Confondant ses hallucinations avec la réalité, sept années avaient été effacées de son esprit et elle s'était revue, enfant, à Wuthering Heights avec Heathcliff.

Le récit en apparence réaliste de Nelly est lui aussi soumis à la superstition et aux rêves alors que « l'unité de l'écriture en ce qui concerne le visible tend à son tour à inspirer confiance en l'évocation de l'invisible<sup>21</sup> ». La femme de charge se laisse ainsi emporter par une rêverie. Le personnage de Nelly croit ainsi apercevoir Hindley, enfant, à la croisée des chemins : « J'eus la vision, aussi nette que si elle eût été réelle, du compagnon de mon enfance assis dans l'herbe flétrie. » (XI, p. 142) La servante perçoit tout de suite le caractère troublant de son hallucination. « Si cette apparition était un présage de mort ! » (XI, p. 143) En effet, ce sera une dangereuse prémonition du terrible destin de Hindley Earnshaw. Le personnage de Heathcliff affirme que « le corps de ce fou devrait être inhumé à la croisée des routes, sans cérémonie d'aucune sorte » (XVII, p. 228) comme il était alors coutume de le faire avec les suicidés. Il révèle ainsi que la mort de Hindley est davantage une lente autodestruction que la conséquence d'une courte maladie.

*Wuthering Heights* est composé des cohérences d'une narration juste, de descriptions élaborées et d'une logique du rêve. La structure du roman installe ici

---

<sup>21</sup> Judith Bates, *L'onirisme dans Wuthering Heights d'Emily Brontë*, p. 22.

une dialectique selon laquelle la mort est programmée et où la tragédie dépasse la logique du rêve. En choisissant Nelly en tant que narratrice principale et en nouant l'histoire à des épisodes rêvés, dont les limites entre le réel et l'irréel sont parfois indéfinies, l'auteure témoigne des désirs contradictoires de dire et de taire une vérité qui dérange par sa cruauté.

## CHAPITRE II

### L'INFANTILE COMME ABSOLU

« L'enfance nous revient [...] comme autant de scènes qui nous hantent et qu'un certain travail d'écriture voudra dénouer, reconstruire, nommer, exorciser.<sup>1</sup> »  
Jacques Cardinal dans « Rêver l'enfance »

Nous avons observé dans le chapitre précédent comment le rêve traversait le récit. Nous verrons ici comment l'infantile parcourt lui-même le rêve (tout comme Lockwood glisse dans le rêve en lisant les récits d'enfance écrits en marge d'une Bible par Catherine) et, par le fait même, le roman. Freud souligne, dès 1900 dans *L'interprétation du rêve*, l'importance des impressions de l'enfance dans la construction du rêve adulte, car « [...] dans le rêve [peuvent apparaître] des impressions venant des tout premiers âges de la vie, impressions dont la mémoire semble ne pas disposer à l'état de veille<sup>2</sup> ». Grâce à l'analyse, le psychanalyste a pu constater que des traces d'expériences infantiles se retrouvent dans le contenu latent du rêve, c'est-à-dire dans le réseau des pensées que les associations du rêveur permettent de retrouver. Ces « traces mnésiques » alimentent la mémoire.

Dans *Wuthering Heights*, les enfants possèdent la clé d'une vérité qui traverse le récit, cette vérité est celle de l'âge adulte. Dans la perspective selon laquelle l'enfance est pour tout sujet « le moment perpétuellement critique de son humanité<sup>3</sup> », nous verrons d'abord jusqu'à quel point les pulsions et les lieux infantiles sont centraux dans l'élaboration du récit, puis comment le travail de la

---

<sup>1</sup> Jacques Cardinal, « Rêver l'enfance » In *Voix et images*, volume XXV, no 1 (73), automne 1999, p.33.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 226.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 68.

mémoire agit sur les personnages de Catherine et d'Heathcliff devenus adultes, mais plus précisément comment leurs sentiments se sont « [fixés] à l'âge de l'enfance<sup>4</sup> ».

## 2.1 LES TERRITOIRES PSYCHIQUES DE L'ENFANCE

Nous constatons dès les premières pages du récit que la jeunesse de Catherine et Heathcliff est indissociable de la folie et des perversions qui constituent leur histoire. Le vieil Earnshaw a été le gardien et protecteur de Heathcliff, celui à qui il a donné le nom de son propre fils mort et qu'il appelait tristement « le pauvre orphelin » (IV, p. 64). Une chose est certaine, comme Nelly l'affirme à Lockwood au début de son récit : « Heathcliff fut la cause de dissentiments dans la maison » (IV, p. 64). La brutalité et la violence qui planaient donc déjà sur *Wuthering Heights* prennent une terrible ampleur à la mort de Mr. Earnshaw (père) et la tyrannie dont Hindley faisait preuve envers Heathcliff ne s'en voit qu'augmentée. Pour Heathcliff, les mauvais traitements s'ajoutent donc au désarroi d'être déjà orphelin et, pour Catherine, la peur d'être séparée de son compagnon de jeu augmente le malheur d'être devenue orpheline.

Grâce aux courtes anecdotes racontées par Nelly sur l'enfance de Catherine, Hindley et Heathcliff, par exemples celles de la rougeole et des poulains (IV, p. 65-66), l'auteure installe une atmosphère brutale de manipulation et de cruauté dont le lecteur ressentira les échos tout au long du roman. En raison de la mort récente de Mrs Earnshaw, Nelly doit prendre soin des enfants lorsqu'ils attrapent la rougeole. Ce nouveau rôle de mère substitut lui permet de constater les caractères intransigeants des deux enfants Earnshaw et la « dureté au mal » (IV, p. 65) de Heathcliff. Puis, alors que le vieil Earnshaw offre des poulains à Hindley et Heathcliff, ce dernier choisit le plus beau et lorsque son cheval devient boiteux, il veut bien entendu l'échanger contre celui de Hindley. Nelly relate les paroles manipulatoires de Heathcliff : « Il faut que tu changes de cheval avec moi : je n'aime

---

<sup>4</sup> Jacques Blondel, *Emily Brontë : expérience spirituelle et création poétique*, p. 406.

pas le mien. Si tu ne veux pas, je dirai à ton père que tu m'as battu trois fois cette semaine [...] » (IV, p. 65) Le lecteur est ici en mesure de reconnaître la portée des paroles de Nelly : Heathcliff est présenté comme un personnage « insensible » et conscient de « l'empire qu'il avait sur le cœur » (IV, p. 65) de Mr Earnshaw.

À peine quelque jours après l'arrivée de Heathcliff, Catherine trouve en lui le compagnon de jeu idéal et les enfants se trouvent dès lors liés dans la création d'un monde imaginaire, infini et sauvage. Ils cultivent ainsi leur imagination par leur tempérament indomptable et asocial. Nelly Dean décrit sa protégée comme une fillette « excitée, sa langue toujours en train » (V, p. 68) en plus d'être défiante « de son regard effronté, impertinent, et de ses réponses toujours prêtes » (V, p. 69) et Heathcliff comme un enfant « morose et résigné » (IV, p. 64). Plus loin, elle ajoute même qu'ils « promettaient vraiment de devenir deux rudes sauvages » (VI, p. 73). Se gardant ainsi à l'écart de la société, ils construisaient leur propre monde dans lequel la nature était reine. On peut dire que :

Catherine est l'incarnation d'une énergie vivante, du désir de « *vivre à nu* », selon le modèle de la nature, à l'écart de toute culture, et Heathcliff est l'image de la nature humaine réduite à son expression d'essence animale, le vouloir-vivre.<sup>5</sup>

Rejetant ainsi toute culture, ils refusent Histoire et Religion, se rendant coupables de péché mortel, selon Joseph. Ils défendent un univers infantile intemporel et total, donc empreint de l'éternité de la mort, dont leur amour authentifiera une alliance naturellement asociale. Catherine et Heathcliff perçoivent dans la nature la liberté qu'ils ne possèdent pas entre les murs de Wuthering Heights. Ils voient donc dans le confort d'un salon luxueux ou d'une bibliothèque abondante l'apathie, la faiblesse et la contrainte. Au début de son récit, juste après la mort de Mr Earnshaw, c'est-à-dire au commencement du règne de Hindley à Wuthering Heights, Nelly relate les paroles de Heathcliff qui lui raconte leur aventure, à Catherine et à lui, à la Grange. Les deux enfants s'étaient sauvés dans

---

<sup>5</sup> Claire Bazin, *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*, p. 91.

la lande afin de planifier leur vengeance contre Hindley qui les avait chassés. Cet épisode est peut-être même celui qui est relaté en marge de la Bible par Catherine. Aux abords de la Grange, ils décident d'espionner les enfants Linton par la fenêtre. « Nous avons ri de bon cœur à la vue de ces enfants gâtés : quel mépris nous avons pour eux ! » (VI, p. 75), affirme Heathcliff à Nelly. Selon lui et Catherine, les Linton, « des enfants gâtés qui se figurent que le monde a été fait pour eux » (X, p. 131), sont prisonniers de leur salon doré. Ne pouvant avoir l'infini de la lande comme terrain de jeu et leur créativité comme seule source de plaisir, enfermés sous une cloche de verre, Edgar et Isabella sont contraints à se quereller pour des jouets, le matériel l'emportant sur l'imaginaire.

La lande, dont « les conditions de vie sauvage [...] sont élémentaires<sup>6</sup> », devient pour Catherine et Heathcliff le lieu de leur fuite et leur révolte physique et psychique. La lande, la nature et ses effets sont des éléments centraux dans *Wuthering Heights*. Ils traversent le récit fait par Lockwood puis par Nelly, et on entend toujours l'écho dans le nom du personnage principal, *heath* se traduisant en français par « lande » et *cliff* par « falaise », et dans le titre, « *wuthering* [étant] un provincialisme qui rend d'une façon expressive le tumulte de l'atmosphère auquel sa situation expose cette demeure en temps d'ouragan »<sup>7</sup> (I, p. 26). Heathcliff, tout comme les lieux qui l'entoure, porte donc en lui toute cette force naturelle à la fois calme et terrible, passionnée et destructrice<sup>8</sup>.

Avant tout, cet amour pour la nature est transmis dans le texte par le personnage de Nelly. L'auteure lui attribue le rôle de maîtresse du récit des événements passés et, pour ce faire, Nelly marque l'écoulement des saisons et des années en s'attardant aux détails et aux beautés de la nature. Même si les descriptions de la nature ne sont pas nombreuses, elles ponctuent et englobent le

<sup>6</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, p. 14.

<sup>7</sup> Tel que décrit par Lockwood dans son journal intime.

<sup>8</sup> « L'environnement joue pour l'enfant le rôle d'une *continuité d'être*. » Maud Mannoni, *Amour, haine, séparation . renouer avec la langue perdue de l'enfance*. Paris, Éditions Denoël, Coll. « L'espace analytique », 1993, p. 39.

récit par leur force. Nelly débute le récit des événements importants en décrivant d'abord le temps qu'il faisait. Par exemple, le lecteur apprend que Hareton naît par « une belle journée de juin » (VIII, p. 92), « l'orage vint s'abattre en pleine furie sur les Hauts » (IX, p. 116) lors de la fuite de Heathcliff et celui-ci revient, trois ans plus tard, par « une lourde soirée de septembre » (X, p. 124). Les descriptions de Nelly, et par le fait même d'Emily Brontë, composent la trame de fond du roman. Comme le précise Jacques Blondel, « ne peignant jamais pour la seule délectation des yeux, [Nelly] entend faire participer au drame la vie silencieuse des choses, comme celle des plantes et des oiseaux<sup>9</sup> ». Plus loin, Blondel précise même :

Aucun des détails ne donne une impression de grandeur mais au contraire, les yeux se fixent sur de menues choses familières, chargées de souvenirs et de sensations d'enfance ; elles suffisent à situer le drame dans un univers particulier et à nous rendre toujours sensibles à la réalité la plus humble, à la terre accueillante dont la poésie est simple.<sup>10</sup>

Mais, si le temps peut être doux et calme, la tempête se cache pour mieux frapper ; si les beautés de la lande attirent Lockwood au commencement, la neige et le froid auront tôt fait de le faire prisonnier de *Wuthering Heights*. Le pays si « merveilleux » (I, p. 25) qui l'accueille se retourne rapidement contre lui et le vent qu'il croyait « pur et salubre » (I, p. 26) le fait « frissonner jusqu'à la moelle » (II, p. 32). Nous percevons donc dans le récit « deux appels contraires et complémentaires : l'un vers la frénésie, l'autre vers la paix de la terre<sup>11</sup> ». Les changements soudains de la nature terrestre s'accordent ainsi au rythme des sentiments et des pulsions de la nature humaine. Par exemple, le lendemain de la mort de Catherine, Nelly décrit la température peu commune en ce début de printemps :

Ce vendredi là marqua pour un mois le dernier des beaux jours. Dans la soirée le temps se gâta ; le vent passa du sud au nord-est, amenant d'abord la pluie, puis le grésil et la neige. Le lendemain, on avait peine à croire qu'il y avait eu trois semaines de printemps. (XVII, p. 209)

<sup>9</sup> Jacques Blondel, *Emily Brontë : expérience spirituelle et création poétique*, p. 340.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 346.

La lande est donc le paysage de l'enfance. Cette nature sauvage, comme celle de ceux (Catherine et Heathcliff) qui la parcourent, y jouent et s'y cachent, est le refuge des enfants et des fantômes, car ce ne sont qu'eux qui ont le pouvoir d'appriivoiser ses tourmentes. Nelly raconte même à Lockwood que « c'était un de leurs grands amusements que de se sauver dans la lande dès le matin et d'y rester toute la journée, [...] ils oubliaient tout dès qu'ils étaient de nouveau réunis » (VI, p. 73). Nous pouvons ainsi ajouter que, comme l'écrit Claude Mettra, la lande « [...] est une gardienne farouche de la mémoire<sup>12</sup> ». Pour cette raison, Catherine et Heathcliff chercheront grâce à elle à retrouver le paradis perdu. Catherine, fiévreuse et enfermée à La Grange conjurera Nelly d'ouvrir les fenêtres afin de sentir l'air lui fouetter le visage. Nelly relate les paroles de la jeune femme : « Je voudrais être dehors ! [...] Je suis sûre que je redeviendrais moi-même si je me retrouvais dans la bruyère sur les collines » (XII, p. 161). Redevenir *soi-même* serait-il donc être enfant au centre d'une nature sauvage ? La lande est un territoire de liberté, le symbole du jeu ainsi que de la conservation d'un imaginaire infantile et sauvage. Pour Emily Brontë, la description de cet espace est nécessaire à la création poétique d'un univers propre à l'enfance. C'est le lieu où les souvenirs d'enfance peuvent renaître et où le fantôme de la personne aimée peut nous apparaître. Heathcliff, au bord de la folie et de la mort, parcourra ainsi la lande nuit après nuit en compagnie du spectre bien aimé, jusqu'à ce qu'enfin il affirme à Nelly : « Aujourd'hui je suis en vue de mon ciel » (XXXIV, p. 382).

## 2.2 L'ÉPREUVE DU TEMPS

L'âge de l'enfance, même s'il demeure profondément ancré dans la psyché, ne dure pas. Si les sentiments de Catherine et de Heathcliff se figent dans l'enfance, celle-ci se termine inévitablement. Leur amour autrefois pur, c'est-à-dire primitif et rebelle, devient une passion terrible, emportée et douloureuse, « comme si le Mal était le plus puissant moyen d'exprimer la passion et d'aller au bout de ses limites,

<sup>12</sup> Claude Mettra, Florence Marguier et Jean-Pierre Léonardini, *Éclatant comme la gloire : écrits de jeunesse des Brontë*, Vénissieux : Éditions Paroles d'Aube, 1997, p. 20.

jusqu'à la mort<sup>13</sup> » et la folie. Blondel précise :

Entre la vie psychique des caractères et le temps se noue un rapport très étroit ; Heathcliff et Catherine, chacun de son côté, luttent en effet contre l'illusion de la durée, alors que la vie est emportée sur un flot rapide.<sup>14</sup>

Atteindre l'âge adulte est impensable, car cela dissocierait Catherine et Heathcliff définitivement de la plénitude perdue de l'enfance. Le monde adulte leur répugne et les impressions du lecteur face aux personnages sont déterminées par les critères établis par les deux enfants et les sentiments qu'ils lui inspirent. Les adultes ont pour eux un comportement honteux en se terrant dans la rigidité religieuse et dans le vice ainsi qu'en vivant des amours fausses et insensées. Hindley représente tous les malheurs de l'âge adulte. Tout d'abord, lui et sa femme Frances inspirent le dégoût aux enfants. Lockwood est témoin de ce dégoût en lisant les écrits de Catherine en marge de la Bible : « Ils sont restés là comme deux bébés à s'embrasser et à dire pendant une heure des niaiseries... vaines et absurdes paroles dont nous serions honteux » (III, p. 45). Ensuite, après la mort de Frances, Hindley entre dans la dépravation, l'alcool et le jeu, cultivant l'aversion de Catherine, mais surtout de Heathcliff, tout en terrifiant son propre fils Hareton.

Catherine et Heathcliff ne se reconnaissent donc pas dans le monde des adultes, auquel ils se sentent étrangers et ils voudront retrouver le paradis de l'enfance, une fois devenus adultes. Dans « Le roman familial des névrosés », Freud écrit que toute activité fantasmatique « se manifeste tout d'abord dans les jeux de l'enfance, pour s'emparer ensuite, à partir environ de l'époque pré pubère, du thème des relations familiales<sup>15</sup> ». Ainsi, les relations familiales deviennent difficiles et conflictuelles, et l'enfant a alors tendance à vouloir se détacher de ses parents ou de toute autre autorité adulte. Sa créativité, ses pulsions et ses fantasmes sont alors engagés dans un tel processus d'éloignement, voire même de rejet. L'enfant se sent

<sup>13</sup> Claire Bazin, *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*, p. 92.

<sup>14</sup> Jacques Blondel, *Emily Brontë : expérience spirituelle et création poétique*, p. 337.

<sup>15</sup> Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés » [1899] In *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 158.

renaître dans un monde imaginaire où il est le seul souverain.

Parfois, selon Freud, l'enfance conserve pour l'adulte cette même aura de liberté fantastique et « la surestimation des toutes premières années de l'enfance reprend donc pleinement ses droits dans ces fantasmes<sup>16</sup> ». Cette période revient hanter le sujet et la nostalgie créée par sa finitude n'a de limite que dans la réalité, le rêve rendant possible une certaine réconciliation. Dans son article « Rêver l'enfance », Jacques Cardinal ajoute à ce sujet que le travail de l'écriture permet de renouer avec l'enfance, car celle-ci « ne cesse de faire retour au présent, voilée ou déformée, dépositaire de ces traces obscures mais certaines par l'insistance avec laquelle elles émergent à la surface brouillée de la conscience<sup>17</sup> ».

Par contre, le passage du temps, c'est-à-dire de l'enfance à l'adolescence, puis à l'âge adulte, est obligé même s'il est vécu comme dégradant. La rencontre de Catherine avec les Linton et le pacte de vengeance d'Heathcliff confirment la fin de l'enfance et leurs tentatives de retrouver les bonheurs d'autrefois seront vaines. Catherine, faute d'être enfant, devient « hautaine et volontaire » (VIII, p. 95) tout simplement puérile, et Heathcliff grossier, car « la sauvagerie et la férocité de son caractère se [marquent] plus fortement » (VIII, p. 94-95). En réponse aux changements qui se produisent chez Catherine, Heathcliff désire « produire une impression de répulsion, morale et physique » (VIII, p. 97) et ressent alors « un plaisir amer à exciter l'aversion » (VIII, p. 97). Les deux amis deviennent ainsi une parodie de ce qu'ils avaient été, car peu importe leur âge, « leur relation au monde des adultes est un défi permanent<sup>18</sup> ». La mort serait le seul moyen de retrouver l'absolue réparation du temps qui passe. Jean Guillaumin voyait justement l'adulte comme *un éternel enfant* parce qu'il est au fond de lui-même toujours « pauvre, insécure et plein de ses rêves, dans ce grand apprentissage de soi et du monde

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>17</sup> Jacques Cardinal, « Rêver l'enfance », p. 33.

