

LES ÉTRANGES OBJETS DÉCORATIFS DE « CHOSEVILLE » (VILLETTE, CHARLOTTE BRONTË, 1853)

ISABELLE HERVOUET

Université Clermont-Auvergne

1. Heather Glen décrit ainsi l'un des intérieurs de *Villette* (1853), le dernier roman de Charlotte Brontë : « [I]t is a world [...] filled with objects [...] minutely particularized, copiously described » (Glen 207). Dans l'autobiographie fictive de Lucy Snowe, postérieure à l'Exposition universelle de 1851 qui avait fasciné l'écrivaine, le romantisme flamboyant de *Jane Eyre* (1847) semble en effet avoir cédé la place au réalisme d'une vie quotidienne encore ardente, mais également préoccupée de matérialité¹. L'étude proposée ici s'appuiera sur la mention d'objets de la sphère domestique, qu'ils soient brodés, cousus ou peints par les femmes puisque Brontë réserve une part conséquente de l'espace textuel à la description de ceux-ci. On croise, au fil du roman, de nombreuses robes et autres vêtements féminins, ainsi que des objets aussi bien utiles que décoratifs tels que deux écrans à feu, une pelote à épingles et une chaîne de montre.

2. Peut-être parce que Lucy a elle-même conçu la plupart des objets décoratifs que sa créatrice décrit avec autant de soin, la critique analyse le plus souvent l'objet dans *Villette* comme la matérialisation d'éléments épars de la psyché de l'héroïne, psyché qu'il serait donc possible de reconstruire en interprétant ces objets comme symboles. Il apparaît rapidement, en effet, que Brontë recourt aux « travaux de dame » et aux mots qui les désignent pour constituer des réseaux métaphoriques complexes – quoique parfois attendus – qui lui permettent de construire le matériel en symbole de l'être humain et de son histoire secrète. Dans une autobiographie fictive marquée par la difficulté à exprimer l'intime, Brontë montre tout l'intérêt qu'elle porte à la classique analogie textuel-textile, que sa narratrice utilise à plusieurs reprises dans son récit. Cette lecture de l'objet – comme métaphore aussi bien de l'intime que du récit – ne permet pas, cependant, d'évacuer le sentiment d'inquiétante étrangeté lié à ces écrans à feu, à cette pelote ou à cette chaîne de montre qui, s'ils sont métaphores, se retrouvent saturés d'un pouvoir signifiant indéterminé au point d'en être transformés en objets magiques ou fétiches. On en arrive, tout comme Lucy devant

1 Le glissement générique d'un roman à l'autre apparaît notamment dans le traitement réservé à la mystérieuse nonne, dont la hantise est comprise par le personnage de Graham Bretton comme la projection de l'état psychique de Lucy. Le fantôme s'avère n'être qu'un déguisement, réduit *in fine* à un amoncellement de vêtements : « The long nun proved a long bolster dressed in a long black stole, and artfully invested with a white veil » (*Villette* 569). On imagine mal pareille révélation dans *Jane Eyre*.

un lit et une commode minuscules, à se poser la question : « Of what are these things the signs and tokens? » (*Villette* 62).

3. Nous tenterons donc de dépasser cette lecture de la psyché de Lucy par le biais de ses créations (sans nécessairement l'invalider pour autant), et d'interroger le statut des objets fabriqués par la femme dans *Villette*². Si Brontë les utilise comme relais de l'intime et des mots qui l'expriment, elle semble finalement les poser, et de façon très énigmatique, en concurrence avec le sujet et son langage. Pour clarifier l'analyse, il faudra tout d'abord détailler la méthode adoptée : que signifie lire un objet fictionnel comme une métaphore ou comme un fétiche ? Voilà qui nous permettra d'observer l'étrange pouvoir que le langage confère aux mots qui décrivent les objets. Au-delà de l'analogie textuel-textile, *Villette* rejette en effet l'opposition binaire sujet-objet pour mettre en scène le contrôle du discours et la réification, parfois la création de l'humain par l'objet cousu, brodé ou peint. Dans le cas de Lucy Snowe, narratrice et héroïne du roman, la domination de l'objet décoratif oscille, nous le verrons, entre protection et menace.

Métaphore et fétiche

4. Elaine Freedgood rappelle qu'il existe trois modes de lecture des multiples objets qui surgissent dans le roman victorien : leur appréhension comme simples « effets de réel » ou « notations insignifiantes », pour reprendre les termes de Roland Barthes (Barthes 85), la lecture métonymique et la lecture métaphorique. La lecture métonymique (à laquelle Freedgood consacre son ouvrage) considère la matérialité de l'objet ainsi que sa fabrication, pour dégager les liens qu'il entretient avec des peuples et des lieux extérieurs au roman mais porteurs de sens dans l'univers de celui-ci : « [...] the object is investigated in terms of its own properties and history and then refigured alongside and athwart the novel's manifest or dominant narrative—the one that concerns its subjects » (Freedgood 12). La simple mention du mobilier en acajou dans *Jane Eyre*, par exemple, renvoie par métonymie à l'exploitation intensive et au pillage des ressources des Caraïbes, territoire où se bâtissent les fortunes du roman.
5. Freedgood note également que l'on attribue souvent aux objets fictionnels une fonction « métonymique faible » (« [a] limited or weak metonymic function », 2), par laquelle ils se bornent à appuyer certaines caractéristiques déjà clairement posées des personnages. Appliquée à *Villette*,

2 Le parti pris, ici, est de ne pas centrer l'analyse sur l'objet comme marqueur de classe sociale ou de genre (gender), même si des remarques seront ponctuellement faites concernant ces deux points.

cette fonction conduirait à estimer que la pelote d'épingles, la chaîne de montre, les écrans à feu signalent simplement des qualités domestiques attendues chez une victorienne comme Lucy : ces objets apportent la preuve matérielle de ses différents savoir-faire, de son industrie et de son souci d'économie. Plus subtilement peut-être, la pelote à épingles révèle la position sociale véritable de Lucy. D'outil indispensable à la couturière, elle est devenue objet décoratif, orné, brodé, quoique toujours utile. Comme Jane Eyre, Lucy n'est pauvre qu'en apparence : la pelote témoigne de son appartenance symbolique à une classe sociale plus élevée, dans laquelle, selon les mots de Talia Schaffer, « one could afford to divert time and manual skill from plain sewing » (29). À une période de sa vie, Lucy a donc été victime d'un déclassement social. On saurait tout cela sans ces objets, et cette approche métonymique « faible », peu ambitieuse, ne nous apprendrait pas grand-chose.

