



## *Jane Eyre* et l'affect de l'image : entre texte et écran

Lanone Catherine, Baqué Zachary

### Pour citer cet article

Lanone Catherine, Baqué Zachary, « *Jane Eyre* et l'affect de l'image : entre texte et écran », *Cycnos*, vol. 25.n° spécial (Charlotte Brontë, *Jane Eyre*), 2008, mis en ligne en mars 2010.  
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/289>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/289>  
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/289.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

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

## Jane Eyre et l'affect de l'image : entre texte et écran

Zachary Baqué

Zachary BAQUE est agrégé d'anglais et Maître de Conférences à l'Université de Toulouse-Le Mirail où il enseigne la civilisation et le cinéma américains. Il est l'auteur de plusieurs articles sur David Lynch. Il fait partie du bureau de l'AFEA et de la SERCIA. Université de Toulouse, UTM, CAS.

Catherine Lanone

Catherine LANONE est Professeur à l'Université de Toulouse-le Mirail. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur E.M. Forster, d'un livre sur Emily Brontë (*Wuthering Heights, d'Emily Brontë: un vent de sorcière*, Paris : Ellipses, 1999) et d'articles sur Emily Brontë, Mary Shelley, et, entre autres, Dickens, Forster et Virginia Woolf.

Dans *Jane Eyre*, Charlotte Brontë met en abyme le rôle de l'image en faisant des aquarelles de Jane des visions romantiques prémonitoires originales. Brontë nous invite ainsi à réfléchir au rapport texte/image, aux mécanismes de transposition (puisque Jane enfant se réfugie dans les gravures de Bewick, qui viendront inspirer ses visions d'adulte), aux modalités de représentation, cadrage ou hors champ, autant d'éléments qui peuvent éclairer notre approche d'un autre type de transposition, l'adaptation filmique ou cinématographique. En partant entre autres des aquarelles de Jane, cet article se propose donc de s'interroger sur une scène de rencontre emblématique, celle de Jane et de Rochester, afin de montrer comment le texte de Brontë sait contrevenir aux conventions qui régissent d'ordinaire les scènes de première rencontre, et comment cet affect peut se transposer à l'écran, entre gothique et romance, dérive insolite et insistance sur la résilience de Jane. Les effets de décor, d'éclairage, le choix des plans et des dialogues, sont autant d'indices guidant peut-être, en fin de compte, vers l'utilisation très particulière des effets sonores qui permettent à Brontë de jouer avec brio sur le hors champ.

texte-image, gothique, romance, résilience

Dans *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze conceptualise le cinéma en termes de montage, de temps, de mouvement, mais aussi en termes d'affect, autant d'éléments explorés déjà, selon d'autres modalités, par l'écriture romanesque. Il est aisé, lorsqu'on parle d'affect dans *Jane Eyre*, de songer aux grandes scènes de déchirement et d'incandescence. Jeffrey Sconce note que lorsque David O. Selznick (le producteur de l'adaptation que fit en 1944 Robert Stevenson de *Jane Eyre*) fit appel au public pour savoir ce qu'il attendait du film, il fut surpris de voir que la scène la plus souvent citée était l'incendie de Thornfield, alors qu'elle n'est en fait pas directement représentée dans le roman (Sconce 519)... Nous préférons nous intéresser ici à la manière dont Brontë excelle à décrire un espace moins grandiloquent, presque désaffecté en apparence, lorsque s'estompe l'action qui vient juste de se produire ou qui va être mise en avant, et que monte de l'espace un affect en suspens, entre peur ou fraîcheur, désir, gros plan sur une image, un visage. Nous étudierons ainsi la manière dont le texte joue sur l'arrêt sur image, pour mettre en scène le dispositif narratif, ou pour montrer comment l'image dans un livre peut déclencher, cristalliser l'élan de l'imagination, avant d'analyser un exemple de scène-clef, la rencontre entre Jane et Rochester, pour montrer la manière dont le texte joue sur les codes attendus pour suggérer le désir tout en feignant de le nier, pour mieux voir comment le cinéma transpose et représente à son tour cet affect.

