Les leurres de l'altérité : stratégie romanesque et projet idéologique dans *Jane Eyre*

Gutleben Christian

Pour citer cet article
Gutleben Christian, « Les leurres de l'altérité : stratégie romanesque et projet idéologique dans *Jane Eyre* », *Cycnos*, vol. 25.n° spécial (Charlotte Brontë, *Jane Eyre*), 2008, mis en ligne en mars 2010.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/290

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/290
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/290.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Les leurres de l'altérité : stratégie romanesque et projet idéologique dans *Jane Eyre*

Christian Gutleben

Christian GUTLEBEN a commencé sa carrière universitaire avec une thèse qu'il a remodelée pour la publier sous le titre: '*Un tout petit monde': le roman universitaire anglais (1954-1994)* (Presses Universitaires de Strasbourg, 1996). Il a ensuite élargi son champ de recherches pour analyser les relations complexes et paradoxales entre le postmodernisme et la tradition victorienne dans un livre publié par Rodopi en 2001 : *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Il a publié avec Susana Onega une étude du phénomène de recyclage du canon: *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film* (Rodopi, 2004), écrit une monographie sur le roman catholique de Graham Greene (*Graham Greene, The Power and the Glory*, Paris: Atlande, 2007). Il travaille actuellement, en collaboration avec Marie-Luise Kohlke de l'université de Swansea, sur la culture néo-victorienne.
Université de Nice-Sophia Antipolis.

A la fois par sa logique architextuelle et ses choix narratifs, *Jane Eyre* s'inscrit dans le cadre d'une autobiographie édifiante sur le plan moral et religieux. Pourtant à l'intérieur de ce cadre conformiste, le personnage éponyme détonne par sa singularité tant elle semble dépourvue des attributs d'une héroïne romanesque. Le lecteur est donc confronté à une opposition entre l'orthodoxie du cadre de la narration et l'hétérodoxie de l'objet de la narration, à un écartèlement entre sujet narrant et sujet narré. C'est cette tension interne que cet article se propose d'analyser pour éclairer les ambiguïtés axiologiques d'un roman qui réussit à condamner l'altérité tout en la valorisant.

autobiographie fictionnelle, gothique, Bildungsroman, idéologie, altérité

L'identité générique demeure indubitablement l'une des questions les plus problématiques de *Jane Eyre* et c'est par elle que commencera cette réflexion. Ce que l'on peut avancer avec certitude à ce sujet c'est que le fléchage générique, et avec lui la programmation des attentes lectoriales, se fait en direction de l'autobiographie. L'indication paratextuelle « An Autobiography » fonctionne en effet comme une auto-identification générique ou, si l'on veut, comme une annonce à caractère définitionnel. Dans quel contexte s'inscrit cette posture autobiographique et quelle stratégie poursuit-elle ? Précisons d'abord que l'affichage autobiographique cherche, comme cela était très courant dans les romans de cette époque, à conférer au récit la caution du réel et l'illusion de la référentialité, l'autobiographie étant après tout le récit de la vie d'une personne réelle – et Philippe Lejeune, le spécialiste du sujet, insiste bien sur le fait qu' « il n'y a aucune différence » entre autobiographie et roman autobiographique.[1] Plus important paraît le contrat moral implicite dans le genre et son contexte historique : rendue dignement célèbre par Saint Augustin, poursuivie par John Bunyan dans *Grace Abounding to the Chief of Sinners* (1666), l'autobiographie, en tout cas à l'époque où Brontë s'en inspire, ne peut pas se concevoir sans édification morale, voire spirituelle.[2] Plus près de *Jane Eyre*, l'incursion la plus notable dans le genre autobiographique

[1] Il précise encore : « Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités » (Lejeune 1975, 26).

[2] Lejeune explique bien que c'est « surtout le christianisme, qui donne à chacun la tâche de mener à bien le salut de son âme, [qui] joue dans la constitution du genre un rôle capital » (2001, 51) ; et Claire Bazin de préciser que « [l]e chemin qui mène à soi mène aussi à Dieu (ou vice versa) » (2005, 39).

était le fait de Thomas Carlyle dans *Sartor Resartus* (1833-1834) : là encore, l'évolution de la crise spirituelle du scripteur figure au centre du récit, ce qui autorise Gilmour à affirmer que « the religious questing […] underlies almost all Victorian autobiography » (1993, 63). En choisissant d'assimiler son récit à l'autobiographie, Brontë semble mettre en avant la promesse d'un enseignement moral et spirituel et ce n'est pas Jerome Beaty qui nous contredira, lui qui situe *Jane Eyre* dans la tradition de l'autobiographie spirituelle dans laquelle « the spiritual autobiographer, real or fictional, traces or witnesses to his or her own moral growth, conversion, or deliverance » (1993, 184).