6. Les conclusions tirées d'une lecture cette fois-ci « métaphorique » des objets varieront en fonction des critiques. L'approche métaphorique conçoit un objet comme révélateur du personnage et non pas de lui-même, la différence avec une lecture métonymique « faible » résidant dans l'effacement total de la matérialité de l'objet au profit de la seule charge symbolique : « a character's possessions, [...] if they are mentioned with a certain degree of emphasis, are meant to tell us something about that character and not about themselves or their own social lives » (Freedgood 12). Pour Freedgood, ce type de lecture hiérarchise les objets fictionnels puisque certains seront ravalés au rang de simples effets de réel, tandis que d'autres accéderont au statut de métaphore. Ce positionnement apparemment plus noble présente cependant l'inconvénient de figer et donc de réduire le sens accordé à l'objet : « the object as metaphor loses most of its qualities in its symbolic servitude » (Freedgood 11).

7. Comment déchiffrer, dans *Villette*, une matérialité apparemment peu diserte ? Le texte qui suit renonce à l'approche métonymique précisément parce que, semble-t-il, ces objets cousus, brodés ou peints importent plus par leur confection (par Lucy dans le cas des objets décoratifs) que par les matériaux qu'ils nécessitent. Pour plagier Freedgood, il nous semble que ces objets ont quelque chose à dire du personnage³ dans la mesure où Brontë nous invite ostensiblement à opter pour une lecture métaphorique de certains d'entre eux. La chaîne de montre tissée par Lucy, que Paul Emanuel arbore fièrement à la poitrine (« Straightaway Monsieur opened his paletôt, arranged the guard splendidly across his chest, displaying as much as suppressing as little as he could: for he had

3 Nous souhaitons cependant aller au-delà de la lecture métaphorique simple qui consisterait, par exemple, à ne lire la chaîne de montre que comme symbole du lien amoureux, ou qui considère chaque objet décoratif séparément pour lui associer un aspect de la psyché ou de la vie de Lucy, sans le questionner davantage ou tenter de préciser ses liens avec les autres objets.

no notion of concealing what he admired and thought decorative », *Villette* 434) est décrite comme une nouvelle représentation fictionnelle du lien dont Rochester pense qu'il unit son cœur à celui de Jane (« "It is as if I had a string somewhere under my left ribs, tightly and inextricably knotted to a similar string situated in the corresponding quarter of your little frame" », *Jane Eyre* 215). Paul Emanuel évoque en outre la fusion romantique par la métaphore du tissu, et valide par là même la lecture de la chaînette comme symbole du lien amoureux : « "We are alike [...], you were born under my star! Tremble! For where that is the case with mortals, the threads of their destinies are difficult to disentangle; knotting and catchings occur—sudden breaks leave damage in the web" » (*Villette* 457).

8. La position de Brontë sur la lecture métaphorique reste cependant ambivalente. Elle incite manifestement son lectorat à l'adopter quand il est question des robes que les femmes ont cousues : la virgine Polly est presque toujours vêtue de blanc ; Ginevra, l'écervelée sensuelle, de rouge cramoisi. Malgré ses réticences, Lucy en viendra à porter une robe rose, comme pour signaler qu'entre l'ange au foyer et la prostituée, existe une voie médiane que la femme victorienne peut emprunter. Mais la romancière nous amène tout aussi bien à douter du crédit à accorder à ce genre de lecture, par exemple lorsque Lucy décrit avec ironie les jeunes filles du royaume de Labassecour comme autant de créatures éthérées alors qu'elle vient de nous les présenter comme robustes et bien nourries :

[T]hese "jeunes filles," who had not numbered more than sixteen or seventeen years, [and] boasted contours as robust and solid as those of a stout Englishwoman of five-and-twenty [... were] fair forms robed in white, or pale rose, or placid blue, suggest[ing] thoughts of heaven and angels. (*Villette* 291)

Peut-on alors lire les robes, la pelote, les écrans à feu et la chaîne de montre comme des métaphores de l'intimité des personnages, tout d'abord de Lucy ? L'analyse à venir n'évitera pas toujours l'écueil principal de cette approche métaphorique, qui est de figer la lecture des objets, mais elle se propose de partir d'une formule dépourvue d'ironie, attachée dans le roman au personnage de la tragédienne Vashti : « To her, what hurts becomes immediately embodied: she looks on it as a thing that can be attacked, worried down, torn in shreds » (*Villette* 340). Cette phrase saisissante, dans laquelle l'émotion est transformée symboliquement en matière, encourage à lire l'objet, et plus largement la matière, comme métaphore d'un invisible indicible et douloureux. Peut-être alors pourra-t-on parler, par analogie avec ce qu'écrit Freedgood de l'approche métonymique, d'une lecture métaphorique complexe, par opposition à une lecture métaphorique plus immédiate.

9. Puisque Brontë insiste autant sur la matière, il est nécessaire d'envisager l'objet comme

fétiche. Pour William Pietz, ce qui distingue le fétiche de l'idole, c'est précisément son irréductible matérialité (« irreducible materiality », 7). Il explique également que l'objet fétiche se charge d'éléments hétérogènes, matériels ou non (des désirs, des croyances, peuvent participer de cet assemblage qu'est le fétiche), pour forger une entité nouvelle (7). Pietz poursuit sa définition en évoquant la possible domination de l'humain par le fétiche, dès lors que le corps est soumis à l'influence de certains objets matériels : « [The fetish is] an object established in an intense relation to and with power over the desires, actions, health, and self-identity of individuals » (10). Le fétiche, enfin, fixe en lui un événement singulier : « The fetish is always a meaningful fixation of a singular event; it is above all a "historical" object, the enduring material form and force of an unrepeatable event » (12). Pour Pietz, le fétiche est la trace matérielle qu'ont laissée l'événement unique et son récit, et qui les remplace. Peter Pels prolonge la réflexion de Pietz en établissant une distinction entre animisme et fétichisme. L'animisme, tel qu'il le décrit, nous rappelle la métaphore qualifiée plus haut d'« immédiate », cette figure qui priverait l'objet de ses caractéristiques pour n'en faire que le révélateur de traits plus ou moins cachés du personnage. L'animisme défini par Pels serait même l'origine de ce type de métaphore puisqu'il consiste en l'animation de la matière par l'esprit humain : l'anthropologue parle alors de « spirit *in* matter » (101. Je souligne). Le fétichisme, lui, pose l'objet comme non transcendé par l'esprit humain, et Pels utilise la formule inverse, « spirit *of* matter » (94. Je souligne). Il explique : « Fetishism is animism with a vengeance. Its matter strikes back » (91).