<sup>18</sup> Claire Bazin, *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*, p. 97.

qu'est la condition humaine<sup>19</sup> ».

### 2.3 LA MÉMOIRE OBSÉDANTE

La capacité qu'a l'humain de se souvenir, de découper les étapes de sa vie en unités singulières et, par la suite, de les lier, lui permet de soutenir sa présence psychique et physique dans le monde. Nous pouvons de ce fait affirmer que les capacités mémorielles et les souvenirs (qu'ils soient réels ou modifiés par l'imagination) collaborent à la création du caractère individuel et du sentiment profond d'être vivant et humain. Nous accordons donc aux souvenirs d'enfance une importance particulière car les événements auxquels ils font référence surviennent tôt dans la construction et le développement psychiques.

Lors d'une promenade dans la lande alors qu'elle se dirige vers le village le plus proche, Gimmerton, Nelly est victime d'une hallucination. Elle a « la vision, aussi nette que si elle eût été réelle, du compagnon de [son] enfance assis sur l'herbe flétrie » (XI, p. 142). Retrouver Hindley, son frère de lait, et Wuthering Heights, la demeure où elle a joué et grandi, devient un désir impératif :

« Pauvre Hindley ! » m'écriai-je involontairement. Je tressaillis : mes yeux eurent un instant l'illusion que l'enfant levait la tête et me regardait en face ! L'illusion se dissipa en un clin d'œil ; mais je sentis aussitôt un désir irrésistible d'être à Hurlevent. (XI, p. 142)

Malgré son apparent bon sens, le rêve prime sur la raison et Nelly cède à son impulsion de retrouver Wuthering Heights. La scène d'enfance se retrouve ici fantasmée afin de servir les désirs de la rêveuse. Les désirs et les pulsions sont en effet les *excitateurs* du rêve et « [...] le souhait qui trouve sa présentation dans le rêve ne peut être qu'un souhait infantile<sup>20</sup> ». Le sujet cherche la réalisation de son désir, qu'il soit récent ou ancien, par le rêve. Dans *Wuthering Heights*, le fantasme a

<sup>19</sup> Jean Guillaumin, *La genèse du souvenir : essai sur les fondements de la psychologie de l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 264.

<sup>20</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 608.

pour fonction de représenter la puissance du désir infantile, c'est-à-dire de retrouver cette époque et les lieux de cette époque. Catherine mélange et par le fait même relie l'univers fantasmatique de son enfance, c'est-à-dire la lande à sa chambre de petite fille à Wuthering Heights :

Je ne délire pas, vous vous trompez, car autrement je croirais que vous êtes réellement cette *sorcière* décharnée et je penserais que je suis sous le *rocher de Penistone* [dans la *grotte des fées*]. Or j'ai conscience qu'il fait nuit et qu'il y a sur la table deux bougies qui font reluire comme du jais *l'armoire noire*. (XII, p. 158, *nous soulignons ici*.)

Nelly, en étant le seul témoin, conserve en elle le souvenir du délire de Catherine, celui-ci correspondant au profond désir d'avoir toujours entre six et douze ans et d'être *chez elle* à Wuthering Heights. Catherine voit dans la lande la possibilité de « redevenir elle-même » de satisfaire ses exigences infantiles, c'est-à-dire de se « retrouver petite fille, à demi sauvage, intrépide et libre ; riant des injures au lieu de [s'en] affoler » (XII, p. 161).

Dans la mesure où la scène infantile se retrouve modifiée, comme nous le préciserons ici en abordant le concept de *souvenir-écran*, et transposée en images, « le rêve pourrait être décrit aussi comme le substitut de la scène infantile, modifié par le transfert sur quelque chose de récent<sup>21</sup> ». Le rêve infantile, autant celui de Nelly que celui de Catherine, serait en fait une tentative de retour aux sources de l'enfance, c'est-à-dire aux « motions pulsionnelles qui y étaient dominantes et [aux] modes d'expressions qui y étaient disponibles<sup>22</sup> ». Freud distingue dans le souvenir d'enfance le matériel nécessaire à l'étude du psychisme adulte. Dans son article intitulé « Sur le souvenir-écran », il écrit :

La psychologie des adultes devrait nous amener à penser que, dans le matériau constitué par ce qui a été vécu, sont choisies comme dignes d'être notées les impressions qui ont provoqué un affect puissant ou qui ont été vite

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 602.

reconnues comme significatives d'après leurs conséquences.<sup>23</sup>

En 1899, Freud observe déjà la difficulté d'analyse engendrée par la description du souvenir d'enfance, car celui qui le relate se voit en tant qu'observateur de la scène, alors qu'il devrait la regarder subjectivement. Freud précise que dans ce cas « l'impression originaire a subi un remaniement [...] [et qu'ainsi] rien de ce qui appartient à une reproduction de l'impression originaire n'est jamais parvenu<sup>24</sup> » à la conscience du sujet. Le souvenir d'enfance se présente donc à la mémoire modifié par un bagage infini d'expériences et d'émotions ultérieures. Il n'a donc pas « émergé », mais il a été « formé » par « toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier soucis<sup>25</sup> » qui influencent la sélection et la structuration du souvenir. L'apport fantasmatique est donc décisif dans l'élaboration du souvenir d'enfance et de l'impression qu'il crée sur le sujet.

Freud fait rapidement la découverte que ce qui est significatif pour la compréhension du développement psychique est censuré et « oublié », alors que les événements qui semblent au premier abord insignifiants sont conservés. Il constate alors qu'un souvenir substitutif, appelé plus précisément souvenir-écran, prend la place de l'événement traumatique (mort d'un parent, séparation, déménagement, maladie, etc.) afin de banaliser ou de tout simplement censurer celui-ci. Ce *déplacement*, qui s'effectue généralement sur un événement banal ou encore sur un objet, ne se fait jamais sans rapport avec l'élément traumatique, c'est-à-dire qu'il est symboliquement lié au contenu de départ par des images et des pensées qui sont apparus au sujet à la même époque. Donc, le « souvenir [acquiert] sa valeur [...] non à son contenu propre, mais à la relation entre ce contenu et un autre contenu réprimé<sup>26</sup> ». Freud, en effet, part du fait qu'un « certain nombre d'images de notre enfance [...] [sont] dotés d'une présence figurale, ou d'une intensité représentative,

---

<sup>23</sup> Sigmund Freud, « Sur le souvenir-écran » [1899] In *Névroses, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 115.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 129.

considérable, qui leur [confère] sans raison appréciable une allure quasi hallucinatoire »<sup>27</sup>. Nelly relate les paroles de Catherine au moment où elle revient à elle après sa brève période hallucinatoire :

Tandis que j'étais étendue là, la tête contre ce pied de table, mes yeux discernant vaguement le carré gris de la fenêtre, je pensais que j'étais chez moi, enfermée dans le lit aux panneaux de chêne, mon cœur souffrait de quelque grand chagrin, que je n'ai pu me rappeler en me réveillant. Je réfléchis et m'épuisai à découvrir ce que ce pouvait être : chose surprenante, les sept dernière années de ma vie étaient effacées de mon esprit ! Je ne me souvenais pas qu'elles eussent seulement existé. J'étais enfant, mon père venait d'être enterré et mon chagrin provenait de la séparation ordonnée par Hindley entre Heathcliff et moi. (XII, p. 160-161)

Les souvenirs et les images mentales de Catherine présentés dans le texte, qui sont liés à la mort de son père et par le fait même de sa séparation d'avec Heathcliff, sont substitués par le lit au panneau de chêne. Cet objet acquiert de l'importance dès les premières pages du roman, car il est le lieu hanté où la curiosité de Lockwood pour l'histoire de Heathcliff et de Catherine débutera. Il engendre donc tout le récit fait par Nelly. Catherine rêve qu'elle se retrouve, enfant, souffrante et enfermée dans ce lit où Heathcliff et elle avaient tenté de se consoler de la mort de Mr. Earnshaw des années auparavant. À son réveil, elle se souvient des raisons de son abattement et avoue à Nelly : « [...] mon père venait d'être enterré et mon chagrin provenait de la séparation ordonnée par Hindley entre Heathcliff et moi. » (XII, p. 161) Dès que ce souvenir lui revient, elle constate, désespérée, son erreur :

Mais supposez qu'à douze ans j'aie été arrachée des Hauts, de mes liens d'enfance et de ce qui était tout pour moi, comme Heathcliff l'était alors [...] ; proscrite, exilée, par conséquent, de ce qui avait été mon univers... (XII, p. 161)

Après sa première crise de folie causée par la fuite de Heathcliff, Catherine entre dans un état mélancolique, voyant la mort comme seul moyen de se repentir de son erreur. La mémoire est bien sûr un élément fondateur du développement

<sup>27</sup> Jean Guillaumin, *La genèse du souvenir*, p. 122.

psychique et permet par sa « fonction temporelle, [...] de défendre [le sujet] contre l'écoulement de sa propre vie<sup>28</sup> ». Dans *Wuthering Heights*, ce mécanisme de défense, qui consiste à se réfugier dans le souvenir d'enfance en gardant l'espoir de retrouver le paradis perdu, est observable chez les personnages de Catherine et Heathcliff, alors que, comme nous l'avons vu précédemment, ils tentent de retarder le passage de l'enfance à l'âge adulte et, une fois l'inévitable survenu, ils désirent effectuer un retour en arrière. Et si, comme le raconte Nelly à Lockwood, Catherine semble à l'âge de quinze ans n'avoir qu'à « s'occuper que du présent » (VII, p. 109), elle sera, trois ans plus tard, victime de ses « crises de mélancolies et de silence » (X, p. 124).

À l'aube de sa mort, Catherine contemple sa vie d'un regard mélancolique et rêveur, n'exprimant « aucune perception des choses matérielles ni par l'oreille ni par les yeux » (XV, p. 195). Nelly est témoin du fait qu'alors que les yeux de Catherine semblent « ne plus s'attacher aux objets [...], toujours fixés au loin, très loin, au-delà de ce monde » (XV, p. 194), ses pensées sont pour *Wuthering Heights*, la lande et son compagnon d'enfance. Même Heathcliff, dix-huit ans plus tard, sentant sa fin approcher, se met à errer « çà et là, dans un état voisin de l'égarement » (XXXIV, p. 386). L'apparition d'un souvenir se lit donc sur le visage et les émotions sont représentées physiquement. Par contre, alors que l'enfant s'efforce de se rappeler ses joies et ses peines, il arrive à l'adulte de contempler son passé avec rage ou nostalgie.

Le lecteur constate que Heathcliff, de retour d'un voyage mystérieux qui lui a donné l'apparence d'un gentilhomme et qui l'a rendu riche, éprouve des sentiments ambivalents envers Catherine. Nelly relate ses paroles : « Vous m'apprenez maintenant combien vous avez été cruelle... cruelle et fausse. [...] Pourquoi avez-vous trahi votre cœur, Catherine ? » (XV, p. 200) Il est à la fois rempli de son amour passé et de sa haine actuelle, mais ses deux émotions, il les vit de manière tout aussi terrible et passionnée. Alors que Catherine s'apprête à mourir d'une mort

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 5.

causée par sa passion dévorante pour lui, il déclare : « J'aime mon meurtrier... » (XV, p. 201) Catherine a selon lui « trahi le royaume absolument souverain de l'enfance, auquel, corps et âme, elle *appartenait* avec lui<sup>29</sup> ». Elle tentera de s'absoudre de ses erreurs en sanglotant : « Si j'ai mal fait, j'en meurs. Cela suffit ! Vous aussi, vous m'avez abandonnée. [...] Je vous pardonne. Pardonnez-moi ! » (XV, p. 201) La mort emportera donc la jeune femme, mais elle ne laissera jamais Heathcliff seul sur terre. Celui-ci sentira constamment sa présence, comme pour lui rappeler leur pacte d'éternité.

Le « fantôme de l'amour immortel » (XXXIII, p. 376) d'Heathcliff est constamment présent dans ses « anciens souvenirs et ses anciennes idées » (XXXIII, p. 376). Tout lui rappelle Catherine et il confesse à Nelly : « Le monde entier est une terrible collection de témoignages qui me rappellent qu'elle a existé, et que je l'ai perdue » (XXXIII, p. 377). Après avoir passé des années à cultiver sa haine et sa cruauté, Heathcliff prend conscience de son angoisse. Comme sa santé physique le lui permet, il parcourt la lande toute la nuit afin de retrouver les lieux ainsi que les sentiments de l'enfance et, au matin, il revient « très excité, étrange et heureux » (XXXIV, p. 381). Plus il sent la mort s'avancer, plus l'absolu de l'enfance semble se rapprocher comme le signe que l'éternité et la réunion tant espérée se réaliserait bientôt, car, comme le mentionne Nelly, « depuis son enfance il se complaisait à nourrir de sombres idées et à entretenir de bizarres imaginations » (XXXIII, p. 377).

Les pulsions et les fantasmes pénètrent donc le souvenir d'enfance, qui se construit en souvenir-écran et, par le fait même, en « images travesties du passé, forgées ou organisées par l'affectivité<sup>30</sup> ». L'infiltration des fantasmes dans les méandres et les fondements de la mémoire individuelle est inévitable si l'on considère que toutes les relations qu'un sujet entretient avec le monde extérieur sont régies par les pulsions et les désirs de ce dernier. En 1900, Freud émet l'hypothèse qu'un système psychique soit à l'origine de ses modifications. Ce système serait

<sup>29</sup> Georges Bataille, *La littérature et le mal*, p. 15.

<sup>30</sup> Jean Guillaumin, *La genèse du souvenir*, p. 127.

toujours prêt à accueillir de nouvelles informations ou excitations et se rendrait susceptible d'influencer les souvenirs. Freud postule donc :

[...] qu'un système tout à l'avant de l'appareil accueille les stimuli de perception, mais ne garde rien d'eux, donc n'a pas de mémoire, et que derrière celui-ci se trouve un deuxième système qui transpose l'excitation momentanée du premier en traces permanentes.<sup>31</sup>

Pour Freud, le souvenir est donc essentiellement inconscient et même s'il peut apparaître à la conscience, « c'est à l'état inconscient qu'il déploie tous leurs effets<sup>32</sup> ». Étienne Souriau, dans un article de 1962 sur le souvenir d'enfance, écrit que pour l'adulte les réminiscences infantiles s'accomplissent dans « la création [...] d'un monde de pensées, de sentiments, d'imaginations, d'expériences foncièrement expressives de l'enfance<sup>33</sup> ». Le passé peut ainsi devenir un lieu fantasmé de liberté, et, le passage du temps ayant effacé cette utopie, le but ultime de l'âge adulte est de retrouver le paradis perdu.

---

<sup>31</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 591.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>33</sup> Étienne Souriau, « Le souvenir d'enfance » In *Journal de Psychologie*, no1-2 (59), 1962, p. 54.

## CHAPITRE III

### LA PASSION COMME ELLIPSE DU DÉSIR

« Nommer la chose perdue, le plaisir de la veille,  
implique qu'on puisse croire en la parole,  
y reconnaître une part de vérité.<sup>1</sup> »

Lucien Israël dans *L'hystérique, le sexe et le médecin*

Jusqu'à maintenant, nous avons tenté de cerner comment le récit d'Emily Brontë entre dans une logique pulsionnelle basée sur le désir du retour en arrière, du retour à l'enfance. Nous avons noté comment les mécanismes de l'écriture ainsi que le travail du rêve et de la mémoire sont tissés afin de faire ressortir l'infantile tenu captif entre les lignes du récit. Pourtant, nous avons jusqu'à présent omis un aspect fondamental des théories freudiennes sur l'enfance, à savoir la sexualité infantile et son développement jusqu'à la vie adulte en passant par la puberté. L'enfance, selon Freud, doit être comprise comme une période profondément sexuelle. Par le fait même, la pulsion sexuelle ne peut être comprise sans l'infantile, et *Wuthering Heights* ne fait pas exception à cette règle : l'infantile dans l'œuvre ne peut se déployer sans le sexuel.

L'amour entre les personnages de Catherine et Heathcliff est une force pulsionnelle, ardente et spirituelle. Sans lien avec le vice, la société et le quotidien, il se construit au fil du récit par cet idéal absolu édifié par l'auteure, mais dont l'atteinte est impossible et irréaliste. Nous verrons dans ce chapitre comment se construisent déjà dans l'enfance les délires hystériques de Catherine Earnshaw et les désirs fusionnels de Heathcliff qui sont décrits dans *Wuthering Heights* et qui participent à

---

<sup>1</sup> Lucien Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin* [1976], Paris, Masson, Coll. « Médecine et psychothérapie », 2001, p. 102.

la création du fantasme commun des deux héros passionnés, qui est l'atteinte d'un monde où l'imaginaire l'emporte sur le réel faisant de l'absolu son unique but et de la mort son ultime espoir.

### 3.1 SOUHAITS INFANTILES FONDATEURS DU DÉSIR ADULTE

Les souvenirs d'enfance sont souvent peu nombreux et remontent à une période rarement antérieure à la cinquième année de la vie. Cette amnésie dite *légitime* se différencie par contre de ce que Freud a nommé *amnésie pathologique* qui serait symptomatique des comportements hystérique et névrotique. En 1895, dans leurs *Études sur l'hystérie*, Freud et Joseph Breuer découvrent les mécanismes fondateurs de l'hystérie. Ils affirment dès le départ que « le traumatisme psychique et, par la suite, son souvenir, agissent à la manière d'un corps étranger qui, longtemps après son irruption, continue à jouer un rôle actif<sup>2</sup> ». Nous verrons dans *Wuthering Heights* comment sont mis en place ces souhaits et ces traumatismes infantiles qui agiront sur le développement du récit, une fois les personnages devenus adultes, se retrouvant incapables de s'affranchir du passé, méprisant ainsi la réalité et le présent.

Comme nous l'avons observé précédemment, les rêves lient toujours le présent et le passé. Leur contenu manifeste et latent, généralement actuel, supporte et recompose ce qui a été refoulé, censuré. Tandis que la banalité du contenu manifeste du rêve est au premier plan, ce qui reste inconscient blesse le rêveur, et subit un déplacement. Le fantasme, qui connaît parfois le même sort que le traumatisme, se retrouve travesti par le travail du rêve. Les rêves ne suffisent plus à contenir les fantasmes infantiles. Par exemple, le délire du personnage de Catherine nous amène à croire que les « modes de travail de l'appareil psychique, d'ordinaire réprimés dans l'état de veille, prévaudront de nouveau de façon contraignante pour étaler ensuite au grand jour leur incapacité à satisfaire [ses] besoins relatifs au

<sup>2</sup> Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique », 1956, p. 4.

monde extérieur<sup>3</sup> ». Les passages décrivant les querelles entre Heathcliff et Catherine sont souvent suivis du délire hallucinatoire de cette dernière. Dès que Linton interdit à Heathcliff de remettre les pieds à Thruscross Grange, le lecteur est témoin de la scène d'hallucinations qui s'apparente à la description des symptômes hystériques faite par Freud. Comme les épisodes d'un long rêve, les hallucinations se succèdent rapidement : tout commence par les divagations sur les plumes d'oiseaux, suivit du délire de la grotte des fées, puis de l'apparition de l'armoire noire, ensuite de la hantise du spectre du miroir, pour finir avec la vision des lumières de Wuthering Heights. Toutes ces hallucinations font référence à des épisodes précis et vécus dans l'enfance : le meurtre des vanneaux, les jeux aux rochers de Penistone, ainsi que la chambre de jeune fille, les peurs puérides et la maison où tout a commencé, lieu où la mémoire persiste, là où Heathcliff demeure toujours. Ces épisodes sont connus et expliqués au lecteur. Le récit démontre l'incapacité d'adaptation du personnage de Catherine, décrite comme « une simple ruine humaine » (XIII, p. 170), face au monde réel et contraignant des adultes, la poussant vers la folie et, ensuite, vers une mort désirée et nécessaire. Le désir et la mort, Éros et Thanatos, forment ici un couple non pas opposé, mais plutôt complémentaire.