Le sous-titre de *Jane Eyre* n'est pas l'unique indication paratextuelle qui opère un fléchage générique : il convient d'y adjoindre la préface (systématiquement incluse dans toutes les éditions dès 1847, c'est-à-dire quelques mois à peine après la première publication) qui vient confirmer et renforcer la visée religieuse de l'ouvrage. Dans ce qui ne peut qu'être qualifié de profession de foi, Brontë se fait l'avocate de la piété, « that regent of God on earth » et le chantre de « the world-redeeming creed of Christ ». Il s'agit là de la voix de l'auteur et par conséquent, quelle que soit l'attitude de la narratrice, être fictionnel, outil diégétique, par rapport à la foi ou la religion, l'ouvrage tout entier s'inscrit dans un projet au moins partiellement religieux. Comment ne pas voir dans les toutes dernières paroles de l'autobiographie (fictive), « Amen ; even so come, Lord Jesus », une validation de ce projet à vocation chrétienne ? Que ces paroles correspondent à l'avant-dernier verset du dernier chapitre de la Bible, livre saint, livre source, livre ressource, qu'elles soient l'objet d'une citation de St John Rivers, figure héroïque (uniquement) sur le plan de l'intégrité religieuse et du dévouement spirituel, qu'elles suscitent chez la narratrice « [a] Divine joy » (502),[3] montre bien que l'excipit entend clore le texte sur une note apologétique.

De cette clôture semblent découler deux remarques. Le seuil final répond structurellement et stratégiquement au seuil initial, l'apologie terminale répond au credo de la préface et complète la promesse générique du sous-titre, si bien que c'est d'un véritable cadre générique qu'on peut parler, le cadre d'une autobiographie édifiante sur le plan moral et religieux. Et puis il faut souligner que la citation finale, véritable revendication de filiation généalogique selon la théorie de Compagnon (1979, 337), « a syntax of authority » selon Lanser (1992, 99), fait partie du discours de la narratrice établie, assagie, convertie. La voix narrative fait donc écho à la voix autoriale qu'elle vient renforcer pour bien signaler que du point de vue axiologique ces deux voix se superposent. Si l'on fait le point, on constate qu'aussi bien l'horizon générique délimité que les porte-parole idéologiques, c'est-à-dire la romancière et la narratrice, l'auteure réelle et son succédané fictif,[4] sont présentés de façon à mettre en place un cadre en conformité avec l'idéologie dominante de l'époque, qui fait la place belle à l'illustration de la foi chrétienne.

A l'intérieur de ce cadre aux apparences conformistes, l'héroïne, indubitablement et délibérément, détonne. Sur le plan diégétique d'abord, c'est bien l'altérité de Jane Eyre qui est mise en avant, tant dans le discours de ses opposants que dans celui des ses adjuvants. Dès la première description extérieure de la protagoniste, Mrs Reed insiste sur ce qui fait défaut à l'enfant Jane, en l'occurrence « [a] childlike dispostion, […] something […] more natural as it were » (13). Voici donc une enfant qui n'en est pas une, un être oxymorique, et surtout un être perçu comme monstrueux parce que contre-nature. Lorsque Brocklehurst la singularise en la décrivant comme une brebis galeuse, « not a member of the true flock, but evidently an interloper and an alien » (78), il insiste lui aussi sur l'altérité de Jane puisque le terme « alien » est étymologiquement lié à l'idée de l'autre, celui qui est différent, étranger. On nous objectera que les perspectives de Mrs Reed et de Brockelhurst sont éminemment subjectives

---

[3] Toutes les références renvoient à l'édition Penguin de 1996.

[4] Pour Hamon, le succédané fictif d'un auteur fait partie de ce qu'il appelle « les personnages-embrayeurs » qui sont bel et bien des porte-parole idéologiques (1977, 122-123).

dans leur hostilité ; pourtant, à étudier la perception des personnages bienveillants envers Jane, on peut tirer les mêmes conclusions. Bessie, même quand elle tente de consoler l'enfant rejetée, ne peut s'empêcher de constater : « You are a strange child, Miss Jane », avant de confirmer « you are such a queer […] thing » (48). La continuité sémantique entre « strange » et « alien » paraît manifeste et c'est bien le caractère étrange et étranger de Jane qui est souligné, sa non-conformité par rapport à son environnement. Rochester lui-même reprend ce paradigme quand il s'exclame : « You – you strange – you almost unearthly thing ! » (286) En remarquant « never was anything at once so frail and indomitable » (357), il reprend aussi l'idée que Jane possède une nature oxymorique et unique. Bien sûr, cette unicité met aussi l'héroïne en valeur et c'est bien le rôle de l'amant de faire ressortir le caractère sans pareil de l'aimée : « I never met your likeness » (293). Toutes les perspectives, fussent-elles malveillantes ou prévenantes, concourent donc pour signaler la singularité de Jane qui jouit ainsi de la qualité exceptionnelle distinctive de l'héroïne.