Animism, as applied to things, transcends their materiality by saying that the perception of the life of matter is only possible through an attribution of a derivative agency. In contrast, fetishism says things can be seen to communicate their own messages. The fetish's materiality is not transcended by any voice foreign to it [...]. (Pels 94)

Dans la représentation que Brontë propose des objets, en particulier des objets décoratifs confectionnés par Lucy, ceux-ci se substituent par métaphore à un assemblage hétérogène qui relève de l'indicible, ce qui leur permet de se constituer en fétiches capables d'exercer un contrôle sur l'humain.

Indicible et langage

10. Talia Schaffer détaille l'hostilité des femmes ambitieuses du dix-neuvième siècle envers les

travaux pour dame (20-21) avant de poursuivre : « Feminist critics have frequently commented [however] on the continuity between writing and sewing » (21). Cette « continuité », chez Brontë comme chez Eliot (par exemple), prend la forme du recours à la métaphore traditionnelle (« immédiate », pourrait-on dire de nouveau) textuel-textile. Lorsque les mots du textile apparaissent comme symboles dans *Villette*, il leur revient tout d'abord, en effet, de figurer le discours. Brontë emploie même la métaphore usée « to spin a yarn » (« The half-drowned life-boat man [...] spins no yarn », *Villette* 254), avant de la filer : « [L]et us be honest, and cut [...] from the homely web of truth »⁴ (*Villette* 562-563). La romancière va plus loin cependant, puisqu'elle réinvente ce lien textuel-textile en permettant aux objets décoratifs de s'appropriier le langage humain. « L'appropriation du langage par les objets » n'est pas une simple formule destinée à monter en épingle la présence d'initiales brodées par Lucy sur la pelote ou gravées dans la boîte ouvragée de la chaîne de montre. Il s'agit d'autre chose.

11. Il s'agit de « choses », en fait. Le manuscrit de *Villette* montre que Brontë a longtemps appelé « Choseville » la capitale de Labassecour, son petit royaume continental⁵. La critique anglophone glose sur « Choseville », qu'elle décrypte comme s'il s'agissait d'un nom composé anglais, et voit en elle « la ville des choses » ou « la ville des objets », pour suivre le plus souvent la piste du contexte culturel et de l'Exposition universelle de 1851⁶. Que « Choseville », pour un francophone, signifie « la ville des objets » n'est pas si évident, et il y a fort à parier que Brontë le sait, puisque le roman suggère une autre lecture possible de ce « chose », au détour d'une conversation entre Lucy et Ginevra :

“And where are you now?” I inquired.

“Oh! At—*chose*,” said she.

Now, Miss Ginevra Fanshawe (such was this young person's name) only substituted this word “*chose*” in temporary oblivion of the real name. It was a habit she had: “*chose*” came in at every turn in her conversation—the convenient substitute for any missing word [...]. (*Villette* 115)

12. Dans *Thing Theory*, Bill Brown détaille la différence entre la « chose » et l'« objet », et explique notamment :

The word [*things*] [...] functions to overcome the loss of other words or as a place holder for some future specifying operation: “I need that thing you use to get at things between your teeth.” [...]

4 Rappelons que l'*Oxford English Dictionary* définit « web » comme « a piece of woven fabric ».

5 De nombreuses éditions, curieusement, conservent « Choseville » à la place de « Villette » à la toute fin du chapitre 27 (*Villette* 408).

6 Badowska parle de « Thing City » (1510), Shears et Harrison de « Thing Town » (« Choseville translates from the French as “Thing Town” » 179).

[T]hings is a word that tends, especially at its most banal, to index a certain limit or liminality, to hover over the threshold between the nameable and unnameable, the figurable and unfigurable, the identifiable and unidentifiable [...]. (4-5)

Puisque Brontë est une anglophone qui parle parfaitement le français, il n'est pas exclu qu'elle ait souhaité jouer sur les deux sens possibles de « Choseville » : dans cette « ville des choses » marquée par la surproduction industrielle et le foisonnement des objets, ceux-ci en arrivent à se substituer au langage quand les mots viennent à manquer.

13. L'autobiographie fictive de Lucy, en effet, se distingue par la tentation de l'omission et du silence. De sa famille et de son enfance loin de Bretton elle ne dit rien, elle se contente de métaphoriser (peut-être) en termes de naufrage une catastrophe qui la laisse seule et sans ressources : « there must have been wreck at last » (*Villette* 94). Elle garde le secret de l'identité réelle du docteur qui officie à Villette (c'est le fils de sa marraine, elle le connaît bien), elle ne dit rien de définitif du sort réservé à Paul Emanuel à la conclusion du roman. Ce comportement erratique s'explique peut-être parce que Lucy a du mal à s'exprimer, en français tout d'abord (elle évoque ce qu'elle nomme « strange stammerings », 513 ; « speech, brittle and unmalleable, and cold as ice », *Villette* 587), mais aussi, étonnamment, en anglais : « [I] converse imperfectly. [...] [P]enury stamp[s] [my] language » (*Villette* 307).

14. Lucy Snowe est cependant décrite comme « a tatter-box » (*Villette* 85). La formule, attribuée au zéaiement de Polly, est saisissante, d'autant plus que jamais Lucy n'est excessivement bavarde, et qu'elle écrit pourtant : « If any one knew me it was little Paulina Mary » (*Villette* 386). Si Polly a raison et que Lucy n'est pas « a chatter-box », il nous faut alors comprendre ou lire : « Lucy is a tatter-box, her speech is in tatters ». Le discours de Lucy, délabré par la pénurie et le manque, est devenu, au sens propre, bribes d'étoffe (« tatters »). Voilà qui nous rappelle qu'au chapitre 13 Mme Beck examine la boîte à ouvrage de Lucy pour mieux saisir son identité. Lucy est ainsi assimilée à une boîte (boîte à ouvrage ou « tatter-box ») dont le contenu rend intelligible ce qui ne relève pas du dicible. Les objets des travaux de dame se substituent au texte absent, bien au-delà de la métaphore. Pour Francesca Kazan, le raffinement de la décoration de La Terrasse figure d'ailleurs une écriture manuscrite :

[...] the carpet is patterned with “arabesques,” an “endless garland” of flowers runs “mazed and bewildered amongst myriad gold leaves and tendrils,” [...] and screens are decorated with “elaborate pencil drawings finished like line-engravings.” All this adds up to something like textual filigree. [...] Brontë indulges herself for the sheer pleasure of the representation. Those arabesques and tendrils are synonymous with curlicues or flourishes made with a pen. (Kazan 549)