Désirs et fantasmes sont tous deux, selon la théorie freudienne, des productions psychiques. Comme le désir et sa provenance peuvent demeurer inconscients, le fantasme est aussi inconscient, donc non soumis au principe de réalité. Son origine « *est intégrée dans la structure même du fantasme originaire*<sup>4</sup> », c'est-à-dire là où l'origine même du sujet est imaginée, où la sexualité et la différence des sexes surgissent de sa prise de conscience de l'acte sexuel commis par ses parents. L'origine du fantasme est donc purement sexuelle. Freud fonde ainsi sa théorie sur un patrimoine historique commun aux êtres vivants. Par des souhaits qui lui sont propres, le sujet élabore dans l'enfance le fantasme originaire afin que celui-ci devienne pluriel. L'enfant crée ainsi les fantasmes qui le hanteront

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 621.

<sup>4</sup> Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme* [1964], Paris, Hachette, Coll. « Textes du XXe siècle », 1985, p. 50.

une fois adulte. Freud écrit « qu'en donnant libre cours à son imagination l'enfant comble [...], à l'aide de la vérité préhistorique, les lacunes de la vérité individuelle<sup>5</sup> ». C'est aussi ce que le lecteur rencontre dans *Wuthering Heights*. Les mondes imaginaires et les fantasmes fondateurs de l'enfance sont dévoilés au lecteur tout au long du récit et ne se limitent pas à sa première partie. Les personnages de Catherine et Heathcliff représentent ce désir profondément humain de retrouver l'enfance, cette période fondatrice qui parcourt le roman en le tissant de rêves et de désirs. Catherine affirme vouloir redevenir « à demi sauvage, intrépide et libre » (XII, p. 161), tandis que Heathcliff s'exclame « Oh ! Cathy. Oh ! ma vie [...] » (XV, p. 197). En redonnant ainsi à son amour son nom de jeune fille, le personnage de Heathcliff réaffirme toute la passion ressentie dans l'enfance, alors qu'ils étaient tout l'un pour l'autre. Même le personnage de Catherine à la fin de sa vie cultive cet imaginaire. Nelly décrit que, quelques minutes avant d'expirer, « elle s'est étirée comme un enfant qui reprend connaissance, puis qui retombe en s'endormant » (XVI, p. 206) et qu'une fois morte, « elle repose avec un doux sourire sur les lèvres, et ses dernières pensées ont été un retour vers les jours heureux de jadis » (XVI, p. 207).

Même si les tensions sexuelles ne sont perceptibles qu'une fois que les personnages de *Wuthering Heights* sont devenus adultes, la vie sexuelle infantile se doit de faire l'objet de plus amples considérations. Affranchi du principe de reproduction et du plaisir purement génital, l'enfant peut donc retirer du plaisir de l'excitation de plusieurs parties de son corps et sa principale activité sexuelle consiste à tourner son affection sur une personne préférée du sexe opposé, son choix d'objet étant la plupart du temps tourné vers celui ou celle qui s'occupe de lui. Dans *Wuthering Heights*, seulement les personnages de Mr. Earnshaw et de Catherine affectionnent Heathcliff. Nelly et Hindley le traitant « de manière indigne » (V, p. 64), ce dernier trouve vite un réconfort auprès de Catherine, car aucun autre personnage ne le supporte. Comme « elle mettait à bout la patience de tous cinquante fois par jour » (V, p. 68) et que son propre père avouait qu'il ne voulait pas

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 1988, p. 350.

l'aimer (V, p. 69), le personnage de Catherine subit elle aussi le même sort, car elle n'était réellement appréciée que d'Heathcliff. Les enfants représentés dans *Wuthering Heights*, dans leur découverte de la vie, se voient obligés d'affronter la dualité du monde qui les entoure, c'est-à-dire qu'ils se retrouvent prisonniers de contradictions telles que l'absence et la présence (du père et de la mère), le moi et l'autre, l'amour et la haine, etc. Les personnages de Catherine et Heathcliff, « ces deux êtres privés d'affection » (VI, p. 73), deviennent l'un pour l'autre leur unique objet d'amour et de plaisirs sensuels.

L'éducation et la morale religieuse, inculquant les sentiments de honte ou de dégoût, amènent l'adolescent pubère à refouler ses nouvelles motions sexuelles refoulant du même coup ses désirs infantiles dans l'inconscient. Le sujet pubère se montre ainsi angoissé face à la sexualité en général ou, selon ses fantasmes individuels, à certain de ses aspects, créant par exemple une incapacité à l'intimité ou à l'engagement, des investissements obsessionnels d'objet et des perversions. Dans *Wuthering Heights*, la puberté est symbolisée par la rencontre de Catherine avec les Linton. Lors de leur escapade jusqu'à la Grange, Catherine et Heathcliff sont pourchassés par le bouledogue des Linton qui mordra Catherine. Cette morsure, laissant le pied de Catherine ensanglanté, cette perte de sang symbolisant peut-être le sang menstruel, sera la cause des changements qui s'opéreront en elle. Cette blessure sera ravivée à l'âge adulte par des traumatismes récents rappelant celui des origines et persistera « comme un mouvement de valse, en boucle, avec ses effets essentiels d'après-coup et d'étayage<sup>6</sup> ».

La rigidité de la morale réprime les fantasmes dans l'inconscient et le sujet adulte ne peut fuir la réalité que dans le rêve ou, dans le cas de Catherine, dans le délire hystérique. Abandonnant ainsi les défenses de la censure, elle retourne vers son enfance, où le refoulement ne s'était pas encore produit. L'enfance échappe à

---

<sup>6</sup> Catherine Couvreur, *La polarité de l'amour et de la mort*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Épîtres », 2000, p. 70.

« la toute puissance du principe de réalité<sup>7</sup> » favorisant ainsi le développement des désirs en accord avec le principe de plaisir, principe sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant. Jean Laplanche et J.B. Pontalis écrivent :

[...] le monde des fantasmes semble se situer tout entier dans le cadre de l'opposition entre le subjectif et l'objectif, entre un monde intérieur qui tend à la satisfaction par l'illusion et un monde extérieur imposant progressivement au sujet [...] le principe de réalité.<sup>8</sup>

D'autre part, la régression du sujet vers l'enfance est imaginaire et hallucinatoire. Les conditions qui ont été établies durant cette période sont idéalisées et nous retrouvons dans la passion amoureuse et dans l'art une défense contre cet impossible recommencement. Reconquérir par le langage le paradis perdu et l'amour qui y était né, c'est lutter contre la raison et le principe de réalité. Par contre, même s'ils peuvent être ranimés par la création artistique, les plaisirs du passé ne seront plus jamais ceux du présent. Le sujet se retrouve privé à jamais d'une partie de lui-même et, en revivant chaque jour le sentiment de cette perte, il reconnaît l'insuffisance de la réalité.

### 3.2 L'HYSTÉRIE

« C'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique.<sup>9</sup> » Cette célèbre phrase des *Études sur l'hystérie* de Freud et Breuer demeure le point d'ancrage de l'analyse du dérèglement psychique, qu'il se manifeste dans l'œuvre littéraire ou la réalité, qu'est l'hystérie. Ce phénomène serait avant tout expliqué par des traumatismes survenus dans l'enfance et dont le sujet serait incapable, non pas de se souvenir, mais de nommer. Freud avance que l'hystérie est une névrose régressive car, rendues conscientes, « les scènes infantiles (qu'elles soient des

<sup>7</sup> Norman O. Brown, *Éros et Thanatos* [1959], Paris, Denoël, Coll. « Les Lettres Nouvelles », 1972, p. 41.

<sup>8</sup> Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, p. 14.

<sup>9</sup> Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, p. 5.

souvenirs ou des fantasmes) [...] sont vues de manière hallucinatoire<sup>10</sup> ». Avant et après son délire, l'hystérique se montre souvent amnésique de l'événement ou de la suite d'événements ayant conduit à l'élaboration de son mal. Freud précise dans « La sexualité infantile » que :

L'amnésie hystérique, qui est au service du refoulement, ne s'explique que par le fait que l'individu possède déjà un trésor de traces mnésiques qui sont soustraites à la dispositions consciente et qui, dès lors attirent à elles par liaison associative ce sur quoi agissent, du côté du conscient, les forces répulsives du refoulement. On peut dire que sans amnésie infantile, il n'y aurait pas d'amnésie hystérique.<sup>11</sup>

Dans *Wuthering Heights*, la vulnérabilité psychique du personnage de Catherine est exacerbée par le conflit entre son obsession pour le passé et son désir de perfection né de sa rencontre avec Edgar Linton. Désirant s'élever au rang de « Lady », elle gagne l'affection et l'admiration de tous les membres de la famille Linton, mais surtout d'Edgar, « conquêtes qui, selon le récit de Nelly, la flattèrent dès le début, car elle était pleine d'ambition » (VIII, p. 96). Les personnages de Heathcliff et d'Edgar sont diamétralement opposés et Nelly explique que « le contraste était analogue à celui qui vous frappe quand vous passez d'un pays minier, morne et monstrueux, à une belle et fertile vallée » (VIII, p. 99). Dès lors, Heathcliff repousse « avec une colère soupçonneuse [les] caresses enfantines » (VIII, p. 97) de Catherine.

L'auteur offre rapidement au personnage de Catherine la possibilité d'évaluer les options qui s'offrent à elle<sup>12</sup>. Son premier amour, sa passion de jeunesse, est celui qu'elle désirera, mais pas celui qu'elle favorisera une fois adulte. La recherche de la perfection l'amène à opter, non pas par dépit, mais plutôt par vanité, pour l'homme qu'elle reconnaît comme étant parfait. Edgar est décrit comme étant « bien

<sup>10</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 599.

<sup>11</sup> *Id.*, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1987, p. 97.

<sup>12</sup> Lucien Israël affirme que « l'hystérique souffre de n'avoir à sa disposition aucun critère pour lui garantir le meilleur choix, et l'idée d'avoir ensuite quelque chose à regretter lui est intolérable » [Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin* p. 71].

de sa personne » (IX, p. 108), agréable, jeune, gai et dans l'attente d'une grande richesse. Pour le personnage de Catherine, c'est Edgar Linton qui reflètera ses qualités sur elle, comme un effet miroir, faisant d'elle-même l'individu parfait qu'elle souhaite être. Son désir est formulé de la façon suivante : « [...] je serai contente d'être la plus grande dame du pays, et [...] je serai fière d'avoir un tel mari » (IX, p. 108).

Avant tout, l'hystérique ne se sent jamais *complète* et, afin de garder ce désir intact, elle collectionne les déceptions. Dans *l'Interprétation du rêve*, Freud précise qu'un « symptôme hystérique apparaît seulement là où deux accomplissements de souhaits opposés, provenant chacun de la source d'un système psychique différent, peuvent se rejoindre dans une seule expression<sup>13</sup> ». Pour le personnage de Catherine, c'est faire un choix entre l'absolu et la perfection, entre Heathcliff et Edgar. Même si « ce serait [se] dégrader [...] que d'épouser Heathcliff » (IX, p. 111), le personnage de Catherine ne pourrait accepter d'être séparé de ce dernier : « Nelly, je *suis* Heathcliff ! Il est toujours dans mon esprit ; non comme un plaisir, pas plus que je ne suis un plaisir pour moi-même, mais comme mon propre être » (IX, p. 113). Ces trois mots, « Je *suis* Heathcliff », signe le contrat suivant : Catherine ne sera jamais complète sans Heathcliff et, en se séparant de son amour d'enfance au profit du fantasme de perfection, elle choisit de le demeurer. Il y a dans le discours de l'hystérique « un trou analogue à toutes les coupures que nous allons rencontrer à l'œuvre dans la vie, dans le comportement et dans les tentatives d'expression hystérique<sup>14</sup> » et « ce qui apparaît dans ce trou, c'est le corps<sup>15</sup> ». Le personnage de Catherine n'y fait pas exception, son corps devient une forteresse dans laquelle elle se sent captive : « [...] ce qui me fait le plus souffrir, c'est cette prison délabrée, après tout. Je suis lasse d'y être enfermée » (XV, p. 199). Les symptômes hystériques, selon Lucien Israël, naissent d'une coupure entre le langage et le corps, d'une disjonction du sujet avec son image. Il précise :

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 623-624.

<sup>14</sup> Lucien Israël, *La jouissance de l'hystérique : Séminaire 1974*, Paris, Arcanes, Coll. « Les Cahiers d'Arcanes », 1996, p. 43.

<sup>15</sup> *Ibid.*

La crise est une tentative de s'identifier à l'image, à une image visible, représentable, une tentative de trouver dans l'œil du spectateur une confirmation de l'identification réussie entre l'image de la femme en proie à une crise, orgasmique bien sûr, et le sujet qui la re-présente.<sup>16</sup>

Le personnage de Catherine lors de sa plus importante crise hystérique, est aux prises avec ce phénomène de disjonction. Incapable de reconnaître son image dans le miroir, elle croit la pièce hantée : « Ne voyez-vous pas cette figure, vous ? demanda-t-elle en regardant attentivement dans la glace » (XII, p. 158). Ensuite, Nelly explique : « J'eus beau dire, je n'arrivai pas à lui faire comprendre que c'était la sienne » (XII, p. 159).

La passivité sexuelle de l'hystérique, qui a pourtant atteint sa maturité, est causée par l'importance de la séduction durant l'enfance. Grâce aux jeux, Catherine et Heathcliff, devenus inséparables, se créent un monde à l'image de leur désir infantile, Catherine faisant « la petite maîtresse » à « la main leste » (V, p. 68) et Heathcliff oubliant tout « dès qu'ils étaient de nouveau réunis » (VI, p. 73). Le désir surgit alors dans la recherche de la satisfaction originelle et consiste à retrouver les premières expériences sensorielles de la vie ainsi que toutes leurs qualités hallucinatoires. Cependant, ces impressions vécues accomplissant un fantasme inconsciemment interdit deviennent la cause des excès traumatiques et du délire. Le sujet hystérique effectue un retour aux modes de plaisirs infantiles et sa satisfaction sexuelle est uniquement possible grâce aux symptômes hystériques. L'hystérique a donc la capacité de tout sexualiser, sa douleur autant que sa rage, et de conserver un état d'angoisse permanent mais, bien entendu, inconstant. Les pulsions sexuelles et hystériques possèdent, selon Jacqueline Schaeffer, les mêmes caractéristiques essentielles, c'est-à-dire qu'elles sont toutes deux des poussées constantes, destructrices autant que nourricières, mais toujours insatisfaites; leur organisation interne étant instable, la menace de la crise persiste. Nous devons comprendre l'hystérie comme une négation du féminin, comme « un mode de réponse

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 55.

névrotique à la question de la différence des sexes<sup>17</sup> ». Pour le personnage de Catherine, c'est bien entendu faire le choix entre être femme ou enfant, être Catherine ou Heathcliff, mais ce n'est jamais être mère. Dans *Wuthering Heights*, si devenir femme est difficile, porter un enfant et l'élever est impossible : Mrs Earnshaw meurt alors que Catherine a tout juste huit ans, Frances expire quelques jours après avoir donné naissance à Hareton, Catherine ne connaîtra jamais sa fille et Isabella ne verra pas son fils entrer dans l'adolescence. Seule Nelly, qui ne connaîtra jamais l'amour physique, jouera un véritable rôle de mère.

La plus importante crise hystérique, celle se produisant après la querelle entre Edgar, Heathcliff et Catherine dans la cuisine emprunte un parcours qui rappelle les descriptions de Charcot<sup>18</sup>. Après quelques jours de jeûne et de réclusion volontaire, le personnage de Catherine demande l'assistance de Nelly. Celle-ci constate « son aspect de spectre et [...] l'étrange exagération de ses manières » (XII, p. 155). « Son égarement fébrile devient de la folie » et « des expressions fugitives » (XII, p. 157) traversent son visage. Son état change rapidement, « elle est alternativement dans le délire ou dans le demi-rêve » (XII, p. 166). Nelly décrit la scène :

Une minute auparavant, elle était dans un état violent ; maintenant, appuyée sur un bras, et ne paraissant pas pendre garde à mon refus de lui obéir, elle semblait trouver une distraction puérile à arracher les plumes par les déchirures qu'elle venait de faire à son oreiller [...] : ses idées avaient pris un autre cours. (XII, p. 157)

Le geste remplace ainsi la parole, car il ne faut pas omettre le fait qu'avant tout, l'hystérique se met en scène, qu'elle « se crée un théâtre, pour être en éternel

---

<sup>17</sup> Jacqueline Schaeffer, « L'hystérie : une libido en crise face à la différence des sexes » In *Hystérie*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Monographies de psychanalyse, 2000, p. 120.

<sup>18</sup> Charcot avait distingué quatre phases au phénomène de la crise hystérique : une période épileptoïde, caractérisée par une succession de spasmes et de rigidité musculaires; un stade de rage où débute les hallucinations; puis un intervalle onirique, ou d'incarnation du rêve, menant au délire.

*répétition*<sup>19</sup> » et que sans spectateur, son délire ne peut exister.

### 3.3 UNE VISION ANXIEUSE DE LA SEXUALITÉ

Affirmer que la passion amoureuse est sexuelle est incontestable. Comme nous l'avons vu, le sexuel est assurément pulsionnel, mais quand est-il de l'amour ? Si nous nous basons sur le fait que « l'amour va chercher son objet dans l'objet de la pulsion<sup>20</sup> », il serait tout aussi adéquat de faire entrer l'amour dans l'analyse psychanalytique. Nous mettrons donc en relation la passion amoureuse et l'Éros, cette notion dont le but ultime, selon Freud, n'est pas la possession de l'objet désiré, mais l'union du sujet à celui-ci.

Dès les premiers temps de la vie, l'individu de l'autre sexe apparaît à l'enfant comme un être qui lui est complémentaire. Cette notion ne pose pas problème si l'éducation sexuelle est bien intégrée. Dans le cas contraire, cette complémentarité expose à l'enfant son insuffisance ainsi que son incomplétude et met l'emphase sur la différence entre les sexes, rendant sa relation à l'autre conflictuelle mais nécessaire. Nous pouvons observer, chez les personnages de Catherine et Heathcliff, que les liens créés dans l'enfance se renforcent et deviennent problématiques à l'âge adulte, rendant Catherine hystérique, comme nous l'avons vu précédemment, et Heathcliff autodestructeur, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

Dans l'âge adulte, les personnages de Catherine et Heathcliff sont donc introduits à un langage nouveau, car la tendresse infantile se transforme en passion. Ce langage inconnu est, selon Laplanche et Pontalis, celui d'un désir empreint « d'interdit, de culpabilité et de haine, un langage dans lequel passe le sentiment

---

<sup>19</sup> Jacqueline Schaeffer, « L'hystérie : une libido en crise face à la différence des sexes », p. 111.

<sup>20</sup> Paul-Laurent Assoun, *Le couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise* [1989], 2<sup>e</sup> Édition, Paris, Economica, Coll. « Anthropos », 2005, p. 9.

d'anéantissement lié à la jouissance<sup>21</sup> ». Les héros d'Emily Brontë vivent un amour absolu, et leur passion amoureuse idéaliste s'impose telle une loi morale selon laquelle le désir dépasse la simple attraction physique et se situe bien au-delà du bien ou du mal que l'interdit de l'union sexuelle peut imposer. Claire Bazin voit cette forme de désir comme une « énergie libératrice et [...] [une] force d'unité cosmogonique. [...] [L'Éros] est médiateur entre le monde humain et le monde divin des idées, principe d'existence et d'intelligibilité<sup>22</sup> ».

Malheureusement, même si Edgar, pour Catherine, et Isabella, pour Heathcliff, ressentiront une puissante fascination à l'égard de personnages du sexe opposé, cette fascination ne sera jamais partagée. Bien entendu, l'arrivée de tiers personnages dans la relation entre les deux héros sert à alimenter la passion. Leur rang social incompatible, leurs liens familiaux et leurs engagements matrimoniaux respectifs augmentent les tensions nécessaires pour nourrir leur discorde. Par contre, comme l'atteinte du plaisir signale aussi sa fin, le couple formé par Catherine et Heathcliff tente de maintenir cette tension constante. Cette impossible jouissance promeut la notion d'idéal, mais surtout elle fait comprendre aux amoureux que leurs désirs sont irréalisables en ce monde. Les mots de Catherine sont les suivants :

Il me tarde de m'échapper dans ce monde glorieux [la mort] et d'y demeurer toujours ; de ne plus le [Heathcliff] voir vaguement à travers mes larmes, de ne plus soupirer après lui derrière les murailles d'un cœur endolori, mais d'être réellement avec lui et en lui. (XV, p. 199)

Ce n'est qu'à la mort de Catherine qu'il est enfin possible pour Heathcliff d'envisager cette fusion ultime des âmes et des corps. Nelly relate les paroles de Heathcliff qui avait fait le rêve suivant : « que je me réduisais en poussière avec elle et que j'étais encore plus heureux » (XXIX, p. 338). Enlacés ainsi dans la mort, la chair putréfiée de Catherine et Heathcliff serait unifiée, leur corps s'assemblant dans une seule et même terre sur laquelle pousseraient la bruyère et des campanules (XXXIV, p. 392),

<sup>21</sup> Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, p. 28.