# 1. La scène, dispositif textuel

Dans *Jane Eyre*, Charlotte Brontë joue sur des effets de cadrages, tout comme des effets de hors champ. On se souvient des passages où Jane, souhaitant échapper aux limites contraignantes de son milieu, rêve littéralement de fendre l'espace, ouvrant le lieu à une vue plongeante, comme lorsqu'elle contemple depuis la fenêtre de Lowood les méandres d'une route poussiéreuse, s'évanouissant dans une gorge étroite entre deux montagnes qu'elle aspire à suivre, ou lorsque depuis le toit de Thornfield elle contemple les « sequestered fields » (93) jusqu'à l'horizon, rêvant de s'échapper alors même qu'elle se juge relativement satisfaite de son sort (on se souvient que la scène précède la rencontre avec Rochester). Dans cette scène, la narratrice prétend utiliser l'œil de son esprit (« my mind's eye») et son oreille intérieure (« my inward ear »), comme si s'opérait un double processus de vision et d'audition : ce qui s'offre à sa vue (le paysage environnant) et à son ouïe (la colonie de corneilles) et ce qui l'excède (« a power of vision which might overpass that limit ») ; elle substituerait donc la vision interne à la vision externe. C'est en ce sens qu'on peut parler, au-delà du topos wordsworthien de l'œil intérieur, d'une forme de projection mentale qui tiendrait avant la lettre de la projection cinématographique. Se laisse donc voir par delà les limites du paysage un ailleurs, toujours maintenu hors-champ, qui se projette dans le cinéma intérieur du Je-narré et dans les recoins de l'écriture du Je-narrant.

Mais si l'image joue ainsi parfois sur le hors champ, elle construit également des effets de cadrage très précis.

Selon Deleuze, on « appelle *cadrage la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décor, personnages, accessoires* » (Deleuze 23). De même, la narration de Jane est placée sous le signe d'une leçon de cadrage qui fait glisser d'un effet de réel volontairement vague à une perception subjective, proche de ce que Deleuze appelle la « conscience-caméra » (Deleuze 111). Sur le mode métatextuel, le chapitre XI s'ouvre en effet sur la fameuse comparaison de la narratrice qui fait du début de chaque début de section un lever de rideau théâtral :

A new chapter in a novel is something like a new scene in a play: and when I draw up the curtain this time, reader, you must fancy you see a room in the 'George Inn' at Millcote, with such a large figured papering on the walls as inn rooms have; such a carpet, such furniture, such ornaments on the mantelpiece, such prints [...].  
(79)

Le texte opère une sorte de fondu enchaîné, sautant d'un chapitre à l'autre, et de la voiture à cheval dans laquelle monte Jane pour quitter Lowood à l'auberge. La ponctuation fonctionne ici comme dispositif performatif ; qu'advient les deux points, et le plan déroule le décor, jouant sur l'imagination du lecteur pour emplir l'espace vacant des bibelots, meubles, tapis, gravures que l'on trouve d'ordinaire dans les auberges (l'aspect stéréotypé étant accentué par la reprise anaphorique de « such »). Le texte fait appel à la taxonomie, à la compétence du lecteur, décrivant en s'abstenant de décrire, guidant vers ce métatextuel « large figured papering on the walls », correspondant bien à ce décor brossé à coup de gros motifs familiers sur la page du roman. La méthode dénude l'illusion romanesque, en jouant sur les poncifs du réalisme pour créer une complicité entre le personnage de Jane, étranger à ce décor, et le lecteur ; question d'éclairage, puisque le plan glisse de la lampe au feu, afin que le point de vue revienne à Jane, assise auprès du feu, apostrophant le lecteur comme une présence amie qui se pencherait avec le Je-Narrant sur le sentiment d'errance et de désancrage du Je-Narré :

All this is visible to you by the light of an oil lamp hanging from the ceiling, and by that of an excellent fire, near which I sit in my cloak and bonnet [...]  
Reader, though I look comfortably accommodated, I am not very tranquil in my mind [...]  
It is a very strange sensation to inexperienced youth to feel itself quite alone in the

world, cut adrift from every connection, uncertain whether the port to which it is bound can be reached [...] (79)