Plus importante encore paraît l'altérité de l'héroïne sur le plan de la stratégie romanesque. Choisir comme héroïne d'un récit dont l'intérêt narratif principal, nous y viendrons, réside dans l'intrigue amoureuse une gouvernante au physique ingrat constituait pour Brontë une résolution très peu conventionnelle. « [S]o little, so pale and [with] features so irregular and so marked » (114), Jane n'a aucun des attributs extérieurs d'une heroïne de romance. Si son apparence est pour le moins commune, c'est que précisément cette héroïne a vocation de ne pas aliéner le lecteur (la lectrice) commun(e). Si un personnage si peu favorisé par la nature peut réussir dans sa quête romanesque, alors tout le monde peut réussir, y compris vous lecteurs, semble fort judicieusement suggérer Brontë. Ce protagoniste frêle et disgracieux représente donc avant tout un outil romanesque très efficace, qui crée parfaitement l'effet-personne dont parle Jouve et remplit parfaitement « le code affectif [qui] provoque un sentiment de sympathie pour les personnages » (1992, 132). Il faut encore souligner que dans le contexte victorien c'est la passion amoureuse de Jane, explicite et déclarée avant même de savoir si elle est jugée recevable, qui fait d'elle une protagoniste hors normes.[5] « Car le droit qu'elle réclame avec le plus d'insistance […] et pour le plus grand effarement des critiques, c'est le droit à l'amour, à la liberté et à l'égalité dans l'amour, le droit d'aimer et de le dire » (Monod 1966, XXXVII). Qu'elle soit hardie dans le domaine des revendications amoureuses participe évidemment encore davantage de l'attrait de cette héroïne sans attraits.

A prendre du recul que constate-t-on ? La cadre de la narration est présenté comme orthodoxe, l'objet de la narration comme hétérodoxe, le premier prend soin de signaler son conformisme, le second son altérité. Dans ce hiatus, il faut voir le décalage, que Brontë exploite avantageusement, entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé, entre voix narrative et héroïne romanesque, entre le 'je' narrant et le 'je' narré. Commençons par la voix narrative qui guide le récit rétrospectivement et qui ne peut donc se définir et se comprendre qu'*in fine* : ce n'est qu'une fois le temps de l'histoire écoulé que le récit peut commencer, autrement dit, ce n'est qu'à la toute fin du temps diégétique que se situe l'origine du discours narratif. Que nous dit le texte au sujet de la narratrice qui prend la parole au terme des événements de la diégèse ? Celle qui prend en charge la narration est une femme mariée dont il faut impérativement noter qu'elle n'a en rien bousculé l'ordre social puisqu'il s'avère qu'elle était dès le départ, mais sans le savoir, l'égale de Rochester dans la hiérarchie sociale. Installée dans un confort bourgeois, elle a rempli la fonction traditionnellement attribuée à la femme en devenant épouse et mère de deux enfants. Les torts qu'elle a subis ont été réparés et oubliés, sa situation conventionnelle la satisfait pleinement sans qu'elle en oublie ses devoirs de chrétienne. On ne saurait trop insister sur la véritable clôture du texte où ne subsiste plus

[5] Il suffit de lire dans la biographie de Margot Peters les réactions offusquées des lecteurs victoriens devant cette héroïne pas assez retenue pour prendre la mesure de l'anticonformisme de Jane, l'amoureuse fervente (1979, 224-228).

que l'apologie du travail évangélique de St John, héros chrétien, comparé tour à tour au Christian de *The Pilgrim's Progress* et aux apôtres porteurs du message divin. Si l'exemple final est incarné par St John et son travail de missionnaire aux Indes, alors ce n'est pas uniquement une religion qui est défendue mais tout l'impérialisme britannique. Ce qui demeure c'est que socialement, moralement et religieusement, le sujet narrateur a quitté les voies de la révolte pour rentrer dans les rangs.

Bien entendu, cela n'enlève rien à l'insurrection et aux luttes du sujet narré. L'appellation la plus marquante pour désigner les dispositions de l'enfant Jane est celle de « rebel slave » (19) – à laquelle fait écho celle de « revolted slave » (22). Au regard du contexte diégétique, en l'occurrence la révolte de Jane contre l'injustice flagrante de son traitement dans la famille Reed, sans parler du contexte historique et les percées de l'antiesclavagisme britannique,[6] cette appellation place stratégiquement l'héroïne dans le camp des victimes innocentes et révoltées. Vincent Jouve explique de manière très convaincante que le personnage de « la victime innocente » est un des exemples types de la stratégie de séduction qui « consiste essentiellement en une exploitation du pathétique [et] entraîne l'adhésion du sujet lisant à l'ensemble du système textuel ». « On peut penser que c'est la sympathie ressentie pour tout personnage en situation de détresse qui amène le lecteur à passer aussi complaisamment de l'intérêt affectif à l'intérêt idéologique. Emus par la dimension 'psychologique' du personnage, séduits par sa lutte désespérée, nous aurions, en tant que lecteurs, mauvaise grâce à refuser les valeurs qu'il défend » (1992, 212). C'est donc bien dans le choix de son héroïne, et non de sa narratrice, que Brontë met en place sa stratégie de la séduction. Jane, enfant puis jeune femme, subit des épreuves iniques, chez les Reed, à Lowood, avec la tromperie de Rochester, puis lors du calvaire qui la mène à Moor House ; enfant puis jeune femme, elle reste insoumise (« I cannot lie down », 46), soucieuse de ses droits et de sa dignité. La constance de l'héroïne insurgée et infortunée explique donc la constance et la richesse de l'investissement affectif du lecteur[7] - et aussi l'efficacité de l'appareil romanesque *Jane Eyre*.