<sup>22</sup> Bazin, *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*, p. 133.

car « l'Éros possède la toute-puissance de régénérer : il métamorphose la mort en principe de vie<sup>23</sup> ».

L'amour entre les personnages de Catherine et Heathcliff doit être vu comme « une véritable fusion identificatoire<sup>24</sup> ». L'Éros ici agit comme une énergie destructrice et se retrouve au centre de la conception à la fois romantique et gothique de l'œuvre. Les deux héros explorent le côté sombre de l'érotisme par leur passion à la fois dévorante et protectrice, manifestant leur désir d'intégrer l'autre au moi tout en le conservant tel qu'il doit être. Dans son ouvrage *Le couple inconscient : amour freudien et passion postcourtoise*, Paul-Laurent Assoun résume cette pensée ainsi :

[...] la passion amoureuse [...] est à la fois le comble de l'amour et l'instrument de sa subversion. Ne jurer que par l'autre implique à terme la haine et la mort, qu'elle déchaîne, chez les autres et pour finir jusqu'au sein du couple passionné [...] et pourrait bien être travaillé secrètement par la puissance de déliaison. La passion pourrait donc être à la fois le *comble* de l'amour et quelque chose comme son *au-delà*.<sup>25</sup>

Ainsi, Thanatos est au service de l'Éros et seule la mort peut être l'issue de la quête. Comme le précisait Georges Bataille dans son essai sur le roman d'Emily Brontë, « l'érotisme est approbation de la vie jusque dans la mort<sup>26</sup> » et dans *Wuthering Heights*, cette mort et les pulsions qui la régissent feront l'objet de la prochaine partie de ce mémoire.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>25</sup> Paul-Laurent Assoun, *Le couple inconscient*, p. 2.

<sup>26</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, p. 12.

## DEUXIÈME PARTIE

L'écriture tragique : la pulsion de mort

## CHAPITRE I

### LA PULSION DE MORT : L'ULTIME RETOUR EN ARRIÈRE

« [...] de la mort, on en parle ! Autour de ce vide, de ce néant, de ce silence, les questions foisonnent, les phantasmes, les épouvantes, et surtout les croyances. La mort et le sexe sont les deux pôles de toutes nos croyances.<sup>1</sup> »  
Octave Mannoni dans « Psychanalyser la mort ? »

La mort est un thème qui traverse *Wuthering Heights* et la cruauté qui émane du roman est en partie causée par le sentiment que la vie est une épreuve constante alors que la mort soulage ou libère les personnages. Dans l'ordre, Mrs. Earnshaw, Mr. Earnshaw, Frances, Mr. et Mrs. Linton, Catherine, Hindley, Isabella, Edgar, Linton Heathcliff et, enfin, Heathcliff trouvent la mort dans ce récit. Seuls Joseph et Nelly survivent jusqu'à la fin, tandis que Hareton et Cathy deviennent les uniques espoirs de prolongation de l'arbre généalogique des familles Earnshaw et Linton. Dans *Wuthering Heights*, la mort est fondamentalement inscrite dans la vie.

Cette mort, qui est omniprésente sur le plan thématique, est aussi ancrée dans le récit plus profondément. On peut voir les parcours d'Éros et de Thanatos dans le rapport que les personnages entretiennent avec le langage, la transgression, le manque, l'absolu et l'inceste. Le questionnement que soulève la mort est permanent. La psychanalyse analyse depuis ses débuts les rapports du sujet à la mort. Pouvant prendre la forme d'un vœu, celle-ci demeure indissociable de la logique du désir ainsi que de la pulsion, et demeure en tant que telle un réel non symbolisable, ce qui fait d'elle, sur le plan psychique, une instance structurante ou

---

<sup>1</sup> Octave Mannoni, « Psychanalyser la mort ? » In *Des psychanalystes vous parlent de la mort*, Paris, TCHOU Éditeur, 1979, p. 9.

*déstructurante*, liante ou *déliante*. Nous verrons donc comment les pulsions de mort se manifestent dans *Wuthering Heights*, une œuvre qui dévoile au lecteur une toile, voire même un tableau, où se mêlent, se démêlent, se confondent et se confrontent des mécanismes de désir régis par des pulsions à la fois destructrices et libératrices. Bien entendu, la sacralisation de la passion participe de l'élaboration de ces nouages de la violence.

### 1.1 LA MORT ET SES COMPOSANTES PULSIONNELLES

Le désir de dissolution, que nous avons pu observer dans le chapitre précédent, est caractéristique d'une pulsion identifiée par Freud au début du XX<sup>e</sup> siècle : la pulsion de mort. Formuler la question « Qu'est-ce que la pulsion de mort ? » est simple, mais y répondre est complexe. Nous croyons qu'il est indispensable ici, de décrire cette notion psychanalytique fondée par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, afin d'en mieux cerner les enjeux. Sans oublier que la pulsion est « une poussée [constante] inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur<sup>2</sup> », Freud a donc élaboré une théorie des pulsions de vie et de mort; pulsions qui ont plus tard été identifiées comme un couple d'oppositions inextricables : Éros et Thanatos. Freud part du constat suivant :

S'il nous est permis d'admettre comme un fait d'expérience ne souffrant pas d'exception que tout être vivant meurt, fait retour à l'anorganique, pour des raisons *internes*, alors nous ne pouvons que dire : *le but de toute vie est la mort*, et, en remontant en arrière, *le non-vivant était avant le vivant*.<sup>3</sup>

Le principe de plaisir domine la vie psychique en visant l'abaissement des tensions provoquées par des sensations de plaisir ou de déplaisir : « le travail de l'appareil psychique a pour but de maintenir basse la quantité d'excitation, tout ce qui est propre à accroître celle-ci est nécessairement ressenti comme opposé à la fonction

---

<sup>2</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » [1920] *In Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot et Rivages, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 88.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 91.

de l'appareil, c'est-à-dire comme déplaisant<sup>4</sup> ». Ainsi, la pulsion de vie porterait en elle la pulsion de mort. Cette dernière « trouve son origine dans le fait que la matière inanimée a pris vie et [qu']elle cherche à rétablir l'état inanimé<sup>5</sup> ». Freud affirme que « le principe de plaisir semble en fait au service des pulsions de mort<sup>6</sup> », ces dernières étant par définition autodestructrices, car leur but est l'anéantissement obligé des tensions pulsionnelles au prix de la disparition du moi.

Les pulsions de vie et de mort travaillent de concert mais la domination de l'une sur l'autre modifie les effets de ce travail de « retour à un état antérieur ». Ce concept de pulsion désigne une loi qui cherche à faire la liaison entre toutes les étapes de la vie, car l'individu se reconnaît dans la linéarité. La pulsion de vie cherche à maintenir le principe de plaisir constant et à lier entre elles toutes ses « motions pulsionnelles<sup>7</sup> », et ce, afin de toujours maintenir un état de non excitation absolu. Lorsqu'un événement traumatique survient, l'appareil psychique le perçoit comme une cassure affectant cette liaison. C'est ainsi que le sujet « brisé » cherche à lier à nouveau et à combler le vide laissé par le trou de la « fêlure ». Même si le sujet cherche à remplir cette faille psychique par différents processus fantasmatiques, la liaison peut s'avérer impossible. Le propre de la pulsion de vie étant de lier et celui de la pulsion de mort de délier, la dialectique subsiste pourtant. Il serait plus juste de comprendre ces pulsions comme deux pôles, l'un positif, l'autre négatif, qui s'attirent mutuellement et qui, en fait, ne peuvent agir qu'ensemble. L'union des pulsions « comporte une mise à mort ou une disparition de l'objet, suivie de la *résurrection* ou de la réapparition de celui-ci sous une forme différente<sup>8</sup> ».

Dans *Wuthering Heights*, l'écriture tente de montrer le point de faille, la fracture qui mène à la folie et semble ainsi s'ouvrir jusqu'à l'abîme de la mort. Il s'agit

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>8</sup> Elisabeth De Franceschi, *Amor Artis : pulsion de mort, sublimation et création*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2000, p. 50.

alors de faire entrer l'impossible dans l'élaboration du récit. Selon Georges Bataille<sup>9</sup>, cet impossible est celui de la représentation de l'irreprésentable, c'est-à-dire de ce qui échappe normalement aux sens. Il s'agit donc, grâce à l'écriture, de construire avec l'innommable, la folie et la dissolution afin de dire la fêlure, de réaliser l'impossible.

Lockwood, le narrateur, porte le récit et s'en fait jusqu'au bout le scripteur, écrivant la parole de Nelly qui en est la véritable voix. Il se fait ainsi rapidement le réceptacle de toutes les voix qui ne peuvent être entendues que par la souffrance, la jouissance et la rage qu'il a lui-même ressenties à son arrivée sur les lieux. Dans un texte intitulé *Le coupable*, Georges Bataille écrit : « Il n'est pas d'être sans fêlure, mais nous allons de la fêlure subie, de la déchéance, à la gloire (à la fêlure aimée)<sup>10</sup> ». Le sujet narrateur propage, si l'on peut dire, cette fêlure qui ne lui est pas propre, mais dont il a pu éprouver les effets. Mais ce sont Catherine et Heathcliff qui en sont les véritables victimes. Comment peut-on définir cette faille ? Elle se situe entre le bien et le mal, entre le sacré et le profane, entre la vie et la mort<sup>11</sup>. Nous devons essayer de toucher la limite de ces couples d'oppositions.

Certaines techniques narratives, telles que la rupture de ton, la périphrase et le décalage temporel, servent à rendre un peu plus tangible la fissure de l'objet textuel en rendent perceptible l'irreprésentable, sans toutefois le montrer. Par exemple, la rupture de ton consiste à mettre dans la même phrase les oppositions telles que la joie et la terreur, le bonheur et la souffrance, la vie et la mort. Par exemple, alors que Heathcliff révèle son plan d'épouser Isabella à Catherine, cette dernière répond ainsi à l'offense qu'il lui fait : « Votre *bonheur* [...] consiste à infliger la *souffrance* » (XI, p. 147, *nous soulignons*). Isolés, les mots « bonheur » et « souffrance » sont opposés, ce qui montre bien la dimension sadique de l'œuvre. C'est ainsi que Nelly, qui décrit l'air à la fois terrifié et joyeux de Heathcliff, rend

<sup>9</sup> Voir Georges Bataille, *L'impossible* [1962], Paris, Éditions de Minuits, 1976, 188 p.

<sup>10</sup> *Id.*, « *Le coupable* » In *Œuvres complètes*, Tome V, Paris : Gallimard, 1973, p. 259.

<sup>11</sup> Voir Georges Bataille, *La littérature et le Mal*.

perceptible la problématique d'une telle rencontre d'opposés. Elle le décrit se tenant dans le cadre de la porte, alors qu'il est justement aux portes de la mort : « Il était *pâle et tremblait* ; néanmoins, certainement ses yeux avaient un éclair *singulier et joyeux* [...] » (XXXIV, p. 380, *nous soulignons*).

La périphrase permet par ailleurs de suggérer sans toutefois nommer, rendant ainsi perceptible la présence de « l'innommable ». Lorsque la parole est donnée à Nelly, le point virgule est très souvent utilisé, ce qui permet les juxtapositions d'impression non liée nécessairement entre elles. Dans le chapitre XVI, celui qui annonce la mort de Catherine, les descriptions de Nelly sont parsemées de ce genre de juxtapositions dont le fort pouvoir de suggestion permet au lecteur d'intégrer la violence en jeu. Ainsi, elle décrit la rage qui emporte Heathcliff : « J'aperçus plusieurs taches de sang sur l'écorce ; sa main et son front en étaient maculés ; la scène dont j'étais témoin n'était sans doute que la répétition de scènes analogues qui avaient eu lieu pendant la nuit. » (XVI, p. 207) En juxtaposant ainsi dans la même phrase les éléments qui pourraient en constituer deux ou même trois, l'écriture actualise la brisure propre à la tragédie et suggère l'innommable.

On note aussi que le travail d'écriture produit un décalage temporel. En tant que récit rétrospectif, c'est-à-dire qui relate un événement passé, *Wuthering Heights* permet facilement l'utilisation judicieuse du décalage temporel. Ce procédé permet d'installer, dès les premiers instants, telle une prémonition, les prémises du récit et surtout de montrer la mort en tant que Loi. Dès les premières pages du roman, les cauchemars narrés par Lockwood dévoilent au lecteur l'étrangeté des événements qui se sont déroulés à Wuthering Heights et éveillent sa curiosité. L'un des premiers contacts du lecteur avec le personnage de Catherine Earnshaw se fait à travers l'horrible rencontre que Lockwood fait avec le fantôme de celle-ci. C'est d'abord dans un corps d'enfant que l'auteure choisit de nous présenter son héroïne, mais c'est avant tout dans un corps d'enfant *mort* : « [...] mes doigts se refermèrent sur les doigts d'une petite main froide comme de la glace » (III, p. 50), affirme,

Lockwood, le narrateur. Il poursuit : « [...] j'attirai son poignet sur la vitre brisée et le frottai dessus jusqu'à ce que le sang coulât et inondât les draps du lit » (III, p. 50). Cette violence à l'égard du fantôme de Catherine lie, au tout début du roman la mort, la violence et le retour à l'enfance. Le pouvoir de la mort apparaît donc dès les premiers instants du récit fait par Nelly, alors qu'à la mort de Mr Earnshaw, elle raconte avoir surpris Catherine et Heathcliff enlacés, se consolant mutuellement : « Jamais pasteur n'a dépeint le ciel aussi beau qu'ils le faisaient dans leur innocent babillage ; et [...] je ne pouvais m'empêcher de souhaiter que nous y fussions tous réunis en sûreté. » (V, p. 71) Malheureusement, la disparition du maître de *Wuthering Heights* modifiera le destin des enfants qui, une fois adultes, demeureront malgré tout unis grâce à la mort.

### 1.1.1 La compulsion de répétition

La compulsion de répétition serait la manifestation la plus simple de la pulsion de mort, car elle va à l'encontre du principe de plaisir en ramenant toujours l'état de tension d'un événement traumatique. Cette compulsion est en fait la marque du travail de liaison qui n'arrive pas à s'accomplir. Cette liaison impossible se situe justement *au-delà* du principe de plaisir. Dans le cas de traumatismes passés, la compulsion de répétition est inévitable et souligne les particularités conservatrices de la pulsion ramenant ainsi toutes activités à son penchant destructeur. Son but est aussi le retour à un état antérieur s'effectuant au moyen, non pas de souvenirs, mais d'actions. Il s'agit donc de reproduire de façon compulsive et inconsciente des situations susceptibles d'engendrer ce retour, et ce, afin d'effacer les sentiments désagréables ainsi que les tensions traumatiques qu'ils avaient alors générés. Par contre, la répétition n'est pas une guérison car elle est continue et maintient l'état de tension. Freud précise que, puisqu'il s'agit de répéter à l'infini des motions pulsionnelles refoulées, la compulsion de répétition ne peut qu'occasionner un sentiment de déplaisir permanent. Celui-ci engendre la sensation d'une angoisse continue et le sujet se retrouve dans l'attente de quelque chose qui pourtant ne survient jamais.

Dans l'œuvre littéraire, la compulsion de répétition peut se repérer dans la répétition d'une structure d'actions ou de signes. Dans *Wuthering Heights*, le choix des noms donnés aux personnages et la structure du double observés au premier chapitre est bien entendu un choix qui participe de cette compulsion. Donnant l'apparence d'une écriture classique dans l'organisation temporelle, spatiale et narrative, nous réalisons ainsi que le récit suit, grâce aux actions et au développement narratif, sa propre logique répétitive. La crainte de Hareton et de Linton envers leur père respectif, le mariage secret d'Isabella et de Heathcliff suivi de celui de Linton et Cathy ainsi que les rencontres de Catherine avec les Linton et celle de Cathy avec Linton Heathcliff qui tourneront au drame ne sont que quelques exemples de répétitions. Nous traiterons ici plus en profondeur quelques-unes de ces répétitions.

Déjà dans l'enfance, le personnage de Heathcliff décide qu'un jour il se vengera des mauvais traitements que lui inflige Hindley, devenu maître de *Wuthering Heights*. Une fois adulte, ayant fait fortune mystérieusement, il profite de la déchéance ainsi que des problèmes de jeux et d'alcool de son ennemi. À la mort de ce dernier, Heathcliff décide de faire de Hareton, l'héritier de *Wuthering Heights*, la copie de ce qu'il avait été enfant. Ayant remboursé les dettes de Hindley, il est aussi le nouveau propriétaire légal du domaine et le tuteur de Hareton. « Maintenant, mon petit gars, tu es à moi ! Et nous verrons bien si un arbre ne pousse pas aussi tordu qu'un autre quand le même vent les courbe ! » (XVII, p. 229), affirme le personnage de Heathcliff. Par contre, malgré l'avilissement dans lequel il pousse Hareton, ce dernier se voit contraint à la fin de sa vie d'observer les ressemblances qui les lient : « [...] Hareton me semblait une incarnation de ma jeunesse et non un être humain » (XXXIII, p. 3776-377), avoue-t-il à Nelly.

Après le départ de Lockwood, Nelly revient vivre à *Wuthering Heights*. Tout comme elle avait tenté de séparer Catherine et Heathcliff en omettant des années auparavant de mentionner à Catherine la présence de Heathcliff dans la cuisine

alors que la jeune femme avouait sa trahison, elle encourage les rapprochements entre Cathy et Hareton, les deux orphelins, qu'elle aime comme si elle avait été leur propre mère :

Je vins m'installer près d'eux quand j'eus fini mon ouvrage, et j'éprouvai à leur vue une satisfaction si douce que je ne me rendis pas compte de la fuite du temps. Vous comprenez, tous deux étaient en quelque sorte mes enfants. (XXXIII, p. 374)

Heathcliff constate aussi que Hareton et Cathy se rapprochent et créent des liens plus forts qu'une simple camaraderie entre cousins. Loin de susciter sa colère, cette nouvelle union ne fait que calmer les ardeurs de sa vengeance : « Le moment précis est venu de me venger sur leurs représentants<sup>12</sup> ; je pourrais le faire, et nul ne pourrait m'en empêcher. Mais à quoi bon ? » (XXXIII, p. 376). Après tout, Cathy, la fille de Catherine, et Hareton celui qu'il a tout de même élevé comme un fils, sont sur le point d'unir leurs destinées comme il l'a si ardemment désiré pour lui-même et Catherine.

C'est ainsi que Heathcliff perd peu à peu le goût de se venger et, par le fait même, de vivre. Il constate que, malgré tous ses efforts, « [ses] vieux ennemis ne [l']ont pas battu » (XXXIII, p. 376). Nelly est témoin des changements qui s'opèrent chez son maître et, comme elle a été témoin des trois crises de Catherine, Heathcliff lui fera part par trois fois de la folie qui s'empare de lui, de ses hallucinations et de son désir de mourir. Tout comme Catherine dix-huit ans auparavant, Heathcliff n'a alors plus qu'une lutte à finir, et cette lutte est contre la vie : « O Dieu ! c'est une longue lutte, et je voudrais qu'elle fût finie ! » (XXXIII, p. 378). Et ce combat, il le remportera ultimement.

---

<sup>12</sup> Cathy et Hareton étant les descendants d'Edgar et Hindley, les deux ennemis de Heathcliff.