15. Avant même de se substituer au langage, les objets de *Villette* manifestent une tendance très nette à exercer un contrôle important sur les personnages. « You could imagine things [...] as what is excessive in objects, as what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects [...] », explique Bill Brown (5). Les vêtements que cousent et portent les femmes du roman sont un exemple de la façon dont les objets débordent le cadre de l'utilitaire pour fabriquer, à leur tour, de l'humain. Dans *Stuff*, l'anthropologue Daniel Miller montre que les vêtements n'ont rien de superficiel puisqu'ils construisent l'être humain : « we need to look [...] at how things, such as clothing, come not to represent people, but to actually constitute who they are » (23). Le contrôle d'un vêtement difficile à bien porter (il utilise l'exemple du sari) construit le contrôle de soi de la femme qui le revêt avant d'en faire la démonstration. Voilà qui évoque, dans *Villette*, l'exemple de Mrs Sweeney. Irlandaise empestant l'alcool, elle parvient à se réinventer en gouvernante anglaise grâce à sa garde-robe, et surtout à son châle :

[T]he chief item in the inventory, the spell by which she struck a certain awe through the household, quelling the otherwise scornfully disposed teachers and servants, and, so long as her broad shoulders wore the folds of that majestic drapery, even influencing Madame herself—a *real Indian shawl*—“un véritable Cachmire [*sic*],” as Madame Beck said, with mixed reverence and amaze. (*Villette* 133)

16. C'est sans ironie cependant que Brontë suggère que son héroïne est construite (au moins en partie) par les robes qu'elle porte. Peu différente de la robe grise habituelle, la robe gris pourpré (« purple-gray ») revêtue à l'occasion de la fête de Mme Beck est « une robe d'ombre » (« a gown of shadow », *Villette* 200). En revanche, la robe rose choisie par Mrs Bretton, que Lucy doit porter pour assister à un concert, la terrifie tout d'abord : « A pink dress! I knew it not. It knew not me. [...] [I]t was [...] the light fabric and bright tint which scared me » (*Villette* 283-284). Pendant l'entre-acte, Paul Emanuel semble comprendre que la robe va transformer Lucy : « I saw quite near, the ubiquitous, the inevitable M. Paul. He was looking at me gravely and intently: at me, or rather at my pink dress—sardonic comment on which gleamed in his eye » (*Villette* 299). Par la suite, nous dit Lucy, « Paul Emanuel [...] never lost an opportunity of intimating his opinion that mine was rather a fiery and rash nature—adventurous, indocile, and audacious » (*Villette* 386). La robe rose, devenue agent dès le premier contact avec l'héroïne (« It knew not me ») métamorphose Lucy dès lors qu'elle a osé la porter : elle devient cette femme que Paul Emanuel pense avoir vue, et finit par s'exclamer, en réponse aux remarques du professeur : « “Oui ; j'ai la flamme à l'âme, et je dois l'avoir !” » (*Villette* 404, en français dans le texte).

17. L'exemple le plus étonnant peut-être de ce jeu complexe de création de l'humain par le

vêtement fétichisé reste celui d'un personnage secondaire et stéréotypé, la concierge du pensionnat de Mme Beck, Rosine. Cet exemple est frappant précisément parce que le pouvoir des objets passe à présent par le contrôle du langage. Lucy est amenée à lire un billet doux qui porte la mention « pour la robe grise » (*Villette* 177, en français dans le texte) mais qui, étonnamment, ne lui est pas adressé alors qu'elle le reçoit et a précisément revêtu une robe grise. Lucy comprend que le Dr John est amoureux de la destinataire du billet et soupçonne à tort une jeune femme d'être « la robe grise ». Elle finit par écrire « not on the robe de jaconas, pink or gray—lay the blame of breaking Dr John's heart » (*Villette* 190). Si le billet doux est écrit sur papier rose, il n'a pas encore été question de robe rose. Le mot qui désigne la couleur « rose » n'apparaît pas en français dans le texte. La jeune femme soupçonnée est en fait – on l'apprend quelques paragraphes plus loin – une « grisette » prénommée « Rosine ». La robe grise et l'hypothétique robe rose font véritablement surgir dans le texte cette « grisette Rosine ». Cet exemple témoigne de l'appropriation du langage par l'objet, puisque ce sont les mots du textile qui créent l'humain.

18. Plus loin, de façon analogue, un groupe d'initiales gravées dans un objet crée l'identité plus qu'il ne la signale ou ne la symbolise. Dans la boîte ouvragée de son cadeau, Lucy inscrit quatre initiales : « the initials in the lid, P. C. D. E., for Paul Carl (or Carlos) David Emanuel—such was his full name [...] » (*Villette* 429-430). Jamais auparavant les deux autres prénoms de Paul Emanuel n'ont été mentionnés dans le texte, mais à peine quelques pages plus loin (et avant de recevoir le cadeau), Paul Emanuel s'exclame : « Better declare at once “Paul Carl Emanuel—je te déteste, mon garçon !” » (*Villette* 433, en français dans le texte). Ce surplus d'identité, c'est bien l'objet qui en a gratifié le personnage.

19. Au chapitre 38, l'un des derniers du roman, le contrôle de l'humain par le vêtement semble parachevé : « I rather liked to find myself the silent, unknown, consequently unaccosted neighbour of the short petticoat and the sabot; and only the distant gazer at the silk robe, the velvet mantle, and the plumed chapeau » (*Villette* 552). Les lecteurs de Dickens reconnaîtront la figure de style, cette réduction du personnage à ce qu'il porte, mais ce type de synecdoque n'est pas une caractéristique familière de la production de Brontë. L'animisme de Dickens pourrait sembler moins inquiétant s'il ne se combinait pas à une réification de l'humain (Wemmick dans *Great Expectations*, le vieux marquis dans *A Tale of Two Cities*, par exemple). Chez les deux romanciers, quoique le projet soit différent, la synecdoque entérine la disparition de l'humain au profit des objets.