Si Jane Eyre est restée célèbre pour ses prises de position idéologiques et si ses prises de position ont su être persuasives, cette réussite idéologique ne peut être dissociée de la séduction affective préalable. Quand Jane s'écrit : « Do you think, because I am poor, obscure, plain, and little, I am soulless and heartless ? » (284), n'est-ce pas parce qu'elle est confrontée à la cruauté de Rochester (qui lui a fait croire qu'elle devait aller travailler en Irlande) et parce qu'elle s'en insurge avec « something like passion » (284), que sa revendication de dignité (qui englobe toute une catégorie de défavorisés) ne peut qu'être accueillie favorablement ? Dans la fameuse tirade qui suit, Jane se penche sur la situation de dépendance et d'aliénation dont elle souffre (comme en a beaucoup souffert Brontë elle-même) et dont elle rend compte en abandonnant son auto-récit au passé pour adopter le mode du présent comme pour s'adresser directement au lecteur : « Millions are condemned to a stiller doom than mine, and millions are in silent revolt against their lot. Nobody knows how many millions besides political rebellions ferment in the masses of life which people earth […]; women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a constraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer […]. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex » (125-126). Dans un glissement métonymique remarquable, la lutte individuelle devient lutte universelle et Jane devient l'interprète non plus d'un destin personnel et diégétique mais

---

[6] Voir à ce sujet le chapitre au titre éloquent, 'Selling People is Wrong', dans l'ouvrage de Searle (1998, 48-76).

[7] On peut en donner comme preuve, parmi tant d'autres, la réaction de Thackeray à la lecture de *Jane Eyre* : « C'est une âme qui parle à l'âme ; c'est l'expression venue des profondeurs d'un esprit qui lutte, qui souffre avec stoïcisme : *suspira de profundis* ! » (Margot 1979, 232).

d'un drame social et général. A travers les généralisations (« millions », « people », « women »), elle se fait chantre de tous les opprimés et dans son opposition à l'ordre établi (« custom ») elle confirme son attitude de révoltée, résultat des injustices auxquelles elle a toujours dû faire face. Lorsqu'une frêle orpheline s'oppose à tout un système social et sexuel, la démarche idéologique s'appuie effectivement sur l'ancrage affectif pour emporter l'adhésion des destinataires.

Au conformisme de la narratrice établie répond donc l'insurrection de l'héroïne rebelle, aux satisfactions de l'épouse comblée correspondent les manques de l'enfant et de la jeune femme malmenée, à l'éloge de la foi chrétienne effectué avec le recul de quelque dix années de bénédiction s'opposent les doutes et les errements de la Jane tumultueuse et tourmentée. De cet écartèlement entre sujet de la narration et héroïne de l'histoire résulte une double posture énonciative et axiologique qui explique, en grande partie, les ambiguïtés du roman – en particulier sur le plan du positionnement idéologique et religieux. Cette double posture permet à *Jane Eyre* d'être un roman à la fois conformiste et anticonformiste, de respecter les codes victoriens et de les contester. Cohen parle à ce sujet de « moral pedagogy […] generating exemplary narratives that both school readers in acceptable behavior and enable them to experience vicariously the violation of norms » (1996, 19). Les interventions anachroniques du sujet narrant représentent à ce propos des techniques narratives spécialement affûtées. Mentionnons d'abord la mise à distance par rapport à la révolte de l'enfant malheureuse effectuée très tôt par la narratrice : « *why* I thus suffered ; now, at the distance of – I will not say how many years, I see it clearly » (23). L'explication religieuse, implicite dans cette remarque, vient nuancer la révolte instinctive, le point de vue de l'adulte se superpose à celui de l'enfant, sans que soient invalidés ni le sentiment d'injustice du personnage ni la sagesse rétrospective de la narratrice. Concentrons-nous à présent sur l'exemple le plus abouti, celui où la voix narrative vient commenter la passion brûlante de Jane : « My future husband was becoming to me my whole world ; and more than the world : almost my hope of heaven. He stood between me and every thought of religion, as an eclipse intervenes between man and the broad sun. I could not, in those days, see God for his creature: of whom I had made an idol » (307). On voit bien ici, d'un côté, l'amour idéalisé et la rhétorique hyperbolique correspondante (métonymie de l'homme-monde, gradation vers la divinité, images et métaphores déifiantes), de l'autre côté, la condamnation de cette idolâtrie blasphématoire, et entre les deux les déictiques temporels « in those days », qui marquent le fossé et le chemin parcouru entre une attitude profane et une autre religieuse. Ce qu'il convient d'admirer dans cette superposition de perspectives c'est que l'excès de passion amoureuse est à la fois retranscrit et regretté, souligné et condamné, mis en valeur et mis au ban.