## 1.2 LA MORT : UNE THÉMATIQUE PASSIONNELLE ET RÉCURRENTÉ

Comme nous l'avons observé, la passion obsessionnelle que se vouent les personnages de Catherine et Heathcliff est fusionnelle. Dès l'enfance, leur relation est problématique selon deux principes. Tout d'abord parce qu'elle porte l'auréole de l'inceste, car ils ont été élevés comme frère et sœur, et parce que l'absolu fusionnel qu'ils désirent est sans concession. Dans *Wuthering Heights*, une question vient à l'esprit du lecteur : Heathcliff et Catherine s'aiment-ils ou aiment-ils la jouissance que leur procure leur lien mortifère ? C'est, bien sûr, la jouissance de ce lien indénouable qui l'emporte, la passion dévorante ayant tout à voir et l'amour n'étant qu'un sentiment trop faible pour résumer le lien qui les unit. L'œuvre de la transgression qu'impose le primat de la jouissance sur toute chose entraîne le dépassement des limites morales. L'inceste est donc un interdit à transgresser. Par contre, les personnages s'interdisent l'acte sexuel. L'inceste a-t-il eu lieu ? Tout nous porte à croire que non. Lorsque les personnages de Catherine et Heathcliff réalisent que leur union (sexuelle) est impossible sur terre, la mort devient la seule issue. Nous n'avons donc pas affaire au récit d'un inceste, mais à celui de l'abolition des limites et du désir de l'absolu. Par leur désir fusionnel identificatoire, Catherine et Heathcliff n'ont pas uniquement l'impression d'avoir perdu l'autre, ils ont l'impression d'avoir perdu une partie d'eux-mêmes.

La mélancolie occasionnée par cette perte suscite « une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur<sup>13</sup> ». Lors de sa dernière maladie, Catherine, réalisant l'erreur qu'elle a commise en rompant le pacte tacite qui unissait son destin à celui de Heathcliff afin d'épouser Edgar, ressent ce sentiment de perte. L'auteure représente son personnage comme étant « très changée » (XV, p. 194), mais surtout affaiblie. Nelly décrit à Lockwood que « l'éclat de ses yeux avait fait place à une douceur rêveuse et mélancolique ; ils ne semblaient plus s'attacher aux objets qui l'entouraient ; ils paraissaient toujours

---

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1987, p. 146.

fixés au loin, très loin, au-delà de se monde [...] » (XV, p. 194). Le choix des adjectifs « rêveuse » et « mélancolique » est approprié selon les changements subis par Catherine. Celle-ci perd progressivement le goût de vivre et Nelly affirme :

[...] l'expression particulière que lui donnait son état mental, tout en rappelant douloureusement ce qui en était la cause<sup>14</sup>, ajoutai[t] au touchant intérêt qu'elle éveillait : ces signes contredisaient [...] les preuves plus palpables de sa convalescence et lui imprimaient la marque d'un dépérissement fatal. (XV, p. 195)

Alors que Catherine accuse Heathcliff de causer sa mort par ses cruelles actions<sup>15</sup>, Heathcliff fera de même en lui reprochant de l'avoir trahi en épousant Edgar et en quittant *Wuthering Heights*. Catherine accuse : « Vous m'avez tuée... et cela vous a réussi, il me semble » (XV, p. 197). Tandis que plus tard, dix-huit années après la mort de Catherine, Heathcliff confie à Nelly : « C'est une étrange façon de tuer : non pas pouce par pouce, mais par fraction d'épaisseur de cheveu » (XXIX, p. 341).

Dans *Wuthering Heights*, il n'y a pas qu'une femme. Pourtant Catherine, dont la violence du désir et de la folie devient impérative, est le personnage qui domine le récit. Les deux rivaux, Edgar et Heathcliff, voient dans la mort des fins visiblement divergentes ; tandis que le premier voit dans sa mort la paix de ses retrouvailles avec Catherine<sup>16</sup>, le second désire l'extase de la fusion, c'est-à-dire de la dissolution de leur corps confondus. Pour le personnage de Heathcliff le territoire de la lande, c'est-à-dire de l'enfance et de la nature sauvage, est sacré. Cette terre, qui contient et protège le corps de Catherine, donne à la mort sa valeur métaphysique. Dix-huit ans après la mort de Catherine, Heathcliff demande au fossoyeur, qui creuse la tombe d'Edgar, de déterrer celle de sa bien-aimée. « [...] quand j'ai revu sa figure – c'est encore sa figure ! – le fossoyeur a eu du mal à me faire bouger ; mais il m'a dit que l'air l'altérerait » (XXIX, p. 338), confie Heathcliff à Nelly. Alors que Nelly lui

<sup>14</sup> La perte définitive de Heathcliff, nouvellement marié à Isabella.

<sup>15</sup> Sa fuite, ses reproches et son mariage avec Isabella.

<sup>16</sup> « [Edgar] tenait fixés sur les traits de sa fille ses yeux levés, qui semblaient dilatés par l'extase. Il mourut dans la béatitude [...]. La baisant sur la joue, il murmura : - Je vais vers elle [Catherine] et ; toi [Cathy], mon enfant chérie, tu viendras vers nous ! » (XXVIII, p. 333)

reproche de troubler la quiétude des morts, Heathcliff avoue que c'est elle, Catherine, qui l'a troublé nuit et jour alors qu'après avoir ouvert sa tombe et observé son corps intact, il retrouve ce qui s'approche le plus de la paix intérieure. Il affirme: « J'ai rêvé que je dormais de mon dernier sommeil à côté d'elle [...] » (XXIX, p. 338). Nelly lui répond : « Et si elle avait été réduite en poussière, [...] de quoi auriez-vous rêvé ? » (XXIX, p. 338) Il réplique :

Que je me réduisais en poussière avec elle et que j'étais encore plus heureux ! Supposez-vous que je redoute un changement de cette nature ? Je m'attendais, en soulevant le couvercle, à une pareille transformation; mais je préfère qu'elle ne commence pas avant que je la partage. (XXIX, p. 338-339)

Grâce aux ambitions métaphysiques dictées par Heathcliff, « la mort apparaît comme catharsis<sup>17</sup> », donc comme une libération permettant l'émancipation de la passion et l'accomplissement des parcours d'Éros par Thanatos. Il éprouve même, à la fin du récit, de la difficulté à se maintenir en vie. Il avoue à Nelly :

Je suis obligé de concentrer mon attention pour respirer, de forcer presque mon cœur à battre ! [...] Je n'ai qu'un désir, à quoi tendent tout mon être et toutes mes facultés. Ils y ont tendu si longtemps et avec tant de constance que je suis convaincu qu'il sera satisfait – et bientôt – parce qu'il a dévoré mon existence : je suis englouti dans l'avant-goût de sa réalisation. (XXXIII, p. 378)

Le récit met en évidence le lien qui unit Catherine et Heathcliff. Ceux-ci sont présentés comme ayant le sentiment que leur âme est liée l'une à l'autre, qu'elles ne font qu'une ; par contre, ce sentiment de n'être qu'un est irréalisable sur terre, c'est-à-dire dans la vie. En affirmant « Je suis Heathcliff » (IX, p. 113), Catherine pose se fait comme étant infaillible, tandis que Heathcliff formule ce même désir de la façon suivante : « Oh ! Dieu ! c'est indicible ! je ne peux pas vivre sans ma vie ! je ne peux pas vivre sans mon âme ! » (XVI, p. 207) Heathcliff, en émettant le désir de fusionner avec Catherine avance que la mort, le retour à l'inanimé, est le seul

---

<sup>17</sup> Claire Bazin, *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*, p. 175.

chemin possible. L'union absolue, fusion sexuelle pure et parfaite, est réalisable par le mélange des corps décomposés.

### 1.3 L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ ET LE DÉSIR DU SURNATUREL

La mort du personnage de Catherine ouvre une faille qui traverse le récit et le divise en deux parties. S'il y a bien un temps de la vie de Catherine et un temps de l'après Catherine, pour Heathcliff, et le lecteur, sa présence est constante. Le personnage de Heathcliff ressent l'appel du surnaturel et désire par dessus tout la présence de Catherine : « Vous savez, dit-il à Nelly, que j'ai été comme fou après sa mort ; éternellement de l'aube jusqu'à l'aube, je la suppliais de m'envoyer son fantôme » (XXIX, p. 339). Le fantôme de Catherine devient dès le cauchemar de Lockwood un personnage du roman et, peu avant sa mort, le personnage vivant de Catherine revêt encore cet aspect spectral. Tout d'abord, au moment de sa première crise, Nelly observe déjà son apparence surnaturelle : « Désirez-vous quelque chose, madame ? demandais-je, conservant toujours mon calme apparent en dépit de son *aspect de spectre* [...] » (XII, p. 155, *nous soulignons*). Plus tard, quelques instants avant la visite de Heathcliff, événement passionné qui lui sera fatal, Nelly décrit Catherine comme si elle était déjà un fantôme :

Mrs. Linton était assise, comme à l'accoutumée, dans l'encoignure de la fenêtre ouverte, vêtue d'une *robe blanche flottante*, un léger châle sur les épaules. [...] Elle était très changée [...] ; mais quand elle était calme, ce changement donnait à sa beauté une *apparence surnaturelle*. (XV, p. 194, *nous soulignons*.)

Isabella dans sa lettre à Nelly fait la description de l'apparence de Hindley : « [...] et ses yeux, eux aussi, ressemblaient à ceux du fantôme de Catherine dont toute la beauté serait anéantie » (XIII, p. 175). Pourtant Catherine est toujours vivante. Ces descriptions, à la fois belles, étranges et prémonitoires, tout autant que le second cauchemar de Lockwood, suscitent chez le lecteur une impression d'*inquiétante étrangeté*.

L'inquiétante étrangeté est une traduction approximative du mot allemand *unheimlich*, qui vient de son contraire *heimlich* que l'on peut traduire par : « ce qui est familier, connu ». Comme la relation entre les deux termes participe à la définition de son contraire, *unheimlich* ne renvoie pas à ce qui n'est pas familier, mais plutôt à ce qui l'a déjà été mais ne l'est plus. Nous devrions alors comprendre l'inquiétante étrangeté comme « tout ce qui devait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti<sup>18</sup> ». Freud dans son célèbre essai affirme que « l'inquiétante étrangeté est cette variété de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier<sup>19</sup> ». Dans ce cas, le sentiment d'inquiétante étrangeté peut être provoqué de deux manières : soit, comme nous l'observerons ici, par des croyances ou des peurs à l'égard par exemple de la magie, des spectres et de la mort, soit, comme nous l'avons déjà observé, par des désirs infantiles pouvant réapparaître dans la vie adulte. Même la pragmatique Nelly se laisse emporter par de telles peurs alors qu'elle se questionne sur la possible nature surnaturelle de Heathcliff :

Est-ce une goule ou un vampire ? me demandais-je. J'avais lu des histoires sur ces hideux démons incarnés. [...] « Mais d'où venait-il, ce petit être noir recueilli par un brave homme pour sa ruine ? » murmura la superstition, au moment que je perdais conscience de la réalité en m'assoupissant. (XXXIV, p. 383)

Ici, la frontière entre le réel et l'irréel, concept fragile dans l'enfance et définie dans l'âge adulte, n'importe plus et le fantastique l'emporte sur le raisonnable.

Après avoir décrit la quiétude du cadavre de Catherine lors de la veillée funéraire, Nelly pose la question à Lockwood : « Croyez-vous que des personnes comme elle soient heureuses dans l'autre monde, monsieur ? » (XVI, p. 205) La réponse à cette question semble provenir de deux sources. Premièrement, le lecteur associe déjà le personnage de Catherine à un fantôme qui erre sans repos, grâce au cauchemar de Lockwood et aux descriptions faites par Nelly sur son apparence

---

<sup>18</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [1919] In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essai », 1985, p. 222.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 215.

spectrale. Deuxièmement, le rêve que Catherine a elle-même raconté à Nelly contenait la prémonition qu'il n'est pas plus apaisant d'être au ciel que d'être mariée à Edgar Linton : « Je me brisais le cœur à pleurer pour retourner sur la terre et les anges étaient si fâchés qu'ils me précipitèrent au milieu de la lande [...] » (IX, p. 110) Et c'est justement dans cet endroit que Lockwood retrouve le fantôme-enfant de Catherine qui lui dit : « Me voilà revenue à la maison : je m'étais perdue dans la lande ! » (III, p. 50)

Freud nous enseigne dans son article sur l'inquiétante étrangeté que la littérature est le médium idéal lorsqu'il s'agit d'en faire ressentir les effets. Cette notion a donc été longuement étudiée en lien avec les œuvres littéraires. Selon Freud, l'imaginaire de la fiction donne à l'inquiétante étrangeté d'infinies possibilités, car « elle englobe non seulement [la réalité] dans sa totalité, mais aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu<sup>20</sup> ». Avant tout, c'est le motif du double, que nous avons déjà observé dans *Wuthering Heights*, qui donne au lecteur cette impression inquiétante :

Il s'agit du motif du double dans toutes ses gradations et spécifications, c'est-à-dire de la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques [...], de l'identification à une autre personne [...] et enfin du retour permanent du même, de la répétition des mêmes traits de visages, caractères, destins, actes criminels, voire des noms à travers plusieurs générations successives.<sup>21</sup>

Heathcliff cherche la présence surnaturelle de Catherine afin de combler le vide laissé par sa mort. Plus sa fin approche, plus Heathcliff ressent l'appel du fantôme de Catherine qui se manifeste partout. Il est bouleversé par la ressemblance entre les yeux de Cathy et ceux de sa mère. Lors d'une crise de colère, se sont ces yeux qui l'empêchent de violenter Cathy. Nelly décrit la scène :

Les *yeux noirs* de Heathcliff étincelaient ; il semblait prêt à mettre [Cathy] en pièces, et j'allais me risquer à venir à son secours, quand tout à coup ses

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 236.

doigts se relâchèrent ; il abandonna sa tête pour la prendre par le bras, et la *regarda fixement*. Puis il lui mit la main sur les *yeux*, resta un moment immobile comme s'il cherchait à retrouver ses esprits [...]. (XXXIII, p. 373, *nous soulignons*.)

L'importance que l'auteure accorde au regard dans ce passage sert à mettre l'emphase sur les yeux de Cathy. Nelly confirme cette ressemblance à Lockwood en décrivant Cathy et Hareton : « Peut-être n'avez-vous jamais observé que leurs yeux sont exactement semblables : ce sont ceux de Catherine Earnshaw » (XXXIII, p. 375). La ressemblance physique de Hareton avec sa tante est si frappante qu'elle ébranle Heathcliff : « Je suppose, explique Nelly, que cette ressemblance désarma Mr. Heathcliff : il s'avança vers le foyer, en proie à une agitation manifeste. » (XXXIII, p. 375) Dès lors, le personnage de Heathcliff subit le même sort descriptif que Catherine. Cette prémonition de mort, Nelly la voit en rêve juste après avoir remarqué les changements qui s'opèrent chez son maître : « Ces profonds yeux noirs ! Ce sourire, cette pâleur de spectre ! je crus voir, non pas Mr. Heathcliff, mais un fantôme. » (XXXIV, p. 382) Cette vision provoque chez elle un grand trouble et elle fait même un rêve prémonitoire durant lequel elle se figure « sa mort et ses obsèques » (XXXIV, p. 383).

En affirmant, dans le premier chapitre de son ouvrage *La littérature et le Mal* simplement intitulé « Emily Brontë », que le mal est « le plus fort moyen d'exposer la passion<sup>22</sup> », Bataille propose un chemin à suivre. La fêlure du sujet et du texte participe de la béance du trou, de l'entre-deux qu'il est impossible d'atteindre et de nommer autrement que par le travail de l'écriture. C'est justement dans cet abîme que se déploie le pulsionnel, l'horrible mort, le lourd secret du désespoir de la vie qui traverse *Wuthering Heights*. Par les glissements de langage, l'abolition des limites, la violente tragédie au centre du récit et le désir fusionnel des personnages principaux, Emily Brontë expose une passion impossible et mortifère.

---

<sup>22</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, p. 13.

## CHAPITRE II

### LE POUVOIR ET LA VIOLENCE DE L'EMPRISE

« *Venger, ce n'est pas seulement détruire,  
mais en détruisant, rétablir.*<sup>1</sup> »  
Paul Ricœur dans *La symbolique du Mal*

Dans *Wuthering Heights*, l'idée de la famille victorienne harmonieuse est détruite par Emily Brontë. *Wuthering Heights* est un lieu, comme son nom l'indique, de violentes tourmentes où la nature (humaine) est sans pitié. Et cette violence n'a d'égales que les actions des personnages qui y habitent et préexistent à l'arrivée de Heathcliff, le petit bohémien sale ramené de Liverpool par le père Earnshaw, tel un cadeau empoisonné, voire contagieux. L'enfant qui arrive à *Wuthering Heights* est traité au départ comme une chose, un animal. Sans identité, on lui donnera celle d'un autre, celle d'un enfant mort. Il portera donc le nom de Heathcliff, mais jamais il n'entrera définitivement dans la famille, jamais il ne portera le nom de Earnshaw. Heathcliff est empli de haine et cette haine qui alimente continuellement sa soif de pouvoir est un moyen absolu d'affirmation de soi.

La cause de la cruauté qui caractérise très tôt Heathcliff est tout d'abord attribuée aux mauvais traitements que lui inflige Hindley. Le désir de vengeance de Heathcliff s'est donc développé dans sa jeunesse, suivant sa personnalité déjà austère et taciturne. Nelly le décrit comme un « enfant morose et résigné ; endurci peut-être contre les mauvais traitements ; il recevait les coups de Hindley sans sourciller, sans verser une larme [...] » (IV, p. 64). Certes, Heathcliff, qui est souvent comparé par Nelly à un animal sauvage ou à un démon, n'est pas un saint et le

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *La symbolique du mal*, Paris, Aubier Montaigne, 1960, p. 48.

vocabulaire utilisé pour le décrire demeure dans ce registre tout au long du récit. Heathcliff exerce une emprise sadique sur ceux et celles qui résident sur le territoire de *Wuthering Heights*, et son désir de destruction a pour but, comme Freud l'écrit dans *L'Abrégé de psychanalyse*, « de briser tous les rapports, donc de détruire toute chose<sup>2</sup> ». Nous verrons donc dans ce chapitre comment naît et s'accomplit la cruauté qui se retrouve au centre du récit, autant dans le travail de l'écriture que dans les actions des personnages.

## 2.1 LA VIOLENCE ET L'HOSTILITÉ DES ESPACES NARRATIFS

La nature sauvage s'harmonisant aux événements du récit, à la violence du milieu ainsi qu'à la haine que les personnages éprouvent les uns envers les autres sont les trois éléments qui contribuent à créer l'atmosphère infernale qui se dégage du roman.

Dans *Wuthering Heights*, la nature relève du souffle perpétuel du vent. *Wuthering Heights* est, comme l'indique Lockwood dès son arrivée en ce lieu, le nom d'un domaine qui témoigne du « tumulte de l'atmosphère auquel sa situation [l']expose en temps d'ouragan » (I, p. 26). Cette situation est celle d'une contrée aride de l'Angleterre où rien ne pousse, mis à part quelques arbres noirs et difformes et des fleurs sauvages et éparses. Le territoire de la lande est présenté par Lockwood dès les premières pages du récit :

[...] la force avec laquelle le vent du nord souffle par-dessus la crête se devine à l'inclinaison excessive de quelques sapins rabougris plantés à l'extrémité de la maison, et à une rangée de maigres épines qui toutes étendent leurs rameaux du même côté, comme si elles imploraient l'aumône du soleil. (I, p. 26-27)

Cette description de la violence du vent et de la faible végétation n'est pas sans rappeler la puissance avec laquelle Heathcliff contrôle les êtres qui gravitent autour

---

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1940, p. 8.

de lui. Heathcliff usera même d'une métaphore qui rappelle la description de Lockwood que nous avons citée plus haut : « Et nous verrons bien si un arbre ne pousse pas aussi tordu qu'un autre quand le même vent les courbe ! » (XVII, p. 229) Cette promesse de vengeance faite à la mort de Hindley, s'adresse à Hareton, le fils de ce dernier. Le malheureux Hareton est cet arbre tordu par le vent et privé de soleil qui pousse au milieu de la lande ; Heathcliff se fera un devoir de le *tordre*, c'est-à-dire de le maintenir dans l'ignorance tout en le dépossédant de ses biens et de la vie qu'il aurait dû mener.