20. Si les objets, en véritables « choses », annexent le langage pour générer de l'humain, il leur arrive donc également, à « Choseville », de le remplacer. Comme on l'a vu plus haut avec Pietz, le fétiche est devenu la trace matérielle seule capable de représenter, et donc de signifier, un événement qui ne sera pas répété. Dans le dernier roman de Brontë, certains objets, tous objets offerts ou objets-souvenirs, demeurent seuls dépositaires d'une histoire qui ne sera pas dite. On a bien affaire, en ce cas, à ce que Pels nomme « spirit of the matter », puisque le lien qui unit l'objet et l'humain a largement dépassé la figure de style : l'abstrait ou le symbolisé, dans ce rapport d'analogie qu'est la métaphore, est en effet irrécupérable. Les objets confectionnés par Lucy se substituent à une intériorité qui ne peut *plus* être dévoilée. L'objet-souvenir recouvre l'expérience du sujet, il devient seule trace de l'histoire dont il occupe la place, et comme elle, selon l'expression de Susan Stewart, il n'est pas à vendre (« the souvenir is [...] not for sale », 136). L'histoire de Lucy ne sera pas même « vendue » par le biais du texte de fiction. Comme l'explique Lucy Armitt, le texte qui décrit l'éveil de Lucy à La Terrasse insiste sur les tissus qui recouvrent sans jamais indiquer ce qui est recouvert, comme si ce contenu relevait de l'inexprimable :

[...] the stress the passage places upon the “worked” nature of that interior and the various “covers” it includes does not fail to remind us, once again, of the artifice of this substitution and those unknown aspects of what lies beneath the over-writing of Lucy's past. (Armitt 224)

En même temps qu'il s'approprie le langage puis le remplace, l'objet fétiche atteste paradoxalement de la réalité de ce qui demeurera indicible. Les objets-souvenirs confectionnés par Lucy surgissent à la place des mots pour signifier que le passé de l'héroïne existe, alors même que le récit qu'elle en fait demeure spectaculairement lacunaire. Il nous faut à présent considérer ces objets de plus près.

Vie des Objets

21. Il ne semble pas si troublant, quand on lit un roman victorien, de constater qu'il arrive que des objets s'animent : on songe à certains chapeaux et chemises croisés chez Dickens, encore une fois, même si leur pouvoir relève davantage de l'animisme que du fétichisme. On se rappellera peut-être également qu'un siècle tout juste avant *Villette*, Mary Ann Kilner avait écrit un roman d'objet (en anglais « it-narrative ») intitulé *Adventures of a Pincushion*. Mais Dickens excepté, jamais on ne voit dans un roman réaliste des objets refuser si nettement de demeurer en arrière-plan de l'histoire que ceux que Lucy découvre à La Terrasse, la demeure de sa marraine, Mrs Bretton.

22. À la suite d'un effondrement psychique et physique dû à la solitude, Lucy revient à elle à La

Terrasse, dans un espace à la fois onirique et domestique : un salon (« a pleasant parlour », *Villette* 238) puis, le lendemain, une chambre minuscule (« a small cabinet », 241), tous deux peuplés d'objets étrangement animés :

[T]here was a toilette-table dressed, like a lady for a ball, in a white robe over a pink skirt; a polished and large glass crowned, and a pretty pin-cushion frilled with lace, adorned it. This toilette, together with a small, low, green and white chintz arm-chair, a washstand topped with a marble slab, and supplied with utensils of pale greenware, sufficiently furnished the tiny chamber.

Reader; I felt alarmed! Why? you will ask. What was there in this simple and somewhat pretty sleeping-closet to startle the most timid? Merely this—These articles of furniture could not be real, solid arm-chairs, looking-glasses, and washstands—they must be the ghosts of such articles; or, if this were denied as too wild an hypothesis—and, confounded as I was, I *did* deny it—there remained but to conclude that I had myself passed into an abnormal state of mind; in short, that I was very ill and delirious: and even then, mine was the strangest figment with which delirium had ever harassed a victim.

I knew—I was obliged to know—the green chintz of that little chair; the little snug chair itself, the carved, shining-black, foliated frame of that glass; the smooth, milky-green of the china vessels on the stand; the very stand too, with its top of grey marble, splintered at one corner;—all these I was compelled to recognise and to hail, as last night I had, perforce, recognised and hailed the rosewood, the drapery, the porcelain, of the drawing-room. (*Villette* 241)

Heather Glen explique :

Verbal agency belongs not to the viewer, but to the objects she confronts. Chairs “dawn” upon her, an armchair “grows familiar”, “a whole shining [tea]-service glance[s] at her familiarly”; things obtrude upon her vision even as she tries to turn away. “Obliged to know”, “compelled to recognize” that which “hovers before” its “distempered vision”, self is experienced less as subject than as object [...], “bewildered”, “harassed”, “alarmed”. (Glen 226)

Parmi ces objets figurent ceux que Lucy a autrefois fabriqués : les écrans à feu, retrouvés dans le petit salon, et la pelote à épingles, découverte plus tard dans la chambre minuscule :

Above all, there was a pair of handscreens, with elaborate pencil-drawings finished like line engravings; these, my very eyes ached at beholding again, recalling hours when they had followed, stroke by stroke and touch by touch, a tedious, feeble, finical, school-girl pencil held in these fingers, now so skeleton-like. (*Villette* 239)

As to that pincushion made of crimson satin, ornamented with gold beads and frilled with thread-lace, I had the same right to know it as to know the screens—I had made it myself. Rising with a start from the bed, I took the cushion in my hand and examined it. There was the cipher “L. L. B.” formed in gold beads, and surrounded with an oval wreath embroidered in white silk. These were the initials of

my godmother's name—Louisa Lucy Bretton. (*Villette* 241-242)