Ce dernier exemple permet de poursuivre la réflexion parce qu'il montre bien qu'entre l'orthodoxie du jugement moral rétrospectif et l'hétérodoxie des événements diégétiques c'est bel et bien cette dernière qui fait l'objet des stratégies de valorisation et de développement textuels. Cet écart et cette partialité entre récit cadre et matériau narratif se retrouvent sur le plan générique : à l'intérieur de l'autobiographie édifiante viennent se greffer d'autres formes narratives et ce sont précisément ces bribes d'altérité générique qui donnent au récit sa puissance, sa variété et son pouvoir de fascination narrative. Impossible d'explorer ici toutes les voies narratives empruntées par le roman : selon Bernadette Bertrandias, *Jane Eyre* est un véritable « tissu de fils narratifs […] identifiables à des conventions, des traditions littéraires majeures facilement repérables : les thèmes romantiques, le roman d'éducation, le pèlerinage spirituel, la 'romance', le roman gothique, auxquels on peut ajouter le roman de mœurs, le 'governess novel', voire le 'sensational novel', en vogue à l'époque » (2004, 110). Deux exemples devraient suffire : les emprunts au roman à sensation et la tendance gothique.

Tandis que le premier volume de *Jane Eyre* suit le modèle du roman d'éducation, le deuxième volume, où se cristallise la rencontre entre Jane et Rochester, joue davantage avec les codes du roman romanesque. A l'intérieur de cadre romanesque, plusieurs indices narratifs sont semés pour signaler la présence d'un mystère et ce mystère génère le coup de théâtre qui apparente cette partie de l'œuvre au roman sensationnaliste. L'histoire de Rochester et de Bertha, révélée dramatiquement le jour du mariage de Jane, reprend l'intrigue du scandale sexuel qui, selon William Cohen, structure le roman victorien en général et *Jane Eyre* en particulier : cette intrigue comprend « a secret, which has been hidden because it is in some way immoral or illegal ; most often, it involves adultery or illegitimacy. The plot of the novel unfolds by threatening and finally effecting the exposure of this secret to the community » (1996, 17). La confession de Rochester, élément mélodramatique par excellence,[8] représente un matériau narratif littéralement scandaleux et ressortit en tant que tel et dans le contexte victorien qui est le sien à l'inénarrable ou à l'indicible. Ce récit dans le récit, cette parenthèse narrative, ce fragment intradiégétique, n'est pas l'œuvre de la narratrice à la première personne qui n'est donc pas éclaboussée par ce scandale – même si elle ne se prive pas de le reproduire *in extenso*. Il est à noter que tous les acteurs du récit, narrataires comme narrateur, sont prompts à condamner son contenu narratif, ce qui aboutit, une fois de plus, à une manœuvre ambiguë qui consiste à dire et dédire simultanément. L'intérêt du passage sensationnaliste est bien là : il permet l'inclusion d'un scandale, jouissance narrative s'il en fût, tout en en signalant l'ignominie ; il permet de narrer ce qui ne saurait se narrer, de braver l'interdit tout en le stigmatisant. C'est donc en puisant dans les genres mineurs, en ayant recours à l'altérité générique, que le roman met au point ses attraits narratifs principaux.

Dérivé d'un modèle architectural, rendu célèbre par Walpole et son histoire de château médiéval, le genre gothique se concentre par atavisme sur des édifices ou des endroits précis. De ce fait, la tentation gothique dans *Jane Eyre* se concentre sur deux lieux : la chambre rouge de Gateshead et la demeure de Thornfield. Dans la chambre rouge, inutilisée, froide, autel mortuaire, c'est bien sûr la terreur de l'enfant Jane qui thématisée et textualisée. Dès lors qu'elle est hantée par le défunt Mr Reed, cette pièce devient un espace fantomatique dont les effets gothiques sont exacerbés par la présence et la perspective d'une enfant : la focalisation interne est ici particulièrement efficace pour communiquer les doutes, les angoisses brutes, les impressions déformées et déréglées d'une enfant en situation de panique. Et puis, comme le rappelle Bretrandias, «[o]n sait, par ailleurs, comment le fantôme est traditionnellement associé à l'idée d'un mort qui a été mal honoré, ou dont on n'a pas respecté les volontés, et qui revient se plaindre et demander réparation : c'est cette notion même qui déclenchera le paroxysme de terreur à la fin de la scène » (2004, 79).[9] En mêlant un contexte où sont associés tous les ingrédients du gothique (lieu hermétique, couleurs symboliques, objets métonymiques, histoire funèbre, présence spectrale) à une perception enfantine, Brontë crée ici un effet superlatif de peur gothique.

Autre espace hanté et autre temps fort de *Jane Eyre* : Thornfield et son résident mystérieux. Explicitement comparé au château de Barbe-Bleue (122) puis à un donjon (242), Thornfield cache un mystère qui acquiert de ce fait un caractère gothique, comme le rappelle Anne Williams : « The imposing house with a terrible secret is surely one – possibly the – 'central' characteristic of the category 'Gothic' » (*in* Bretrandias 2004, 84). Ce mystère se manifeste sporadiquement par des bruits étranges provenant du troisième étage, « the fateful third story » (235) : des cris, des râles, des rires démoniaques et d'inexplicables allées et

---

[8] D'après Sylvère Monod, cet exemple n'est pas isolé et il voit dans *Jane Eyre* une regrettable tendance à la mélodramatisation, citant pas moins d'une dizaine d'exemples de « mélodrame grand-guignolesque » (1966, XXI).