Les bouleversements atmosphériques s'harmonisent aussi avec les événements, car si la nature est sans pitié, les personnages de *Wuthering Heights* le sont tout autant. Lorsque Heathcliff s'enfuit après avoir entendu la confession de Catherine à son sujet, l'orage éclate. Catherine s'affole en apprenant la disparition de Heathcliff et malgré la tempête, elle reste dehors à appeler et à attendre. Par ses paroles impardonnables<sup>3</sup>, Catherine affirme le caractère impossible de sa relation avec Heathcliff. Lorsque que vers minuit, l'ouragan enveloppe *Wuthering Heights*, la foudre fend un arbre en deux parties : « L'ouragan et le tonnerre faisaient rage et, sous l'effet du vent ou de la foudre, un arbre se fendit en deux à l'angle de la maison [...]. » (IX, p. 116) À la suite de cet événement, le personnage de Catherine tombe gravement malade. Selon Mr. Kenneth, le docteur du village, son délire est si grave qu'il est préférable « de faire attention qu'elle ne se jette pas par-dessus la rampe de l'escalier ou par la fenêtre » (IX, p. 119). En symbolisant par la division de l'arbre la séparation des personnages de Catherine et Heathcliff, l'écriture creuse une faille entre les protagonistes et associe définitivement la violence des sentiments à la violence de la nature. Et alors que le lendemain de l'enterrement de Catherine marque « pour un mois le dernier des beaux jours » (XVII, p. 209) à *Wuthering Heights*, les personnages subissent les effets de cette tragédie au rythme d'une « journée [...] lugubre, glaciale, sinistre » (XVII, p. 209).

---

<sup>3</sup> « Ce serait me dégrader moi-même, maintenant, que d'épouser Heathcliff. » (IX, p. 111)

Même si Nelly ne se souvient pas avec exactitude de la date des événements passés, elle dicte son récit au gré des saisons se souvenant du temps qu'il faisait, de la lumière ou de la noirceur, du froid ou de la chaleur. Le vocabulaire utilisé pour décrire les humeurs et les attitudes des personnages est lui aussi inspiré de la nature et des vents. Alors que l'indifférence d'Edgar envers Cathy fond « comme la neige en avril » (XVII, p. 225), les personnages sont affectés de caractéristiques naturelles. À l'adolescence, après une querelle avec Heathcliff, Catherine perçoit la différence entre Edgar et son ami d'enfance. Nelly décrit ainsi ses perceptions :

Certainement Catherine remarqua l'opposition entre ses deux amis, comme l'un entrain et que l'autre sortait. Le contraste était analogue à celui qui vous frappe quand vous passez d'un pays minier, morne et monstrueux, à une belle et fertile vallée. (VIII, p. 99)

Le nom même du personnage principal est fait d'éléments naturels : « *heath* » et « *cliff* » ; la « lande » et le « rocher ». Par ce nom, Heathcliff est voué à être sauvage et dur. La passion de Catherine à son égard est indissociable de ce caractère résolument indomptable et elle avoue : « Mon amour pour Linton est comme le feuillage dans les bois : le temps le transformera [...]. Mon amour pour Heathcliff ressemble aux rochers immuables [...] : source de peu de joie apparente, mais nécessaire. » (IX, p. 113) Catherine décrit Heathcliff tel qu'il est. Elle tente de convaincre Isabella de la vraie nature de celui que cette dernière croit aimer. Elle demande l'aide de Nelly : « Montrez-lui ce qu'est Heathcliff : un être resté sauvage, sans raffinement, sans culture ; un désert aride d'ajoncs et de basalte. » (X, p. 135)

Avant tout, la nature dans *Wuthering Heights* est violente et glaciale, à l'image de ceux qui habitent le roman. Cette violence imprègne les murs de la demeure. Le lecteur ressent cette impression, qui ne le quittera plus, dès les premières pages du roman grâce aux observations de Lockwood. Poser pied à *Wuthering Heights*, c'est entrer dans le tumulte de la tempête. Dès sa première rencontre avec Heathcliff, Lockwood est confronté à l'asocialité des résidents de

Wuthering Heights. Même l'invitation qu'il reçoit à pénétrer les lieux lui donne l'impression de subir une insulte : « Cet "entrez" était prononcé les dents serrées et exprimait le sentiment : "allez au diable !" » (I, p. 25). Si Heathcliff n'est pas un bon hôte, Cathy l'est tout aussi peu : « Vilain temps ! remarquai-je. [...] Elle ne desserrait pas les lèvres. [...] elle fixa sur moi un regard froid, indifférent, excessivement embarrassant et désagréable. » (I, p. 33)

La violence des Linton se cache sous le raffinement de leurs manières et la délicatesse de leurs traits. Alors qu'enfants, Isabella et Edgar se disputaient l'amour d'un petit chien, ils avaient presque démembré celui-ci. Catherine et Heathcliff, qui les espionnaient au bord de la fenêtre avaient trouvé ridicule cette jalousie puérile, mais surtout excessive : « Au milieu de la table était assis un petit chien qui secouait sa patte et qui glapissait ; à leurs mutuelles accusations, nous comprîmes qu'ils l'avaient presque écartelé à eux deux. Les idiots ! » (VI, p. 75) Cette agressivité préexistante est exacerbée dès que les Linton posent pied dans l'enceinte de Wuthering Heights. Isabella et, plus tard, son fils Linton en feront l'expérience. Isabella est au comble du désespoir à son arrivée à Wuthering Heights, mais rapidement ce sentiment se transforme en désir de vengeance. La première nuit, ne sachant où se coucher, elle demande l'assistance de Hindley. Celui-ci lui dit qu'elle peut aller dormir dans la chambre de Heathcliff, mais qu'il serait préférable de tirer les verrous sinon il pourrait, dans un accès de violence, la tuer. Puis il lui montre un pistolet artisanal, ce qui éveille la cruauté de celle-ci : « Je considèrai l'arme avec attention. Une idée affreuse me frappa : quelle ne serait pas ma puissance, si je possédais un semblable instrument ! » (XIII, p. 177) Isabella veut se venger de celui qui lui a broyé le cœur et, comme elle le confirme elle-même à Nelly, le lui a « rejeté mort » (XVII, p. 212). La pitié, celle que l'on ressent habituellement pour ceux qui vivent une douleur telle que celle de Heathcliff après la mort de Catherine, est un sentiment qu'elle ne peut ressentir. « Ses moments de faiblesse étaient les seuls où je pusse goûter le délice de rendre le mal pour le mal », avoue-t-elle à Nelly juste avant de fuir à jamais.

Une douzaine d'année plus tard, à la mort d'Isabella, Heathcliff voit dans la faiblesse de son fils l'héritage que lui a laissé sa mère. Par contre, Nelly y reconnaît toute la mauvaise foi de son père. Né de la haine, il ne peut en être autrement de cet être maladif, désagréable et narcissique qui use de son emprise sur Cathy pour faire plaisir à son père et ainsi éviter ses remontrances. Nelly, qui le décrit comme « le plus hargneux des enfants maladifs » (XXIII, p. 288), témoigne de son attitude puérile et déplaisante :

Pendant un quart d'heure, il soupira et gémit, comme s'il souffrait beaucoup ; pour inquiéter sa cousine, apparemment, car chaque fois qu'il l'entendait étouffer un sanglot il s'efforçait de rendre plus pathétique les manifestations de sa douleur. (XXIII, p. 285)

Linton se plaignait ainsi dans la douleur et agit en toute connaissance de son mauvais caractère : « Oui, je suis indigne, et de méchante humeur, et de méchant esprit, presque toujours. » (XIV, p. 300). *Tel père, tel fils*. Cathy mesure toute la vérité de cette expression populaire plus elle s'occupe de Linton et qu'elle passe du temps à Wuthering Heights. Elle injurie ainsi Heathcliff : « Je sais qu'il a une mauvaise nature : c'est votre fils. » (XIX, p. 337)

Heathcliff, qui est tout à fait conscient de l'état de santé de son fils, mais qui ne fait rien pour l'améliorer, force le mariage de celui-ci avec Cathy afin de profiter de tous les avantages légaux qu'un beau-père peut avoir sur la veuve de son fils. « Je n'imaginai pas qu'un père pût traiter son enfant mourant d'une façon aussi tyrannique et cruelle que Heathcliff le faisait » (XXV, p. 306), affirme Nelly à Lockwood. Heathcliff se charge donc d'imposer aux jeunes gens un amour malheureux, dégoûtante caricature de sa propre relation avec Catherine. Rien entre Cathy et Linton ne présage une passion dévorante comme celle que leur parent respectif a pu ressentir. Malgré tout, Cathy se laisse séduire par la nouveauté et surtout se laisse convaincre facilement d'aimer ce cousin, qui pourtant lui est presque inconnu. La séquestration de Cathy à Wuthering Heights, suivie de son mariage forcé avec Linton, font de cette union un leurre, mais surtout l'enveloppe de

violence et de trahison. Elle veillera Linton jour et nuit et après la mort de son faible mari, elle avoue avec amertume à Heathcliff : « [...] vous m'avez laissée si longtemps lutter seule contre la mort, que je ne sens plus et ne vois plus que la mort ! Je me sens comme morte ! » (XXX, p. 344)

La haine à *Wuthering Heights* est un sentiment plus fort que l'amour et détermine les passions. Cathy ne fait pas exception, car son caractère se transforme et elle devient froide et irrespectueuse. Zillah, la nouvelle femme de charge de *Wuthering Heights*, déteste les manières raffinées de Cathy qui cachent, selon elle, orgueil et méchanceté. Elle la décrit ainsi à Nelly : « Elle insulte le maître lui-même, elle va jusqu'à le défier de la frapper ; et plus elle s'attire des châtiments, plus elle devient venimeuse. » (XXX, p. 348) À son arrivée, Lockwood fait lui-même l'expérience de ce mauvais caractère ; portrait qui pourtant n'est pas fidèle à celui de Cathy, la résidente de *Trushcross Grange*, fait par Nelly. Cathy se retrouve donc prisonnière des murs de *Wuthering Heights* et ressent désormais l'attrait de la violence vengeresse qui guide ses habitants.

## 2.2 LE SADISME ET L'EMPRISE

Enfant, Heathcliff était sauvage et libre, mais une fois adulte l'avarice et le pouvoir deviennent ses principales caractéristiques. Terry Eagleton constate ce changement ainsi :

Heathcliff the adult is in one sense an inversion, in another sense an outgrowth of Heathcliff the child. The child knew the purely negative freedom of running wild; the adult, as a man vehemently pursuing ends to him knows only the delusory freedom of exploiting others.<sup>4</sup>

La liberté tant recherchée dans l'enfance est annihilée par le rôle qui lui est donné une fois adulte : Heathcliff devient un tyran, dont le but est de démontrer toute l'étendue de son pouvoir. Un pouvoir qu'il recherche en termes de possessions. Il

<sup>4</sup> Terry Eagleton, *Myths of Power : a Marxist study of the Brontës*, London, Macmillan, 1975, p. 112.

veut tout posséder : le domaine de Wuthering Heights, l'argent et les biens de ses ennemis ainsi que ses ennemis eux-mêmes. Heathcliff connaît les lois et s'en sert afin de faire de ses désirs ses droits :

L'hôte était maintenant le maître à [Wuthering Heights]. Sa possession était solide et il prouva à l'attorney, qui, à son tour le prouva à Mr. Linton, qu'Earnshaw avait hypothéqué jusqu'à son dernier mètre le terrain [...] ; et lui, Heathcliff était le prêteur. C'est ainsi que Hareton, qui devrait être aujourd'hui le premier propriétaire du pays, a été réduit à un état de complète dépendance de l'ennemi invétéré de son père [...]. (VXII, p. 229-230)

C'est ainsi qu'à la mort de Hindley, Heathcliff devient propriétaire du domaine de Wuthering Heights, puis, plus tard, en forçant le mariage de son fils et de Cathy, il devient l'unique possesseur de la fortune de la famille Linton. La Loi est importante aux yeux de Heathcliff, mais la respecter ce n'est pas uniquement respecter celle du pays. La Loi de Heathcliff n'a rien à voir avec la justice ou le droit ; la seule Loi qu'il respecte est celle qui le lie à Catherine. Malheureusement, cette Loi incestueuse, Catherine la viole en épousant Edgar, et la vengeance, qui au départ ne visait que Hindley, se transforme en désir violent de réparation.

Dans *Wuthering Heights*, les violences subies par Heathcliff sont répétées par lui. Enfant, il endurait passivement les mauvais traitements de Hindley, et même parfois ceux de Nelly. « Il recevait les coups de Hindley sans sourciller, [...] et mes pinçons n'avaient d'autre effet que de lui faire pousser un soupir [...], comme s'il se fût fait mal par hasard et que personne ne fût à blâmer » (IV, p. 64), confie Nelly à Lockwood. Une fois adulte, cette attitude autrefois passive se transforme en volonté active et féroce. En reprenant le rôle de Hindley, son principal tortionnaire, Heathcliff tente d'annuler les injustices de son enfance tout en obtenant vengeance. Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, sa vengeance est une tentative de libération et répond donc à ce désir qui le voue à la compulsion de répétition. L'écriture le représente comme un être blessé qui passe par la violence afin « de faire peur pour faire taire sa propre peur, [...] faire trembler pour éviter de revivre ses

propres tremblements d'enfant terrorisé<sup>5</sup> ». Devenu propriétaire de Wuthering Heights à la mort de Hindley, Heathcliff devient aussi le tuteur de Hareton, le fils de celui-ci. En privant l'enfant de ses droits d'héritier et en le reléguant, tout comme Hindley l'avait fait de lui-même à la mort de Mr. Earnshaw, au rang de garçon de ferme, il réalise sa vengeance :

C'est ainsi que Hareton, qui devrait être aujourd'hui le premier propriétaire du pays, a été réduit à un état de complète dépendance de l'ennemi invétéré de son père, et qu'il vit dans sa propre maison comme un domestique, sauf qu'il n'a même pas l'avantage de toucher des gages [...]. (XVII, p. 230)

Certes, nous l'avons déjà constaté, Heathcliff revoit son propre avilissement dans celui de Hareton et tente de retrouver cet état antérieur en rejouant les tensions de son enfance. Alors que jadis les violences de Hindley étaient atténuées grâce à la présence de Catherine, celles d'aujourd'hui rappellent à Heathcliff l'absence de cette dernière. Répéter les violences du passé devient une quête dont le but est la conservation du lien absolu et sans limite qui l'unit à Catherine. S'ensuit un conflit permanent entre la vie et la mort, entre la guérison des blessures infantiles et la fusion métaphysique. Bien entendu, la résolution du conflit est impossible et, comme nous le savons déjà, l'issue du combat ne peut être que la mort.

Heathcliff cherche dans la vengeance un remède à son malheur et trouve dans le sadisme un moyen de l'accomplir. La précision de l'organisation de sa vengeance et les délices qu'elle lui procure témoignent d'un désir d'emprise sadique sur tous ceux et celles qui gravitent dans son univers et qui pourraient servir à la réalisation de son plan machiavélique. Son emprise se fera ressentir sur tous et son règne sera total. Par contre, sa relation la plus sadique est celle qu'il entretiendra avec Isabella. Grâce à son pouvoir de séduction, Heathcliff réussit à conquérir Isabella et à disposer de son emprise sur elle. Cette séduction, basée sur un leurre,

---

<sup>5</sup> Louise Doré, « Pulsions de mort et compulsions de répétition ou Le chemin le plus fréquenté » In *La pulsion de mort, VII<sup>e</sup> colloque de l'Association des psychothérapeutes psychanalytiques du Québec*, Montréal, Association des psychothérapeutes du Québec, 1994, p. 40-41.

est le premier acte de violence qu'Isabella subit.

Freud associe une part du désir d'emprise pourtant nécessaire à la vie à la pulsion de mort à cause des similarités qu'elle partage avec la compulsion de répétition. La volonté de détruire, de contrôler ou de maîtriser se joint à Thanatos dans la mesure où les actions déployées sont tournées vers l'extérieur. Paul Denis, dans *Emprise et satisfaction*, constate que :

Le sujet acteur de cette forme d'emprise cherche à établir un mode relationnel fondé sur l'exercice d'un pouvoir permanent et sans limites sur l'autre, sans limites morales, sans interdits ni barrières d'aucune sorte. Les autres ne doivent être pour le sujet que des instruments destinés à jouer activement, et surtout à rejouer, ses propres traumatismes.<sup>6</sup>

Freud donne quant à lui comme exemple un jeu qu'il a observé chez son petit-fils. L'enfant lance par terre une bobine attaché à un fil. Lorsque la bobine disparaît, l'enfant s'écrie « *Fort* », ce qui signifie « parti ». Puis, il tire sur le fil et lorsque la bobine réapparaît, il s'exclame « *Da* », c'est-à-dire « oui ». Grâce à cette activité répétitive, qu'il a nommé le jeu du *Fort ! Da !*, Freud constate que l'enfant ressent du plaisir à contrôler les allées et venues de l'objet. Il identifie ce désir d'emprise à une réponse aux absences de sa mère. Ainsi, l'enfant se « dédommag[e] pour ainsi dire en mettant lui-même en scène, avec les objets qu'il pouvait saisir, le même "disparition-retour"<sup>7</sup> ». Freud précise que, grâce à ce jeu, l'enfant « était passif, à la merci de l'événement ; mais voici qu'en le répétant, aussi déplaisant qu'il soit, comme jeu, il assume un rôle actif<sup>8</sup> ».

C'est dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* que Freud mentionne pour la première fois la pulsion d'emprise. Liée à la fois à la sexualité et à l'agression, elle est d'abord reconnue comme une pulsion sexuelle sadique, voire cannibale :

<sup>6</sup> Paul Denis, *Emprise et satisfaction : les deux formants de la pulsion*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Le fil rouge », 1997, p. 167.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », p. 60.

<sup>8</sup> *Ibid.*

[...] cette agression qui s'ajoute en se mêlant à la pulsion sexuelle est en fait un reste d'appétits cannibaliques, autrement dit une contribution de l'appareil d'emprise, lequel sert à la satisfaction de l'autre grand besoin, plus ancien du point de vue ontogénétique.<sup>9</sup>

Dans *Wuthering Heights*, Heathcliff est décrit comme un démon cannibale. « [...] ses dents aiguës de cannibale, qui se montraient sous l'effet du froid et de la rage, brillaient dans l'obscurité. » (XVII, p. 217) : voilà comment Isabella décrit son bourreau à Nelly. Le personnage de Heathcliff vampirise ses ennemis, c'est-à-dire qu'il puise en eux l'énergie nécessaire à la réalisation de sa vengeance. Il attend patiemment le temps nécessaire, car tuer bêtement ses opposants serait trop facile. Même après avoir blessé gravement Hindley, il soigne lui-même la blessure infligée :

Il fit preuve d'un empire surhumain sur soi-même en s'abstenant de l'achever complètement; enfin, à bout de souffle, il s'arrêta et tira le corps en apparence inanimé jusque sur le banc. Il déchira alors la manche de la veste d'Earnshaw et pansa la blessure avec une rudesse brutale, crachant et jurant pendant l'opération avec autant d'énergie qu'il en avait mis auparavant à le piétiner. (XVII, p. 218)

Il laissera donc Hindley s'autodétruire et profitera ainsi de sa ruine, autant physique que matérielle. Plus tard, alors qu'il tente de convaincre Cathy d'épouser Linton, il contient ses élans meurtriers :

C'est étrange, mais je me sens pris de *sauvagerie* envers tout ce qui paraît avoir peur de moi ! Si j'étais dans un pays où les lois fussent moins strictes et les goûts moins raffinés, je m'offrirais une lente *vivisection* de ces deux êtres [Cathy et Linton], comme *amusement* d'une soirée. (XXVII, p. 318, *nous soulignons.*)

Le sadisme est une volonté de puissance qui se traduit par un insatiable appétit de violence. Cette perversion, qui se développe bien entendu dans la haine de l'autre, est un produit de la pulsion de mort, car elle cherche à détruire, à réduire l'autre (ou soi-même comme un autre) à néant.

<sup>9</sup> *Id.*, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 70-71.