23. L'animation quasi fantastique des objets trouve son origine dans les souvenirs dont ils sont chargés. Ils reviennent, pense Lucy, comme autant de fantômes d'objets autrefois familiers (« they must be the ghosts of such articles »). Les deux écrans et la pelote ont été conservés et apportés d'Angleterre par Mrs Bretton à la place de Lucy, que d'ailleurs elle ne reconnaît pas dans cette étrangère souffrante recueillie chez elle par charité. Le continuum que l'on devine entre les objets et l'héroïne renforce le sentiment d'inquiétante étrangeté qui s'en dégage : leur fabrication a en effet épuisé le corps de Lucy, aussi bien ses yeux (« my very eyes ached ») que ses mains (« a tedious, feeble, finical, school-girl pencil held in these fingers, now so skeleton-like »). C'est de sa force vitale qu'ils semblent nourris, c'est sa place qu'ils occupent. Lucy va devoir repuiser une identité dans ce bric-à-brac tout d'abord incompréhensible, ou peut-être *comme* bric-à-brac ou collection d'objets.
24. Kathryn Crowther voit dans les écrans et la pelote les reliques du passé de Lucy, reliques qui permettent d'établir l'unité, jusqu'alors absente, entre les deux époques de son histoire (à Bretton, à Villette). Leur originalité – ils échappent à la production en masse, phénomène du milieu du siècle – leur permet de se faire les dépositaires de la singularité du personnage (Crowther 134-135). Dans la mesure où leur fabrication par Lucy à Bretton n'est pas évoquée dans la première partie du roman, on peut également ajouter qu'ils ont ceci de commun avec elle qu'ils apparaissent et disparaissent soudainement. Mais la pelote à épingles, tout comme la boîte à ouvrage de Peggotty décrite par Clare Pettitt, a survécu à l'évolution de la vie du personnage central et reste porteuse d'une douleur passée : « Peggotty's workbox travels intact through the novel and survives. And like all survivors it comes to mark trauma, absence and loss as much as presence » (Pettitt 2009).
25. La pelote à épingles semble devoir jouer un rôle central dans la reconstruction d'une identité détruite par l'effondrement psychique de la fin du premier volume. Utile tout autant que décorative, elle signale, on l'a vu, l'ambiguïté de Lucy vis-à-vis des travaux de dame et, au-delà, de sa position sociale. Mais on comprend bien vite que le groupe de trois initiales (« the cipher "L. L. B." [...] Louisa Lucy Bretton ») ira bien au-delà de cette « métonymie faible ». Badowska, qui voit également dans l'épisode de La Terrasse l'occasion d'une reconstruction de l'identité, s'en tient, sur ce point, à la remarque suivante : « they remind her of her own name and of her emotional ties to others » (Badowska 1516). Mais jamais Mrs Bretton n'est appelée « Lucy », et ce ne sont pas les prénoms et le nom de la marraine de l'héroïne qui saisissent à la lecture. Les initiales signalent une identité trouble, celle de Lucy (le second « L ») comme ensevelie, enfermée dans un endroit bien

particulier, étroitement lié à Mrs Bretton (« L. B. »). Au détour du groupe de trois initiales, l'objet met en abyme la place occupée par Lucy dans un univers secret (« a small cabinet with seagreen walls » *Villette* 241) pris dans un lieu plus grand⁷. L'identité de Lucy devra être reconstruite, nous semble-t-il, selon le modèle proposé par la pelote : en termes d'imbrication ou de claustration. Il y aura bien là fétichisme, ou « spirit of the matter », puisque l'on voit déjà se dessiner le pouvoir du fétiche sur l'humain : « the materiality of things can stand in the way of, and deflect, the course of human traffic » (Pels 95). Lucy ne peut renaître (ou poursuivre son existence) que selon les termes dictés par la pelote à épingles.

26. Lucy n'est pas le seul personnage du roman dont l'identité soit instable ou en péril, on le sait : Polly Home s'appelle aussi « Paulina Mary Home de Bassompierre », Graham Bretton « Dr John », Maria Beck « Modeste Kint ». La fragmentation de son identité en diverses facettes, à en croire l'héroïne, provient de la perception superficielle des autres :

What contradictory attributes of character we sometimes find ascribed to us, according to the eye with which we are viewed! Madame Beck esteemed me learned and blue; Miss Fanshawe, caustic, ironic, and cynical; Mr. Home, a model teacher, the essence of the sedate and discreet: somewhat conventional, perhaps, too strict, limited, and scrupulous, but still the pink and pattern of governess-correctness; whilst another person, Professor Paul Emanuel, to wit, never lost an opportunity of intimating his opinion that mine was rather a fiery and rash nature—adventurous, indocile, and audacious. (*Villette* 386)

27. Quelques heures après son arrivée sur le continent, Lucy est examinée par Paul Emanuel. La lecture phrénologique de son crâne donne lieu à l'échange suivant : « “Et qu'en dites-vous ?” [asked Mme Beck] “Mais—bien des choses,” was the oracular answer » (*Villette* 128-129). Paul Emanuel voit Lucy comme un assemblage de « bien des choses ». Cette réification⁸ est peut-être vécue, paradoxalement, comme heureuse, dans la mesure où le regard posé sur Lucy a été attentif. Pour Badowska, Lucy recouvre la santé à La Terrasse précisément en ces termes : « She recovers from her nervous illness seemingly because she is able to see herself as part of an assemblage of objects that evoke the past » (1513). Mais Lucy est-elle simplement une partie de cet assemblage, ou au contraire l'assemblage tout entier ?

28. À Paul-Emanuel, qui sait voir en elle « bien des choses », Lucy offre une chaîne de montre

7 Puisque l'initiale de Lucy est prise entre celles de la principale figure maternelle du roman, nous pensons, avec Bernadette Bertrandias, que ce lieu est un univers maternel. Bernadette Bertrandias écrit : « ainsi le cauchemar du naufrage s'inverse-t-il en rêve fœtal de séjour dans une grotte sous-marine [la chambre verte] » (272).

8 Réification d'autant plus nette que le modèle du crâne phrénologique, on le sait, se présentait sous la forme d'un objet posé sur un bureau ou d'un schéma extérieur qui en dirigeait la lecture.

enfermée dans une boîte décorée, qui reprend, point à point, le décor de la minuscule chambre de La Terrasse :

All my materials—my whole stock of beads and silk—were used up before the chain assumed the length and richness I wished; I had wrought it double, as I knew, by the rule of contraries, that to suit the particular taste whose gratification was in view, an effective appearance was quite indispensable. As a finish to the ornament, a little gold clasp was needed; fortunately I possessed it in the fastening of my sole necklace; I duly detached and re-attached it, then coiled compactly the completed guard; and enclosed it in a small box I had bought for its brilliancy, made of some tropic shell of the colour called “nacarat,” and decked with a little coronal of sparkling blue stones. Within the lid of the box, I carefully graved with my scissors’ point certain initials. (*Villette* 422)

La confection du cadeau semble dictée par l’enfermement de Lucy à La Terrasse dans un espace bleu, puis vert, avec une pointe de rouge (la pelote), un espace décoré de cette pelote aux initiales énigmatiques, brodée d’or, de perles et de l’ovale d’une couronne de soie. Lucy retravaille ces motifs en emprisonnement d’un bijou de perles et de soie dans un espace corail, décoré de l’ovale d’une pointe de bleu, et qui porte un chiffre énigmatique qui ajoute à l’identité de Paul Emanuel. Peut-être offre-t-elle alors au professeur un objet qui la représente tout entière (« my whole stock »), mais un objet composite fait de fragments inestimables (« beads and silk... a little gold clasp... sparkling blue stones, [rich], [brilliant] »), un objet lié au souvenir d’un passé qui ne peut être narré, dont la chambre de La Terrasse conservait la trace fantomatique. Notre hypothèse est qu’à travers cet assemblage de fragments qu’est la chaîne de montre, Lucy offre le fétiche d’une richesse intime indicible dont Paul Emanuel a su soupçonner l’existence.