[9] Ceux qui s'intéressent aux effets gothiques dans *Jane Eyre* liront avec beaucoup d'intérêt le passage sur la question dans l'ouvrage de Bertrandias (2004, 73-95).

venues nocturnes. Pour rendre compte de ce mystère effrayant, Brontë a recours aux principaux topoi gothiques, à commencer par le motif du feu développé dans la scène de l'incendie qui envahit la chambre de Rochester, image miniature et prémonitoire du brasier final qui anéantira la demeure maudite. Les flammes valent ici surtout par leur ambiguïté, image à la fois de destruction et de passion, de punition infernale et de promesse d'ardeur – et cela d'autant plus que c'est dans la chambre à coucher de Rochester, lieu interdit, lieu fantasmatique, que l'innocente Jane découvre ces langues de flammes (« [t]ongues of flame », 168). Deuxième motif gothique : le sang. Le sang versé dans les ténèbres de la nuit et c'est le rouge et le noir, formule aphoristique qui pourrait servir de définition au genre gothique. Ce sang, c'est le sang de Mason qui, associé aux morsures (« there have been teeth here », 239) et à l'évocation du vampire, a pour vocation d'entretenir et d'accroître l'effroi de Jane qui, à l'instar du lecteur, est dans la position de ne pas comprendre la signification du drame joué sous ses yeux. Dernier motif : un simulacre de noces qui s'achève dans la violence – toujours nocturne. Lorsque Bertha revêt le voile de la future mariée (pour bien montrer que c'est un double de Jane) et qu'elle le déchire puis le piétine, elle commet une profanation, illustrant ainsi la perversion du sacré par le démoniaque.

Le fil rouge entre ces trois temps gothiques c'est une présence indéfinie, mystérieuse, que le texte s'évertue à circonscrire, à figurer, à mettre en mots. C'est donc à une véritable gageure descriptive que le texte s'adonne pour tenter de dire l'ineffable. Cette gageure donne lieu à un déploiement de tentatives rhétoriques et de références culturelles tout à fait typiques de la poétique gothique qui se doit de mettre en texte le mystérieux, l'irrationnel, le référentiel inconnu ou méconnu. Ainsi, l'aposiopèse, traduction rhétorique de l'esquive discursive, du tabou nominatif et de la suspension narrative, permet-elle à Rochester de contourner l'indicible (162, 242). La métaphore est elle aussi précieuse pour suggérer des équivalences visuelles et sémantiques de ce qui ne peut se nommer directement comme dans l'exemple « a carrion-seeking bird of prey » (237) où le sémantisme tautologique de la prédation est condamné à ne rendre compte que d'un aspect du référent – qui reste sans désignation. Viennent ensuite les réifications (« something », 168 et *passim*) et les métaphores ontologiques (« ghostliness » 123, « a goblin » 168, « the fiend » 237) où se trouve signifiée l'inquiétante étrangeté d'un être situé à la croisée de plusieurs plans ontologiques et échappant par conséquent à la taxonomie rationaliste. Il faut encore mentionner les références aux mythes (« the Fury » 237) et aux légendes (« the foul German spectre - the Vampyre » 317) pour prendre conscience de la variété des ressources linguistiques et mytho-poétiques mises en œuvre dans le but de cerner le mystère gothique.

Synthétiquement, on constate que les scènes gothiques, à l'instar de l'épisode sensationnaliste, produisent un « effet dramatique […] extraordinairement puissant » (Bertrandias 2004, 88) : ce sont elles, et non pas le cadre générique orthodoxe, qui sont mises en valeur structurellement, elles qui confèrent au roman variété et modulations, elles qui lui donnent sa charge émotionnelle et surtout son attrait narratif. Les fragments d'altérité sur le plan architextuel semblent donc rejoindre la singularité de l'héroïne pour signaler une poétique de l'altérité. L'hypothèse d'une telle poétique se heurte pourtant à la téléologie narrative et au message axiologique déjà évoqués et encore davantage à un examen approfondi de l'altérité telle qu'elle thématisée dans le roman.

La véritable altérité, celle qui s'oppose à tout ce qu'incarne l'instance narrative hégémonique, où peut-on la situer dans le récit ? L'autre est d'abord géographique et national ; ainsi la France est systématiquement dénigrée par une comparaison défavorable avec l'Angleterre : c'est d'abord « the slime and mud of Paris » qui est opposée à « the wholesome soil of an English country garden » (164), puis Marseille, « a fool's paradise », qui ne saurait se montrer l'égale de « a breezy mountain nook in the healthy heart of England » (402). A noter que la boue française autant que la saine terre anglaise relèvent de la