### 3.3 LES PRÉMISSSES DE L'AUTODESTRUCTION

La pulsion d'emprise en est une d'autoconservation, c'est-à-dire un désir obsessionnel que le sujet perçoit comme étant nécessaire à sa survie. Elle permet au sujet de se reconnaître ainsi que de se sentir vivant et puissant uniquement par la domination. Tout d'abord, l'obsessionnel exerce son emprise sur tous :

[...] nul n'y échappe en effet pour peu qu'il établisse avec lui un rapport, même le plus distant. Son emprise est totalitaire, couvrant l'ensemble de la personnalité sur laquelle il a entrepris de régner [...]. [...] Incontestablement, son but est d'immobiliser le cours des événements, de fixer, voire même de figer ou de pétrifier ce qui est vivant [...].<sup>10</sup>

Nous ne pouvons ici nier le lien qui unit l'emprise obsessionnelle à la pulsion de mort. Le caractère obsessionnel du désir de destruction, tout d'abord orienté vers l'extérieur et engendré par la pulsion d'emprise, se retourne peu à peu vers le sujet lui-même. En effet, posséder l'autre à tout prix, le dominer et graver en lui l'empreinte de sa puissance, c'est aussi se déposséder tranquillement de sa propre emprise sur soi-même.

Les pulsions destructrices se traduisent en actions « complémentaire[s] de la tendance unificatrice<sup>11</sup> », c'est-à-dire qu'elles recherchent à lier les étapes de la vie tout en cherchant la complétude de l'être. Roger Dorey constate donc que, par la destruction, le sujet recherche :

[...] la négation du temps et de l'histoire, l'immobilité inaltérable, le refus de s'engager dans la dialectique du temps et de la vie, c'est-à-dire l'établissement dans un univers figé, sans vicissitudes, celui de la mort par abolition de toutes les tensions qui forment le ressort de la vie.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Roger Dorey, « La relation d'emprise » In *Nouvelle revue de psychanalyse*, # 24, Paris, Gallimard, 1981, p. 125.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 122.

*Wuthering Heights*, ce livre dont l'objet, selon Bataille, est « la révolte du maudit que le destin chasse de son royaume, et que rien ne retient dans le désir brulant de retrouver le royaume perdu<sup>13</sup> », présente donc deux personnages qui, dès l'enfance, sont liés dans la mort. La vengeance de Heathcliff est basée sur l'impossibilité de sa relation avec Catherine et est tournée vers l'univers terrestre entier, car, même s'il accuse Catherine, c'est son propre destin qu'il a trahi. L'impossibilité du retour au paradis perdu de l'enfance, quête caractéristique des deux protagonistes une fois adultes, représente un ultime retour en arrière. Retour impossible sinon dans la mort. Donc, ils « vivront leur passion jusqu'à l'extrême limite [...] et la mort est au bout [...] comme une promesse d'un autre univers, [...] symbole de cohérence parfaite et d'union [réparant la] faille<sup>14</sup> ». La disparition du moi est ainsi ancrée dans l'enfance comme réalisation parfaite de leur passion mortifère.

En reconnaissant l'absurdité de sa vengeance, Heathcliff débute son autodestruction. Il affirme à Nelly :

C'est une triste conclusion, n'est-ce pas ? [...] ; une absurde terminaison de mes violents efforts ! Je prends des leviers et des pioches pour démolir les deux maisons, je m'exerce à devenir capable d'un travail d'Hercule, et quand tout est prêt, à pied d'œuvre, je m'aperçois que la volonté de soulever une seule ardoise de chacun des toits s'est évanouie ! [...] J'ai perdu la faculté de jouir de leur destruction [...]. (XXXIII, p. 376)

Il réalise en observant les liens qui se tissent entre Cathy et Hindley que l'enfer sur terre qu'il a imaginé et créé pour les autres et pour lui-même n'a plus de valeur à ses yeux en comparaison au paradis qu'il trouvera auprès de Catherine grâce à la mort. Il confie encore à Nelly : « La nuit dernière, j'ai été sur le seuil de l'enfer. Aujourd'hui je suis en vue de mon ciel. J'ai les yeux fixés dessus : trois pieds à peine m'en séparent ! » (XXXIV, p. 382) Par son désir obsessionnel, le personnage de Heathcliff a effectuée « *une emprise de et par la mort*<sup>15</sup> », c'est-à-dire que toutes les actions

<sup>13</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, p. 15.

<sup>14</sup> Claire Bazin, *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*, p. 96.

<sup>15</sup> Roger Dorey, « La relation d'emprise », p. 128.

qu'il a posées ont le même but destructeur.

Heathcliff ne se sent coupable d'aucun crime. Alors que Nelly lui conseille avant de faire son testament de se « repentir de [ses] nombreuses injustices » [XXXIV, p. 386], Heathcliff lui répond : « [...] je n'ai pas commis d'injustices et je ne me repends de rien. » (XXXIV, p. 387) Ce ne sont donc pas les remords que lui causent ses actions vengeresses — car il n'en éprouve aucun — qui le mèneront à la tombe, c'est « la béatitude de [son] âme [qui] tue [son] corps » (XXXIV, p. 387), c'est-à-dire que son désir de mort, celui-là même qui le réunira à Catherine, est plus puissant. Même si Nelly lui recommande de consulter « un ministre quelconque » afin de voir combien il est « indigne de son ciel » (XXXIV, p. 387), il confirme : « Je n'ai besoin d'aucun ministre ni d'aucune parole prononcée sur ma tombe. Je vous dis que j'ai presque atteint *mon* ciel : celui des autres est pour moi sans valeur et sans attrait. » (XXXIV, p. 387-388) Ce ciel qui est *le sien*, c'est celui qu'il partage avec Catherine seulement ; c'est le paradis de l'enfance qui sera retrouvé, c'est la fusion identificatoire qu'il ne sera plus nécessaire d'espérer car elle sera enfin possible.

## CHAPITRE III

### LE TRAGIQUE DE L'ABSOLU

« [...] l'activité de représentation – c'est-à-dire la mise en scène, la dramatisation – est à l'origine d'un large éventail de phénomènes humains, qui vont du rêve et du fantasme à l'art, en passant par les mythes et les représentations culturelles, [...]. [...] Ce qui est représenté ici n'est à proprement parler ni le plaisant, ni le réel, mais une situation, disons la situation au monde d'un être de désir, qui, en elle-même, constitue une nouvelle réalité.<sup>1</sup> »  
Michel de M'Uzan dans *De l'art à la mort : Itinéraire psychanalytique*

La tragédie des personnages de *Wuthering Heights* est d'abord celle de leur désir, désir de liberté, de puissance, de vengeance, et pour Heathcliff, désir de perpétuer hors du temps un lien premier, désir d'union absolue ; désir sans concession, d'accomplissement absolu pour chacun. L'expérience du désir est toujours dans ce roman une expérience tragique qui va bien au-delà d'une quête du bonheur et de vie, car l'issue ne laissera rien ni personne indemne. Cette issue se décrirait plutôt comme le triomphe de la mort sur la vie, la victoire radicale du Mal.

#### 3.1 LA TRAGÉDIE DE L'IMPOSSIBLE UNION

Dans *La Poétique*, Aristote aborde le Mal comme une réalité humaine essentielle et voit dans la tragédie la reconnaissance de « ce qui d'ordinaire reste caché dans l'enchaînement des événements et des actes humains<sup>2</sup> ». *Ce qui reste caché*, ou inconscient peut donc être révélé à la conscience par le spectacle de la tragédie. La notion de destin est nécessaire à la conception d'un récit tragique dans lequel le héros, une famille, voire un peuple, se retrouvent aux prises avec des

---

<sup>1</sup> Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort : Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1964, p. 5.

<sup>2</sup> Monique David-Ménard, « L'atteinte de l'autre » In *Nouvelle revue de Psychanalyse*, # 38, 1988, p. 181

forces auxquelles ils ne peuvent échapper. Tout comme Freud a élevé le mythe d'Œdipe au rang de loi psychanalytique, les poètes tragiques laissent entrevoir le destin de leurs héros comme un système dont les rouages sont universels. Monique David-Ménard affirme que Freud s'est inscrit « dans la tradition d'Aristote lorsqu'il s'est agi pour lui de penser la pulsion de mort<sup>3</sup> ». De ce fait, l'incidence de cette dernière « a pour contrepoint la représentation tragique du hasard qui désorganise la vie et que seul le tragédien peut, pour un moment, faire surgir<sup>4</sup> ». La Mal tel qu'il est présenté dans la tragédie travaille, comme dans la pulsion de mort, en silence ; il est « l'irreprésentable qu'il faut tout de même représenter si l'on veut que la vie, parfois, puisse jouer de nouveau en échappant au destin<sup>5</sup> ».

Le destin tragique est représenté, mis en scène, dans la fiction. Les héros tragiques ne peuvent, ne sauraient être représentés autrement que par un acte de langage, par une construction narrative, car leur tragédie repose justement sur une logique de représentation des désirs universels. Pour Serge Margel, « la question du monde est la question du destin<sup>6</sup> », et il est nécessaire de parler du « destin en terme de lien<sup>7</sup> ». Le destin est alors perçu comme « un fil d'acier, un tissu d'airain, qui [nous] attache, qui [nous] lie et [nous] rend prisonnier d'un grand Tout<sup>8</sup> ». Être prisonnier du destin, c'est entretenir un lien douloureux mais sacré avec l'univers. Dans « Au-delà du principe de plaisir », Freud affirme même que, « dans la tragédie, les impressions les plus douloureuses [...] peuvent mener à un haut degré de jouissance<sup>9</sup> ».

Le désir de mort dans le mythe d'Antigone s'accorde en plusieurs points à celui qu'éprouvent les personnages de Catherine et Heathcliff dans *Wuthering Heights*. Selon Patrick Guyomard dans la *Jouissance du Tragique*, le mythe

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Serge Margel, *Destin et liberté : la métaphysique du mal*, Paris, Galilée, Coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 43.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », p. 62.

d'Antigone est le mythe tragique par excellence car il « pose, tragiquement, la question de la vie et de la mort, comme de la loi et de l'inceste<sup>10</sup> », en plus d'interroger le héros sur son appartenance à sa propre vie. « À qui appartient ma vie, qui peut décider de ma mort [?]»<sup>11</sup> », telle est aussi, comme nous le verrons plus loin, le questionnement de Catherine dans *Wuthering Heights*. Dans le mythe d'Antigone, l'absence de sépulture pour Polynice, symbole du passage de la mort à la vie éternelle, rend impossible cette réunion. La tombe de Catherine, par contre, devient pour Heathcliff « ce lieu topologique interne auquel l'humain, quand il a tout perdu, découvre qu'il peut s'adresser en invoquant [...] un Autre inoubliable<sup>12</sup> ». L'importance que revêt pour Heathcliff le cadavre de Catherine, et la relation singulière qu'il entretient avec ce cadavre, ne fait que renforcer la relation tout aussi singulière qu'il entretient avec la mort. Par deux fois, Heathcliff a profané la tombe de Catherine. Le soir même de son enterrement, il a déterré lui-même le cercueil : « Il faut que je la tienne une fois encore dans mes bras ! » (XXIX, p. 339), explique-t-il à Nelly. Ensuite, pendant dix-huit années, il s'était étendu sur la tombe de Catherine espérant la rejoindre, en espérant la voir :

Je regardais impatiemment autour de moi... je la sentais près de moi... je pouvais *presque* la voir, et pourtant je ne la voyais pas. J'ai dû alors avoir une sueur de sang, tant était vive l'angoisse de mon désir, tant était ardente la ferveur de mes supplications pour l'apercevoir un instant seulement ! (XXIX, p. 340)

Mais enfin, le lendemain de la mort de Linton, Heathcliff fait enlever par le fossoyeur la terre sur la tombe de Catherine. La vue du cadavre intact lui redonne l'espoir de la réunion et il affirme à Nelly : « J'ai rêvé que je dormais de mon dernier sommeil à côté d'elle [...] » (XXIX, p. 338) Heathcliff décide même de payer le fossoyeur afin, qu'après sa mort, il réunisse leur deux cercueils en un seul :

---

<sup>10</sup> Patrick Guyomard, *La jouissance du tragique : Antigone, Lacan et le désir de l'analyste*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1998, p. 44.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Alain Didier-Weill, « Œdipe, Antigone et le psalmiste » In *Études Freudiennes : L'inconscient, l'inceste et la dimension du tragique en psychanalyse*. # 35, mai. Paris, Édition Études freudiennes, 1994, p. 55

Alors j'ai rendu libre un des côté du cercueil, que j'ai ensuite recouvert [...] ! [...] Puis j'ai soudoyé le fossoyeur pour qu'il enlevât ce côté quand je serai couché là, et qu'il fasse subir la même opération à mon cercueil, que je ferai disposer en conséquence. (XXIX, p. 338)

En invoquant ainsi continuellement la mort de Catherine, Heathcliff évoque un passé idéal et rejoint son désir qui est et était désir jusque dans la mort. « La mort volontaire témoigne de l'indestructibilité du désir et de l'au-delà de la vie<sup>13</sup> », précise Guyomard. Ce désir devient alors sacré et absolu, c'est-à-dire qu'il fait maintenant office de religion. Georges Bataille précise que la folie marque cette quête de l'impossible dans la mort : « [...] la folie elle-même est l'essence divine [...], c'est-à-dire, ici, refusant les règles de la raison<sup>14</sup> ». Le désir se réalise selon ses propres lois qui deviennent les fondements sacrés d'une pensée que l'on pourrait nommer comme étant religieuse. Georges Bataille voit dans la religion, un mode de pensée « sans doute, [car] elle est même à la base subversive [...]. Du moins ce qu'elle commande est-il l'excès [...] dont l'extase est le sommet<sup>15</sup> ».

Le héros tragique se doit, tout d'abord, d'accepter son destin, lié à la puissance de son désir incestueux. En affirmant constamment sa folie, Catherine plonge elle-même dans la tragédie par l'imminence de sa mort déclarée. Après la fuite de Heathcliff et d'Isabella, Catherine fait une seconde crise que le docteur Kenneth réussit à guérir. Nelly confie à Lockwood qu'en fait, la jeune femme était perdue : « Kenneth fit observer que ce qu'il arrachait à la tombe ne récompenserait son dévouement qu'en devenant par la suite la source d'une constante anxiété. » (XIII, p. 170) Mais Edgar garde l'espoir que sa femme redeviendra comme avant et « il rest[e] assis à côté d'elle pendant des heures [...] à nourrir ses trop ardents espoirs de l'illusion que son esprit aussi retrouver[a] son juste équilibre » (XIII, p. 170). Mais, comme nous l'avons observé dans la première partie de notre

<sup>13</sup> Patrick Guyomard, *La jouissance du tragique*, p. 52.

<sup>14</sup> Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, p. 95.

<sup>15</sup> *Ibid.*

travail, la folie s'est emparée depuis déjà longtemps de l'héroïne tragique qu'est Catherine.

### 3.2 LE DÉSIR COMME ABOLITION DES LIMITES

Ce qui rend le désir mortifère c'est qu'il engendre, pour se réaliser, la nécessité « de passer outre la limite déclarée infranchissable<sup>16</sup> ». Le désir représente le Mal dans la mesure où il menace l'ordre établi, et met en péril la santé, voire la vie. Or, nous avons constaté que Heathcliff, contrairement à Catherine qui a succombé à la tentation, ne s'assujettit pas aux Lois prescrites par le code social, car la seule Loi possible pour lui est celle de son désir. Son destin est d'accomplir ce désir sans égard pour le monde extérieur. « [...] Né dans la rébellion, grandi dans la souffrance, son existence est une tragédie<sup>17</sup> », dont la mort de Catherine ne fait qu'aggraver l'enfer terrestre qui préexistait, tel est l'insupportable destin du personnage de Heathcliff. Son destin, Heathcliff ne le supporte qu'en exerçant sur les autres une emprise sauvage et qu'en faisant de son désir impossible le centre de son univers.

Selon Georges Bataille, Heathcliff « incarne une vérité première, celle de l'enfant révolté contre le monde du Bien [...] et, par sa révolte sans réserve, voué au parti du Mal<sup>18</sup> ». Sa quête est métaphysique, car son but est un absolu qui se situe au-delà du réel. Heathcliff est étranger aux codes et toute situation sociale participe au tragique de sa vie, car il ne sera jamais à Wuthering Heights qu'un immigrant anonyme. Son arrivée dans ce monde est potentiellement tragique, car sa condition d'étranger le rend inapte à la vie. Le roman se construit en suggérant que son destin morbide étant inscrit dès sa naissance, sa présence dans cette famille adoptive se situe hors du temps. Heathcliff est un être sans passé qui se construira, par la puissance de son désir, un avenir en dehors du monde et de l'ordre social, apportant

---

<sup>16</sup> André Green, « Pourquoi le mal ? » In *Nouvelle revue de psychanalyse*, # 38, Paris, Gallimard, 1988, p. 255.

<sup>17</sup> Claire Bazin, *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*, p. 143.

<sup>18</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, p. 16.

la mort et la destruction. Nous percevons le désir de Heathcliff comme un désir purement tragique et la description de Patrick Guyomard rend compte de l'importance de l'Absolu au centre de *Wuthering Heights* :

Enfin, le point absolu du désir est celui où le sujet ne demande plus rien : il désire. C'est un espace tragique. Mais on voit par cette simple référence que le tragique s'infléchit autant du côté du désir – il se fonde alors sur une perte pour se détacher – que du côté de la jouissance – il se fonde sur une perte pour aller au-devant de la mort. Il y a une tragédie du désir mais aussi une jouissance du tragique.<sup>19</sup>

La passion de Catherine pour Heathcliff ne peut donc que rejoindre cette présence hors du temps et des limites de la vie et de la mort, elle est étrangère aux normes du réel.

Dans l'enfance, l'attraction de Catherine pour l'étranger qu'est Heathcliff témoigne de son désir d'inconnu, mais par sa « trahison », elle détruit le lien depuis toujours violent et intense qui les unissait pour le remplacer par un nœud puissant et complexe, transformant ainsi leur amour en une passion dévorante, surnaturelle et coupable. Ensuite, à sa mort, les limites du réel se retrouvent abolies. La réalité se transforme en chaos, un enfer terrestre, tandis que le désir se révèle absolu. Ainsi, l'un devient pour l'autre essentiel. Catherine et Heathcliff seront parfaitement unis, absolument fusionnés, ou ils ne seront rien. Leur relation est sacrée ; elle doit l'être, car elle répond à sa propre Loi selon laquelle la mort rejoint la pureté de l'enfance, l'éclat des origines.

### 3.3 LE MAL ESSENTIEL

Georges Bataille résume dans son article sur Emily Brontë, l'essentiel de la structure du Mal dans *Wuthering Heights*. Il écrit que le roman « pose au sujet de la passion la question du Mal. Comme si le Mal était le plus fort moyen d'exposer la

---

<sup>19</sup> Patrick Guyomard, *La jouissance du tragique*, p. 26.

passion<sup>20</sup> ». Tout au long de la première partie du récit, Heathcliff et Catherine ont vécu l'un pour l'autre, et si Catherine par sa trahison est responsable de sa propre mort, elle ne l'est en fait qu'en partie. Heathcliff a passionnément participé à la destruction de Catherine et par le fait même à sa propre destruction. Mais le contraire est aussi vérifiable dans la seconde moitié du roman, car Catherine, même dans la mort, détruit Heathcliff. Les deux héros passionnés se sont livrés une guerre sans merci au nom d'un Absolu impossible à atteindre, au nom d'un Mal qui est le leur.