29. Il a été question plus haut de l’ensevelissement ou de l’enfermement de l’initiale du prénom de Lucy. Il nous faut revenir au motif du lieu clos pris dans un lieu plus grand, motif qui ne cesse de revenir à la surface du texte. Lucy est une héroïne qui se tient à l’écart, qui accepte de résider (et même, une fois, d’être enfermée) dans des lieux clos. Une topo-analyse rigoureuse montrerait peut-être que le « site de la vie intime » de Lucy, selon les termes de Bachelard (27), est le recoin d’une pièce, ou alors une pièce prise dans une autre pièce⁹. Les termes qui prévalent dans le texte sont ceux de « closet » et de « cabinet », utilisés, pour le second, aussi bien en français qu’en anglais. Il est impossible ici de mentionner toutes les occurrences de cette situation de claustration, mais voici quelques exemples : chez Miss Marchmont, au début du roman, Lucy dort dans un cabinet situé dans la chambre de l’invalidé (« my crib in a closet within her room », *Villette* 101), puis, à son arrivée chez Mme Beck, elle est immédiatement conduite dans ce type d’espace (« I was led

9 Voilà qui rappelle le personnage de Jane Eyre, « shrined in double retirement » au Chapitre 1.

forward to a small inner room termed a “cabinet” », *Villette* 130). La chambre verte de La Terrasse est un minuscule « cabinet », on le sait, qui annonce « two pretty cabinets of sleeping-rooms » (*Villette* 585) découverts plus tard Faubourg Clotilde. Cette petite pièce qui s’obstine à faire retour peut aussi être métaphorique, comme celle qu’occupe Lucy dans l’esprit de Graham : « [...] in that goodly mansion, his heart, he kept one little place under the skylights where Lucy might have entertainment, if she chose to call [...], one little closet, over the door of which was written “Lucy’s Room” » (*Villette* 555). Ce « cabinet » est toujours un lieu rare qui garantit à Lucy la protection de l’agitation du monde. Comme on le sait, le terme de « cabinet », en anglais, désigne également une de ces vitrines qui servent aussi bien à protéger qu’à exposer une collection. Si, comme le pense Badowska, Lucy aimerait être ce cabinet de curiosités que Graham voit en Polly (« a perfect cabinet of oddities », *Villette* 85), alors l’exposition de cet assortiment d’objets qu’est l’héroïne doit se faire dans un environnement protecteur.

30. La qualité du regard posé sur Lucy est déterminante pour sa santé et sa tranquillité d’esprit, à défaut de son bonheur. Vue par Graham, Lucy est réduite à un assemblage d’objets ordinaires : « [He granted me] that degree of notice [...] given to unobtrusive articles of furniture, chairs of ordinary joiner’s work, and carpets of no striking pattern » (*Villette* 162). Badowska suggère que ce que n’accepte pas Lucy, ce n’est pas tant d’être vue comme objet que d’être vue comme un objet ordinaire (1520). Et en effet, comme en écho à la description de Paul Emanuel (« [Je vois] bien des choses »), Lucy lui déclare « je veux [...] des choses inouïes » (*Villette* 412, en français dans le texte). Lucy est à la fois personnage à l’abri dans un lieu protecteur, un « cabinet », et l’espace protecteur lui-même, ce cabinet de curiosités qui renferme des « choses inouïes ». Si Lucy est un « cabinet », alors les curiosités qui la constituent sont ce que Pels appelle des « objets rares » (« rarity »). Il définit ce mot comme « twin of the fetish » (103) et explique :

Unlike the commodity, however, the rarity’s motion makes it into a marvelous object, something that stands out as “curious” and “rare” from the everyday world of commodities, something that possesses a generic singularity over and against everyday commodities that we also found with the fetish. (Pels 103)

31. Au terme d’un étrange continuum, Lucy est devenue ces objets décoratifs à la fabrication desquels elle a autrefois usé sa santé, seules traces d’une histoire irracontable, peut-être impensable, ces fétiches seuls capables de la ramener à sa vie puisqu’ils en sont dépositaires. Lucy se reconstruit tout d’abord comme simple initiale prise entre deux autres, puis comme bijou de perles enfermées dans une boîte resplendissante. Elle se sait collection d’objets rares et précieux, mais encore lui

faut-il être perçue comme telle. Graham en est incapable, on l'a vu, mais Paul Emanuel perçoit sa véritable nature au-delà des apparences. La lecture littérale des mots des objets, à laquelle la « grisette Rosine » a invité plus haut, conduit à s'arrêter sur le mot qui désigne en anglais la chaîne de montre offerte par Lucy au professeur : « watch-guard ». La fusion dans l'objet des deux actions qui importent tant à Lucy ne peut être le fruit du hasard. Paul Emanuel a su regarder Lucy et voir « bien des choses », « des choses inouïes » ; il va à présent devoir la garder, c'est-à-dire la préserver du regard superficiel et de l'indifférence des autres : « the curiosity cabinet [... is meant] for private display rather than public education », souligne Pels (103-104). Avant son départ pour Basseterre, Paul Emanuel installe Lucy Faubourg Clotilde, dans une maison minuscule :

The vestibule was small, like the house [...]. Opening an inner door, M. Paul disclosed a parlour, or salon—very tiny, but I thought, very pretty. [...] [I]ts small round table shone like the mirror over its hearth; there was a little couch, a little chiffonnière [...].

“We will [...] peep into one or two other nooks of this nutshell,” [M. Paul said].

He led the way. I was shown a little kitchen with a little stove and oven, with few but bright brasses, two chairs and a table. A small cupboard held a diminutive but commodious set of earthenware. (*Villette* 584-585)

Ce lieu miniature peut abriter et protéger la collection d'objets rares qu'est devenue Lucy. Le logement du Faubourg Clotilde évoque une maison de poupée, qui correspondrait d'ailleurs, on le sait, à ce que recherche l'héroïne : un espace clos dans un espace clos. Lucy s'installe dans cet abri miniature et l'histoire s'arrête, puisque, comme l'explique Stewart, « the miniature always tends towards tableau rather than narrative » (66).