syllepse et qu'il faut y voir un contraste entre souillure et pureté d'ordre religieux, ce que vient confirmer la condamnation de Marseille en faveur de la campagne anglaise, présentée comme un choix dicté par Dieu (« God directed me to a correct choice », 402). La confrontation franco-anglaise tourne au blâme moral lorsque l'instance narrative précise à propose d'Adèle que « a sound English education corrected in a great measure her defects » (499-500), une précision où l'adjectif « sound » vient rejoindre les deux autres, wholesome » et « healthy », pour former une isotopie de la santé morale. Contrairement aux erreurs de jeunesse, le nationalisme est assumé par la voix autobiographique et sa prétendue sagesse rétrospective : « the British peasantry are the best taught, best mannered, most self-respecting of any in Europe : since those days I have seen paysannes and Bäuerinnen ; and the best of them seemed to me ignorant, coarse, and besotted, compared with my Morton girls » (434). Même quand elle est religieuse, l'altérité fait l'objet de semblables préjugés négatifs comme quand la narratrice endosse le lieu commun antisémite du juif usurier (294) ou quand elle en arrive aux catholiques : selon Monod, *Jane Eyre* manifeste « la plus totale incompréhension du catholicisme et la plus vibrante hostilité à son égard. L'Eglise de Rome gagne une convertie, mais on la lui laisse volontiers, car il s'agit de l'égoïste et acariâtre Eliza Reed » (1966, IV).[10]

Celle qui incarne l'altérité la plus radicale, reste indubitablement, Bertha Mason, la Créole, qui représente explicitement l'antithèse de l'héroïne éponyme puisque Rochester avoue chercher en Jane « the antipodes of the Creole » (349) et que, lors de la découverte de sa femme folle, il oppose publiquement Bertha et Jane, l'étrangère (« that ») et la familière (« this ») : « That is *my wife* […]. And this is what I wished to have » (328). Antithétique, Bertha l'est d'abord par le régime discursif dans la mesure où l'autobiographe monopolise la parole tandis que la première femme de Rochester n'a à aucun moment le loisir de s'exprimer en son nom propre. Première constatation de taille donc : l'altérité n'a littéralement pas voix au chapitre. Si l'on étudie à présent la peinture qui est faite de Bertha, on se rend compte qu'il s'en dégage un paradigme sémantique qui s'oppose, en creux mais systématiquement, aux caractéristiques de l'héroïne anglaise. Remarquons d'abord que les auteurs des descriptions de Bertha sont Rochester et Jane, chez qui l'épouse folle suscite respectivement dégoût et terreur : par la situation d'énonciation-même, la personnification de l'altérité est condamnée à être décriée et rejetée. Les traits distinctifs de l'autre quels sont-ils ? Lors de la première confrontation entre Jane et Bertha, la narratrice remarque spécialement les lèvres (« the lips were swelled » 317), métonymies d'une sensualité hypertrophiée clairement à rebours de l'austère maigreur de Jane, puis à l'occasion de la seconde rencontre ce sont la couleur sombre et la corpulence qui sont notées (328) et qui s'opposent tout aussi nettement à la pâleur et à la petite taille de l'observatrice. Enfin, la sauvage animalité soulignée avec insistance (« it snatched and growled like some strange wild animal » 327-328, « the clothed hyena » 328) se lit presque immanquablement comme l'envers de l'image stéréotypique de la femme victorienne, c'est-à-dire l'ange au foyer. Dans la présentation de Rochester, la beauté et la sensualité de Bertha sont répétées (« her beauty », « her charms », « my senses were excited » 343), son animalité aussi (« a wild beast » 348), mais c'est surtout sur sa nature vulgaire (« common », « coarse », « gross » 344-345) qui se trouve épinglée. De Bertha Rochester accentue surtout les vices en multipliant les synonymes d'intempérance et de débauche (344-350) qui ne sont rien d'autre que les euphémismes d'une sexualité débridée qui ne dit pas son nom. Nous y voici : l'altérité exotique c'est l'excès des plaisirs, la corporalité animale, le sexe impudique, autant de notions contraires à la mesure, l'austérité et la retenue de l'axiologie protestante mise en place et défendue par l'autobiographe, épouse et

[10] Catholiques et étrangers se voient attribués le même traitement de dénigrement dans *Villette* (1853).

bonne mère de famille.[11] « Bertha doit disparaître, parce que le désir féminin n'a pas de place dans la société victorienne » (Bazin 2005, 45). A travers l'accusation des vices de Bertha, ce sont les vertus de Jane qui sont prônées en négatif, à travers la dénonciation des débordements de la Créole, c'est la réserve de l'Anglaise qui est exaltée.