Monique David-Ménard renvoie la notion de Mal : au désir de celui qui veut la mort de l'autre : « Il veut ma mort<sup>21</sup> », c'est-à-dire que le Mal viendrait de la fascination d'un sujet pour la mort en tant qu'elle peut être reçue ou donnée de façon délibérément violente. Nous avons noté dans le premier chapitre de la première partie de ce travail, que Catherine, en plein délire, relate un souvenir d'enfance à Nelly. Le souvenir des vanneaux tués par Heathcliff soulève chez elle un questionnement. Catherine lui avait fait promettre de ne plus tuer d'oiseaux. Puis elle demande à Nelly : « A-t-il tué mes vanneaux, Nelly ! Y en a-t-il de rouges parmi eux ? » (XII, p. 158) Cette promesse de ne plus tuer, Heathcliff ne pourra pas la tenir, car sa cruauté le mènera à provoquer la perte de Catherine, de Hindley et même de son fils Linton. Catherine aurait donc aussi bien pu s'écrier : « Va-t-il me tuer ? », et ce, comme elle l'accusera lors de leur ultime rencontre : « Vous m'avez tuée... et cela vous a réussi, il me semble. » (XV, p. 197)

L'intensité de cette dernière rencontre témoigne d'une violence touchant au sublime. Nelly décrit la scène comme « un tableau étrange et terrible » (XV, p. 198). Le désir ultime de Catherine est d'être uni à Heathcliff dans la mort : « Je voudrais pouvoir vous retenir [...] jusqu'à ce que nous soyons morts tous les deux ! Que m'importe ce que vous souffririez ! Vos souffrances me sont indifférentes. Pourquoi ne souffririez-vous pas ? Je souffre bien, moi ! » (XV, p. 197) Elle fait ainsi la

<sup>20</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, p. 13.

<sup>21</sup> Monique David-Ménard, « L'atteinte de l'autre », p. 184.

promesse de ne jamais reposer en paix (XV, p. 198). C'est bien ce qu'elle fera, car, le soir de son enterrement, Heathcliff ressent déjà sa présence fantomatique, une présence qui ne le quittera plus. « Elle s'est montrée pour moi ce qu'elle avait été souvent pendant sa vie, un démon ! », voilà les mots qu'utilise Heathcliff pour décrire à Nelly son bourreau. Heathcliff est donc convaincu que le fantôme de Catherine le hante et le tue : « C'est une étrange façon de tuer : non pas pouce par pouce, mais par fraction d'épaisseur de cheveu, en se jouant de moi, pendant dix-huit ans, avec le fantôme d'une espérance ! » (XXIX, p. 341) Ainsi, Catherine et Heathcliff sont des héros tragiques, car ils sont amenés à constater que le malheur de l'un est à l'origine de celui de l'autre.

Le Mal dans *Wuthering Heights* est une volonté de puissance qui s'insinue à travers chaque action ou geste posé. Il est « un mal métaphysique, [car il est contenu] dans l'essence même de toute chose<sup>22</sup> ». Il se glisse dans chaque parole, chaque phrase, et insuffle à chaque mot la souffrance subie ou infligée. Les personnages s'injurient et s'insultent en employant les mots comme on se sert d'un couteau, d'une pierre ou d'un crachoir. Lors de sa première visite à *Wuthering Heights*, Lockwood remarque le caractère désagréable des habitants de la maison et constate lors d'une conversation aussi banale que celle de la préparation du thé la rudesse de leur parole :

- Faut-il en faire pour *lui* ? demanda-t-elle [Cathy] en s'adressant à Heathcliff  
 - Préparez-le, voulez-vous ? fut la réponse faite d'une façon si brutale que je tressaillis. Le ton dont ces mots furent prononcés révélait une nature foncièrement mauvaise. (II, p. 36)

Les paroles sont certainement remplies d'un Mal intentionnel, mais les regards le sont tout autant, car Heathcliff en parlant à Lockwood de Cathy promène sur elle ses yeux diaboliques :

---

<sup>22</sup> Serge Margel, *Destin et liberté : la métaphysique du mal*, p. 156.

Il dirigea sur elle, en parlant un singulier regard : un regard chargé de haine, à moins que, par l'effet d'une disposition anormale, ses muscles faciaux n'interprètent pas, comme ceux des autres humains, le langage de son âme. » (II, p. 37)

Lockwood par sa remarque à pourtant raison, *l'âme* de Heathcliff est bel et bien aussi *noire* que ses paroles et ses regards peuvent être féroces et mauvais.

Le Mal vise à ruiner toute chose jusqu'à ce qu'il perde sa propre nature. La vengeance de Heathcliff vise justement à détruire Hindley jusqu'à ce qu'il perde tout, même son humanité. Il se délecte de l'animalité et de la décadence de Hindley. Heathcliff est une figure tragique et universelle du Mal, car il *l'aime* et en est la *cause*. Il est donc un être monstrueux et cruel, totalement insensible à la souffrance d'autrui.

## CONCLUSION

### **WUTHERING HEIGHTS : « UNE MALÉDICTION PRIVILÉGIÉE »**

« Il n'est pas dans la littérature romanesque de personnage qui s'impose plus réellement, et plus simplement, que Heathcliff ; encore qu'il incarne une vérité première, celle de l'enfant révolté contre le monde du Bien, contre le monde des adultes, et, par sa révolte sans réserve, voué au parti du Mal.<sup>1</sup> »  
George Bataille dans *La littérature et le Mal*

Bataille a décrit Emily Brontë comme une romancière ayant fait l'objet, comme ses personnages, « d'une malédiction privilégiée<sup>2</sup> ». Les tourments sont causés par la passion absolue, mais surtout tragique, de Heathcliff pour Catherine. La déraison de la tragédie se construisant au nom de l'absolu, le Mal devient l'équivalent de la passion. Par contre, nous constatons que la transgression morale n'est pas fondatrice du questionnement métaphysique du récit, car Catherine et Heathcliff obéissent aux Lois propres à la réalisation d'un désir devenu sacré, c'est-à-dire que ces Lois sont les seules qui soient valides et qui doivent être respectées. Comme nous l'avons montré, il y a dans *Wuthering Heights* une vision anxieuse et troublée de la sexualité qui permet l'ellipse du désir et mène, par le fait même, Catherine Earnshaw à un état semblable à l'hystérie. Les lieux de l'enfance chargent donc le réel d'érotisme, de lyrisme et surtout de rêve. Comme l'a remarqué Judith Bates « l'onirisme dans *Whutering Heights* repose sur des bases multiples et complexes qui font que le roman dépasse de loin la simple catégorie d'œuvre d'imagination dans laquelle elle s'inscrit<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> Judith Bates, *L'onirisme dans Wuthering Heights d'Emily Brontë*, p. 5.

La compulsion de répétition, telle que la conçoit Freud, participe ainsi à l'élaboration de cette histoire. Dans le récit, nous avons constaté les effets de cette compulsion alors que le passage de l'enfance à l'âge adulte est la cause d'une blessure irréparable chez les deux protagonistes. Ceux-ci perçoivent cette cassure psychique comme une faille dans le déroulement linéaire de leur existence et cherchent à combler le vide qu'elle a laissé. Par la recherche de l'absolu et l'abolition des limites, le menant ainsi à la perversion et à la cruauté, Heathcliff tente de lier en vain deux époques de sa vie, afin, ultimement, de retrouver le paradis perdu. Lui et Catherine débutent leur descente aux enfers, mais elle abandonne le combat avant lui, incapable de faire face à sa réalité.

Heathcliff, par sa violence et son sadisme, nous a fait voir la part la plus radicale du Mal, nous permettant aussi de l'associer au registre de l'infantile. Sa révolte est commandée par la volupté que lui procure la destruction de tous les obstacles empêchant l'accomplissement de son désir. La trahison et la vengeance sont centrales dans l'élaboration des rapports entre les personnages, car pour Heathcliff, fils adoptif bâtard, le puissant désir de détruire et de faire souffrir est aussi synonyme d'autodestruction. Il cherche à faire participer tous et chacun à sa propre déchéance, entraînant ainsi Cathy, Isabella, Hareton et même son fils Linton dans son univers cruel. Comme nous l'avons observé, ce désir d'autodestruction, caractéristique de la pulsion de mort, est engendré par une révolte contre celui qui l'a humilié, Hindley, et aussi par la perte de Catherine, celle qui l'a trahi. Plus les années passent, plus le fantôme de sa bien-aimée le hante, et ce n'est que dans la mort qu'Heathcliff envisage l'impossible union.

Nous avons constaté, et ce, dès les premières lignes de ce terrible récit, la singularité des lieux et des personnages, car, chez Emily Brontë, les lieux psychiques de l'enfance et le territoire sauvage de la lande retrouvent leur pureté et leur sens dans la création littéraire. La campagne anglaise, où le familier se confond à l'étrange, est le théâtre d'un isolement indispensable à l'élaboration de la tragédie. Le mal et la cruauté semblent en effet intimement liés à l'espace où, entouré d'un

vent qui souffle avec fureur, se dresse le domaine isolé et maudit de Wuthering Heights. Catherine et Heathcliff manifestent une intériorité étrangère à elle-même et un rapport à la réalité marqué par les souvenirs obsédants d'un lien infantile révolu. L'écriture donne ainsi vie aux désirs infantiles qui entrent dans la logique de la folie, mais surtout du rêve.

Selon Bates, l'onirisme qui traverse et englobe le roman est « un rêve à l'intérieur de la vie [...] qui incorpore et transcende le réel, [et] par son caractère universel, il appartient à l'imagination de tous les temps<sup>4</sup> ». Dans *L'interprétation du rêve*, Freud s'interroge sur le caractère universel du rêve, du travail de l'inconscient et des pulsions.

Nous tenons toute la pertinence des paroles de Nietzsche selon lesquelles dans le rêve « se perpétue une part ancestrale de l'humanité à laquelle on ne peut plus guère parvenir par voie directe » [Citation de *Humain, trop humain*], et nous sommes amenés à espérer arriver, par l'analyse des rêves, à la connaissance de l'héritage archaïque de l'être humain, à reconnaître chez lui ce qu'il y a d'inné dans l'âme.<sup>5</sup>

Selon Freud, nos rêves, mais aussi le processus de création faisant naître l'œuvre littéraire, révèlent, depuis toujours, des choses sur *nous* que nous ne savons pas. Les processus psychiques sont intemporels, c'est-à-dire « qu'ils ne sont pas ordonnés temporellement, que le temps ne les modifie en rien et que la représentation du temps ne peut leur être appliquée<sup>6</sup> ». Dans *Wuthering Heights* ainsi que dans la littérature de toutes les époques, de la tragédie grecque à la prose d'aujourd'hui, résident des motions pulsionnelles, des désirs universels et une vérité qui concernent les pulsions. Ainsi, le Mal et la cruauté exprimés dans les pages du roman d'Emily Brontë révèlent non seulement les désirs des personnages mais les Lois du désir.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>5</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 602.

<sup>6</sup> *Id.*, « Au-delà du principe de plaisir », p. 76.

Steve Davies a écrit que "*Wuthering Heights* speaks to us all, women and men alike, of the deepest dreams, fears and desires of which we are capable of"<sup>7</sup>. La précision « women and men alike » est primordiale car, même si le roman a été écrit par une femme, l'auteure décrit la violence comme la part obscure de chacun des sexes. Nelly, porteuse d'une parole, et Lockwood, porteur de la plume, sont les deux narrateurs principaux de ce récit qui, malgré les deux voix qui le racontent, respecte un même style, une même esthétique, et tout simplement, une même voie, en perpétuant une fascinante histoire qui n'est pas la leur. L'analyse que nous avons lue ici a tenté de montrer la puissance de cette narration qui ne cède jamais sur l'enchaînement logique de la force de damnation.

---

<sup>7</sup> Steve Davies, *Emily Brontë : Heretic*, p. 60.

## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRE ÉTUDIÉE

Brontë, Emily. *Les Hauts de Hurlevent*. Traduction de l'anglais de *Wuthering Heights* par Frédéric Delebecque. Coll. « Livre de poche ». Paris : Payot, 1972, 441 p.

\_\_\_\_\_. *Wuthering Heights*. New York : The New American Library, Inc., 1959, 320 p.

### OUVRAGES SUR EMILY BRONTË ET SON ŒUVRE

Bataille, Georges. *La littérature et le Mal*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 1957, 205 p.

Bates, Judith. *L'onirisme dans Wuthering Heights d'Emily Brontë*. Coll. « Situation ». Paris : Lettres modernes Minard, 1988, 159 p.

Bazin, Claire. *La vision du Mal chez les sœurs Brontë*. Coll. « Inter Langues Littératures ». Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995, 225 p.

Blondel, Jacques. *Emily Brontë : expérience spirituelle et création poétique*. Paris : Presses universitaires de France, 1955, 452 p.

Brontë, Charlotte. « Préface pour la réédition de 1850 » In *Anne, Charlotte, Emily Brontë : Wuthering Heights, Agnès Grey, Villette*. Coll. « Bouquins ». Paris : Éditions Robert Lafond, 1990, p. 15 à 19.

Davies, Steve. *Emily Brontë : Heretic*. London : The women's Press Ltd, 1994, 274 p.

D'Eaubonne, Françoise. *Emily Brontë*. Coll. « Poètes d'aujourd'hui ». Paris : Éditions Pierre Seghers, 1964, 190 p.

Eagleton, Terry. *Myths of Power : a Marxist study of the Brontës*. London : Macmillan, 1975, 148 p.

Lanone, Catherine. *Wuthering Heights d'Emily Brontë : un vent de sorcière*. Coll. « Marque page. La littérature anglo-saxonne ». Paris : Ellipses, 1999, 128 p.

Leyris, Pierre (Trad.). « Témoignages contemporains sur Emily Brontë » In *Emily Jane Brontë : Poèmes*. Coll. « nrf Poésie ». Paris : Gallimard, 1999, p. 11 à 19.

Mettra Claude, Florence Marguier et Jean-Pierre Léonardini. *Éclatant comme la gloire : écrits de jeunesse des Brontë*. Vénissieux : Éditions Paroles d'Aube, 1997, 159 p.

Sanger, C.P. *The Structure of Wuthering Heights*. London : Dawson of Fall Mall, 1967, 24 p.

Traz, Robert (de). *La Famille Brontë*. Paris : Éditions Albin Michel, 1939, 317 p.

Woolf, Virginia. *Une chambre à soi*. Paris : Éditions Denoël, 1992, 171 p.

\_\_\_\_\_. *Les fruits étranges et brillants de l'art*. Paris : Éditions Des femmes, 1983, 247 p.

## OUVRAGES DE SIGMUND FREUD

Freud, Sigmund et Joseph Breuer. *Études sur l'hystérie* [1895]. Coll. « Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique ». Paris : Presses universitaires de France, 1956, 255 p.

Freud, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. Coll. « Bibliothèque de Psychanalyse ». Paris : Presses universitaires de France, 1940, 84 p.

\_\_\_\_\_. « Au-delà du principe de plaisir » [1920] In *Essais de psychanalyse*. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 47 à 128.

\_\_\_\_\_. « La création littéraire et le rêve éveillé » In *Essais de psychanalyse appliquée*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 1933, p. 69 à 81.

\_\_\_\_\_. « L'inquiétante étrangeté » [1919] In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Coll. « Folio essai ». Paris : Gallimard, 1985, p. 209 à 263.

\_\_\_\_\_. *L'interprétation du rêve* [1900]. Paris : Presses universitaires de France, 2003, p. 584.

\_\_\_\_\_. *Introduction à la psychanalyse*. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Éditions Payot, 1988, 444 p.

\_\_\_\_\_. « Le roman familial des névrosés » [1899] In *Névrose, psychose et perversion*. Paris : Presses universitaires de France, 1981, p. 157 à 160.

\_\_\_\_\_. « Sur le souvenir-écran » [1899] In *Névroses, psychose et perversion*. Paris : Presses universitaires de France, 1981, p. 113 à 132.

\_\_\_\_\_. *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905]. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 1987, 215 p.

## **SUR L'EMPRISE ET LA CRUAUTÉ**

David-Ménard, Monique. « L'atteinte de l'autre » In *Nouvelle revue de Psychanalyse*, # 38, 1988, p. 181 à 187.

Denis, Paul. *Emprise et satisfaction : les deux formants de la pulsion*. Coll. « Le fil rouge ». Paris : Presses universitaires de France, 1997, 262 p.

Dorey, Roger. « La relation d'emprise » In *Nouvelle revue de psychanalyse*. # 24, Paris : Gallimard, 1981, p. 116 à 139.

## **SUR L'ÉROTISME**

Assoun, Paul-Laurent. *Le couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise* [1989], 2<sup>e</sup> Édition. Coll. « Anthropos ». Paris : Economica, 2005, 250 p.

Couvreur, Catherine. *La polarité de l'amour et de la mort*. Coll. « Épîtres ». Paris : Presses universitaires de France, 2000, 172 p.

Israël, Lucien. *L'hystérique, le sexe et le médecin* [1976]. Coll. « Médecine et psychothérapie ». Paris : Masson, 2001, 241 p.

\_\_\_\_\_. *La jouissance de l'hystérique : Séminaire 1974*. Coll. « Les Cahiers d'Arcanes ». Paris : Arcanes, 1996, 222 p.

Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme* [1964]. Coll. « Textes du XXe siècle ». Paris : Hachette, 1985, 89 p.

O. Brown, Norman. *Éros et Thanatos* [1959]. Coll. « Les Lettres Nouvelles ». Paris : Éditions Denoël, 1972, 411 p.

Schaeffer, Jacqueline. « L'hystérie : une libido en crise face à la différence des sexes » In *Hystérie*. Coll. « Monographies de psychanalyse ». Paris : Presses universitaires de France, 2000, p. 107 à 138.

## **SUR L'INFANTILE**

Cardinal, Jacques. « Rêver l'enfance » In *Voix et images*. Volume XXV, no 1 (73), automne 1999, p. 33 à 35.

Guillaumin, Jean. *La genèse du souvenir : essai sur les fondements de la psychologie de l'enfant*. Paris : Presses universitaires de France, 1968, 307 p.

Mannoni, Maud. *Amour, haine, séparation : renouer avec la langue perdue de l'enfance*. Coll. « L'espace analytique ». Paris : Éditions Denoël, 1993, 213 p.

Souriau, Étienne. « Le souvenir d'enfance » In *Journal de Psychologie*. no1-2 (59), 1962, p. 15-57.

## **SUR LA PULSION DE MORT**

Doré, Louise. « Pulsion de mort et compulsion de répétition ou Le chemin le plus fréquenté » In *La pulsion de mort, VIIe colloque de l'Association des psychothérapeutes psychanalytiques du Québec*. Montréal : Association des psychothérapeutes du Québec, 1994, p. 35 à 52

Franceschi, Élisabeth (de). *Amor Artis : pulsion de mort, sublimation et création*. Coll. « L'œuvre et la psyché ». Paris : L'Harmattan, 2000, 384 p.

Mannoni, Octave. « Psychanalyser la mort ? » In *Des psychanalystes vous parlent de la mort*. Paris : TCHOU Éditeur, 1979, p. 7 à 13.

M'Uzan, Michel (de). *De l'art à la mort : Itinéraire psychanalytique*. Paris : Gallimard, 1977, 205 p.

## **SUR LA TRAGÉDIE**

Didier-Weill, Alain. « Œdipe, Antigone et le psalmiste » In *Études Freudiennes : L'inconscient, l'inceste et la dimension du tragique en psychanalyse*. # 35, Paris : Édition Études freudiennes, mai 1994, p. 49 à 60.

Guyomard, Patrick. *La jouissance du tragique : Antigone, Lacan et le désir de l'analyse*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 1998, 146 p.

## **AUTRES OUVRAGES PSYCHANALYTIQUES**

Green, André. « Pourquoi le mal ? » In *Nouvelle revue de psychanalyse*. # 38, Paris : Gallimard, 1988, p. 239 à 261.

Jackson, John E. *Passions du sujet : essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*. Paris : Mercure de France, 1990, 245 p.

Scheidhauer, Marcel. *Rêve, symbole et clinique des névroses chez S. Freud*. Coll. « Psychanalyse ». Paris : Anthropos, 1998, 239 p.

### AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

Barthes, Roland. *Critique et Vérité*. Coll. « Tel quel ». Paris : Éditions du Seuil, 1966, 79 p.

Bataille, Georges. « *Le coupable* » In *Œuvres complètes*, Tome V. Paris : Gallimard, 1973, p. 235 à 392.

\_\_\_\_\_ . *L'impossible* [1962]. Paris : Éditions de Minuits, 1976, 188 p.

\_\_\_\_\_ . *Les larmes d'Éros*. Coll. « domaine français ». Paris : 10/18, 2006, 126 p.

Margel, Serge. *Destin et liberté : la métaphysique du mal*. Coll. « La philosophie en effet ». Paris : Galilée, 2002, 188 p.

Ricoeur, Paul. *La symbolique du mal*. Paris : Aubier Montaigne, 1960, 335 p.