Le dispositif textuel, par conséquent, triche en quelque sorte avec la perspective homodiégétique pour offrir moins un plan d'ensemble de la pièce qu'une vue extérieure de Jane, comme si le mouvement d'une caméra pénétrait dans la pièce pour venir s'arrêter sur un personnage littéralement mis en lumière (« All this is visible to you » nous dit le texte), avant de reprendre le cours des pensées du personnage. Le texte joue ainsi sur la question posée par le gros plan selon Deleuze : « A un visage, il y a lieu de poser deux sortes de questions suivant les circonstances : à quoi penses-tu ? Ou bien : qu'est-ce qui te prend, qu'est-ce que tu as, qu'est-ce que tu sens ou tu ressens ? » (Deleuze 127). Glissant sur le décor stéréotypé comme sur un écran vide, la voix narrative fonctionne comme une caméra qui viendrait s'arrêter sur le visage de la protagoniste, pour susciter la question de l'affect. Placé au seuil d'un chapitre comme au seuil d'une nouvelle section de la vie de la protagoniste, le passage nous invite à interroger les effets de cadrage, la découpe du texte, le montage pour ainsi dire.

Plus loin dans le roman, Jane tire un nouveau rideau pour s'abîmer dans la contemplation du feu : « I let down the curtain and went back to the fireside » (101). En se retranchant du réel, en s'enfermant dans une sorte de théâtre individuel, sur une scène qu'un rideau aurait coupée de ses spectateurs potentiels, Jane peut esquisser un paysage de château à partir des braises rougeoyantes. Comme dans le passage déjà cité de la vision de Jane depuis les créneaux de Thornfield, il y a substitution de la chose imaginée à la chose vue : en termes cinématographiques, on pourrait songer à la surimpression momentanée d'un gros plan du feu et d'un plan large sur le château d'Heidelberg. C'est donc l'affect, la collusion entre la subjectivité de la voix narratrice et du réel qui prend la forme d'une lanterne magique, qui crée l'envol de l'imaginaire et le désir d'un ailleurs lointain et sans doute inatteignable. Le dispositif textuel met donc sur un même plan deux niveaux de réalité (la vision du feu et la visualisation du château), comme peut le faire le cinéma avec les moyens qui lui sont propres.

Certes, on ne saurait parler ici de cinéma avant la lettre, mais il reste vrai que les effets textuels mis en place par Brontë préfigurent certains aspects de l'image-mouvement. Pour éviter tout anachronisme, il convient bien sûr de préciser que c'est d'abord l'image fixe, la peinture, qui inspire nombre d'effets (ou d'affects), et que c'est sous cet angle-là qu'il convient d'aborder en premier la relation texte-image au sein du roman.

## 2. Du texte à l'image: du livre de Bewick aux aquarelles de Jane

La scène de lecture est souvent coupée dans les adaptations, ou nettement condensée (seule peut-être la version de la BBC de 2006 - dont le scénario a été écrit par une femme Sandy Welch, et qui a été également réalisée, une fois n'est pas coutume, par une femme, Susanna White - transpose de façon intéressante la scène de désert glacé en glissant d'un plan figurant Jane enfant, vêtue d'un sari rouge, avec des dunes de sable à perte de vue, à la page d'un livre où se trouve une illustration du Sahara). Cette scène généralement éclipsée permet pourtant dans le roman de créer une opposition symbolique entre chaud et froid, et surtout d'interroger au plus près la manière dont le texte, et l'imaginaire de Jane, se nourrissent de visions issues des gravures découvertes dans les livres.

### 2.1. L'image comme ailleurs

Quand le rideau se lève sur l'ouverture du roman, le texte compose un tableau vivant similaire, une mère alanguie sur le sofa, ses enfants auprès d'elle, le feu brûlant dans l'âtre, bref, une image d'Epinal victorienne, à un détail près : la narratrice, bien sûr, est exclue du tableau. Si Gateshead s'impose d'emblée comme lieu de division, de rejet et de stratégie d'isolation, Jane enfant répond en substituant à la topographie réelle (la pièce froide,