Ouvrons une parenthèse pour signaler que l'exemple de Rochester vient confirmer la vive condamnation du dionysiaque par l'instance narrative. Tant que Rochester se proclame en quête de plaisirs de voyages, de luxe et d'amour, ce qui est le cas juste avant et juste après son mariage avorté, il ne saurait être digne de conquérir l'héroïne, et l'amour que lui porte la jeune Jane est blâmé par la narratrice adulte qui l'apparente à de l'idolâtrie blasphématoire. Il faut donc qu'il subisse littéralement une amputation, c'est-à-dire métaphoriquement une castration, pour devenir un digne objet d'amour. C'est quand il cesse d'être un être de plaisir, un corps dominant, une menace virile, quand il ne peut plus voir et saisir ce qu'il désire, qu'il peut devenir l'égal de Jane dans le culte des valeurs morales et non physiques. L'amputation et l'aveuglement de Rochester sont aussi traités comme une punition divine (« Divine justice » 495) et cela d'autant plus que, selon l'Evangile de Saint Matthieu (XXVIII, 30), la perte d'un bras et d'un œil correspondent précisément au châtiment infligé par Dieu à celui qui convoite une femme autre que la sienne. Si Rochester finit par former avec l'héroïne un véritable couple, une unité double, « perfect concord » (501), c'est qu'il a perdu, aux yeux de la narratrice, toute trace d'altérité, en particulier sa propension dionysiaque, et qu'il a épousé les principes religieux de sa partenaire, ce que vient prouver la toute dernière référence à Rochester où il rend grâce à la miséricorde divine.

En définitive, ce que recherche Jane tout au long du roman, et ce qui est valorisé par la voix autobiographique, ce n'est pas l'altérité mais la parenté : les membres successifs de sa famille sentimentale (Helen Burns, Miss Temple, les deux sœurs de St John Rivers et finalement Rochester une fois qu'il est converti) se distinguent par leur conformité sur le plan moral et religieux. La quête qui est poursuivie dans ce roman de la conformisation est une quête du même et non de l'autre, elle s'oppose en cela à l'éthique de l'altérité dont parle Levinas et qui se traduit par un désir exodique, c'est-à-dire un désir d'évasion de soi, et une recherche permanente de « l'épiphanie de l'autre » (Levinas 1972, 50). Dans l'éthique protestante de cette œuvre, seul le même est béni, l'autre, au contraire, est honni.

Le rapport de *Jane Eyre* à l'altérité reste, en fin de compte, fondamentalement ambigu, pour ne pas dire contradictoire. Sur le plan de la stratégie romanesque, fût-ce à travers les personnages (Jane et Bertha) ou les emprunts génériques, l'altérité est habilement exploitée et mise en valeur pour susciter effet de sympathie, frisson d'horreur ou révélation de scandale. Sur le plan idéologique, en revanche, l'altérité véritable est désavouée, toutes les représentations de l'autre étant chargées d'hostilité. Même l'altérité toute relative de Jane (n'oublions pas que cette altérité s'estompe progressivement jusqu'à disparaître totalement à la fin où Jane se complaît dans un cocon conformiste) ne sert finalement qu'à rehausser les valeurs protestantes puisque c'est à force de persévérance dans l'espoir, d'endurance dans les épreuves, de respect de soi, de résistance à la séduction physique et à la passion, que l'héroïne réussit à mener à bien sa quête où le bonheur individuel ne se fait pas au détriment de la morale collective et où l'union amoureuse va de pair avec la religion – qui, de ce fait, remplit sa fonction étymologique de relier. La force téléologique dominante s'avère bien de nature religieuse et c'est bien cette nature qui distingue l'ensemble du projet axiologique de Brontë, habile romancière mais idéologue inflexible.

---

[11] Cora Kaplan ne dit pas autre chose, elle qui épingle l'impérialisme larvé de *Jane Eyre* : « Brontë's fiction has a highly problematic, complicit relationship with the construction of racial thinking and the empire» (2007, 29).

Ouvrages cités

Bazin, Claire. *Jane Eyre, le pelerine moderne*. Nantes: Editions du temps, 2005.

Beaty, Jerome. « Jane Eyre at Gateshead : Mixed Signals in Text and Context ». *Victorian Literature and Society: Essays presented to Richard D. Altick*. James R. Kincaid and Albert J. Kuhn eds. Cloumbus: Ohio State University Press, 1993. 168-196.

Bertrandias, Bernadette. *Charlotte Brontë,* Jane Eyre – *La parole orpheline*. Paris : Ellipses, 2004.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre: An Autobiography*. (1847). Introduction et notes de Michael Mason. Harmondsworth : Penguin, 1996.

---. *Jane Eyre*. Traduction, introduction, notes et bibliographie de Sylvère Monod. Paris : Garnier, 1966.

Cohen, William A. *Sex Scandal : The Private Parts of Victorian Fiction.* Durham et Londres : Duke University Press, 1996.

Compagnon, Antoine. *La seconde main*. Paris : Seuil, 1979.

Gilmour, Robin. *The Victorian Period : The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*. Harlow: Pearson Education, 1993.

Hamon, Philippe. 'Pour un statut sémiologique du personnage'. *In* Roland Barthes *et al. Poétique du récit*. Paris : Seuil 1977. 115-180.

Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Kaplan, Cora. *Victoriana – Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Lanser, Susan S. *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

--- 'Autobiographie'. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Encyclopaedia Universalis. Paris : Albin Michel, 2001. 49-54.

Levinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Paris : Fata Morgana, 1972.

Peters, Margot. *Charlotte Brontë : Une âme tourmentée*. Trad. Guy Le Clec'h. Paris : Stock, 1979.

Searle, G.R. *Morality and the Market in Victorian Britain*. Oxford: Clarendon Press, 1998.