32. Que reste-t-il à désirer à une héroïne qui estimait autrefois que « the negation of severe suffering [is] the nearest approach to happiness » (*Villette* 140) et confie, à propos des trois ans passés à attendre le retour de Paul Emanuel : « Reader, they were the happiest years of my life » (*Villette* 593) ? Regardée par quelqu'un qui a su saisir sa richesse et sa rareté, Lucy est gardée au cœur de cette maison de poupée qu'est le Faubourg Clotilde. Si l'on appartient à ces lecteurs dotés d'une « imagination heureuse » à qui Brontë laisse décider de la fin de son histoire (« leave sunny imaginations hope », *Villette* 596), on estimera que, malgré l'absence de Paul Emanuel, tout finit bien.

Conclusion

33. Dans la seconde moitié du roman, le rapport qu'entretient Lucy avec les objets décoratifs qu'elle a créés oscille entre protection du sujet féminin et mise en péril de son statut de sujet. Une lecture métaphorique simple conduit à estimer qu'à La Terrasse, entourée d'objets familiers qui lui rappellent son passé et son identité, l'héroïne se reconstruit. Mais lorsque l'on comprend que les objets domestiques sont devenus des fétiches d'une histoire personnelle indicible sans doute, impensable peut-être, Lucy est réifiée. « Lucy Snowe is a *tatter-box* » (*Villette* 85), avait prévenu Polly dès le chapitre 3. Lucy est une boîte remplie de bribes de tissu, une collection de choses rares et précieuses : ces objets décoratifs qui symbolisent son histoire dans un premier temps, puis dont la matérialité la dépasse dès lors que le symbolisé est irrécupérable. Lorsque le roman s'achève, le point atteint par l'histoire rejoint le moment où se fait la narration, comme le donne à croire l'utilisation du présent : « And now, the three years are past : M. Emanuel's return is fixed » (*Villette* 595). La contradiction flagrante avec l'image, au chapitre 5, d'une narratrice vieillie et apaisée : « my hair [...] lies now, at last white, under a white cap, like snow beneath snow » (*Villette* 105) n'a peut-être aucune importance. De l'histoire de Lucy lorsque le temps passe on ne saura rien, une fois encore. Seuls demeurent quelques objets. Le roman refermé, on garde de la narratrice l'image d'une femme devenue miniature, enfermée dans une maison de poupée, difficilement accessible, figée dans un abri à la fois désiré et mortifère.
34. Au terme de plusieurs visites successives de l'Exposition universelle de 1851, Brontë écrit à son père :

It was very fine—gorgeous—animated—bewildering—but I liked Thackeray's lecture better. [...] Its grandeur does not consist in one thing, but in the unique assemblage of all things—Whatever human industry has created—you find here [...]. It may be called a Bazaar or a Fair—but it is such a Bazaar or Fair as eastern Genii might have created. It seems as if magic only could have gathered this mass of wealth from all the ends of the Earth. (Barker 676-677)

C'est peut-être ce mélange de mépris (« I liked Thackeray's lecture better ») et d'admiration qui la conduit à imaginer, pour Lucy Snowe, un univers romanesque moins flamboyant, plus matériel, dans lequel l'héroïne signale paradoxalement sa singularité d'être humain en devenant, métaphoriquement, collection d'objets rares. *Villette* reste une œuvre étrange en ce que Brontë parvient à situer le traitement de thèmes familiers chez elle (une banalité de l'héroïne qui n'est qu'apparente, la hantise du regard indifférent et de l'amour non payé de retour) dans un univers du milieu du dix-neuvième siècle où l'humain ne semble plus pouvoir dominer la surproduction qui

menace, un monde nostalgique d'un passé fait d'êtres et d'objets uniques et par là même, précieux.

Œuvres citées

- ARMITT, LUCIE. "Haunted Childhood in Charlotte Brontë's *Villette*". *The Yearbook of English Studies* 32 (2002): 217-228.
- BACHELARD, GASTON. *La Poétique de l'espace*. 1957. Collection Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- BADOWSKA, EVA. "Choseville: Brontë's *Villette* and the Art of Bourgeois Interiority". *PMLA* 120.5 (2005):1509-1523.
- BARKER, JULIET. *The Brontës*. 1994. Phoenix Giants. London: Orion Books, 1995.
- BARTHES, ROLAND. « L'effet de réel ». *Communications* 11 (1968) : 84-89.
DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>, consulté le 27 septembre 2023.
- BERTRANDIAS, BERNADETTE. « Charlotte Brontë et l'angoisse de se dire femme dans *Villette* ». *Visages de l'angoisse*. Ed. Christian La Cassagnère. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1989, 261-276.
- BRONTË, CHARLOTTE. *Villette*.1853. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- BRONTË, CHARLOTTE. *Jane Eyre*. 1847. Ed. Richard J. Dunn. New-York: Norton, 2001.
- BROWN, BILL. "Thing Theory". *Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1-22.
- CROWTHER, KATHRYN. "Charlotte Brontë's Textual Relics: Memorializing the Material in *Villette*". *Brontë Studies* 35:2 (2010): 128-136.
- FREEDGOOD, ELAINE. *The Idea in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- GLEN, HEATHER. *Charlotte Brontë: The Imagination in History*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- KAZAN, FRANCESCA. "Heresy, the Image, and Description; Or, Picturing the Invisible: Charlotte Brontë's *Villette*". *Texas Studies in Literature and Language* 32.4 (1990): 543-566.
- MILLER, DANIEL. *Stuff*. Cambridge: Politi Press, 2010.

- PELS, PETER. "The Spirit of Matter: On Fetish, Rarity, Fact, and Fancy". *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. Ed. Patricia Spyer. New York and London: Routledge, 1998, 91-121.
- PETTIT, CLARE. "Peggotty's Work-Box: Victorian Souvenirs and Material Memory". *Romanticism and Victorianism on the Net*. 53 (2009). <https://doi.org/10.7202/029896ar>. Last accessed June 5, 2024.
- PIETZ, WILLIAM. "The Problem of the Fetish, I". *RES: Anthropology and Aesthetics* 9 (1985): 5-17.
- SCHAFFER, TALIA. *Novel Craft: Victorian Domestic Handicraft and Nineteenth-Century Fiction*. New York: Oxford University Press. 2011.
- SHEARS, JONATHON, AND JEN HARRISON. "The Idea in Thing Town: *Villette*, Art and Moveable Objects". *Literary Bric-à-Brac and the Victorians: From Commodities to Oddities*. Ed. Jonathon Shears, and Jen Harrison. Farnham: Ashgate, 2013, 179-194.
- STEWART, SUSAN. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. 1993. Durham, NC: Duke University Press, 2007.