l'extérieur plus froid encore, avec le vent glacé et la pluie pénétrante) une topographie fantasmagique qui, en accentuant le froid réel et émotionnel, l'abolit et l'inverse en refuge. Jane se construit un théâtre intime, intérieur, abstrait ; réfugiée sur le siège de la fenêtre, protégée, masquée par un rideau cramoisi, elle peut transformer l'isolement en féconde solitude, et s'évader en esprit, vagabonder vers les déserts blancs de l'Arctique. C'est là un choix singulier pour une petite fille. Dans le livre de Bewick, ce sont moins les illustrations d'oiseaux qui fascinent la petite fille, que l'envoûtante évocation d'un ailleurs glacé, la ritournelle étrange, au sens de Deleuze, des noms créant à eux seuls une ligne de fuite, « Lapland, Siberia, Spitzbergen, Nova Zembla, Iceland, Greenland » (6).<sup>1</sup> Charlotte Brontë puise ici dans un imaginaire qui fascinait sa sœur Emily, celle de l'exploration du Grand Nord, pour suggérer la façon dont Jane-enfant projette les images sur son écran intérieur (la reproduction par la gravure d'un réel lointain éloigne Jane de l'objet du désir puisqu'il doit nécessairement être médiatisé par les dessins de Bewick ; c'est le même dispositif que l'on retrouvera dans la scène déjà décrite où Jane s'extrait de la vision des champs pour imaginer ce qu'il y a au-delà de leurs limites, mais Jane a alors grandi, elle peut visualiser un ailleurs fantasmé non plus à partir d'une représentation mais à partir du réel, signe de sa transition vers une certaine maturité affective). A Gateshead, effacée par sa tante, l'enfant se réapproprie le vide en lui substituant la carte blanche de l'Arctique, royaume mortifère certes (« death-white realms » 6), mais royaume à conquérir. Les images de bateaux naufragés et de lune emprisonnée montrent que cet ailleurs est une façon de négocier la menace de dissolution que l'indifférence, voire la violence de John Reed, font peser sur elle.

## 2. 2. La picturalité visionnaire

Même si John Reed s'empare du livre et le lui jette littéralement à la tête, l'imaginaire spatial hante désormais son esprit, il fait partie d'elle, et permet de cristalliser l'aspiration à un ailleurs qui défierait les normes sociales. Pauvre et dépourvue d'attraits comme de réseau social (« disconnected, poor and plain »), Jane en grandissant s'offre le luxe de visions créatrices qui échappent largement à sa condition, brûlures imaginaires plus proches de Blake ou de Turner que de ce qu'on attendrait d'une jeune gouvernante effacée et résignée.

Ce sont ces visions romantiques qui séduisent Rochester en témoignant d'un esprit peu commun. La première aquarelle métaphorise la crainte de disparaître, d'être noyée sous le flot d'une agressivité sociale, rappelant qu'à Gateshead comme à Lowood, sa disparition n'aurait choqué personne ; dans cette première aquarelle, Jane joue sur le cadrage par décalage, estompant le premier plan comme l'arrière-plan, harmonie en gris signifiant tant la mer houleuse que le ciel (la distance est « éclipsée », tandis que l'hyperbate allitérative « clouds low and livid » signe le désordre des éléments). Comme dans la fameuse toile de Turner de 1840 *Slave Ship* (où un pied enchaîné jaillit de l'eau au milieu de poissons monstrueux pour connoter la brutalité avec laquelle les esclaves ont été jetés par dessus bord), seul un bras émerge de l'onde amère, le corps féminin disparaissant sous la vague, tandis qu'un cormoran sur le mât qui coule tient dans son bec le bracelet d'or qu'il vient d'arracher à la main à demi engloutie. On songe bien sûr au fameux albatros du poème de Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner* (l'oiseau abattu par le vieux marin éponyme, alors qu'il avait délivré le navire des glaces du pôle par son vol magique, de sorte que sa mort immobilise le navire dans la chaleur d'une mer infernale). La vision transpose ici l'un des oiseaux fétiches de Bewick ; se faisant l'écho d'une crainte de dissolution, elle préfigure aussi le danger qui va guetter Jane lorsque Rochester, de façon plus qu'ambiguë, voudra la parer avant le mariage de toilettes trop somptueuses, de soieries contre nature pour la petite gouvernante laide, comme pour l'attacher

<sup>1</sup> On se souvient de l'anecdote des soldats apportés par le père, de la manière dont Charlotte s'empara du sien en le nommant Wellington, tandis qu'Emily finit par attribuer au sien le nom de Parry, l'explorateur de l'Arctique. Ici Charlotte semble puiser dans l'imaginaire de sa sœur...

d'une chaîne d'or, en faire une créature de harem, comme il le dit en plaisantant. Echo d'une lutte pour la vie, la vision de Jane peut aussi se lire en termes sexués, de lutte de la féminité pour ne point se laisser noyer par la demande patriarcale.

La deuxième aquarelle crée une sorte de paysage fantasmagique, une allégorie de l'Etoile du soir, là encore curieusement tourmentée et curieusement cadrée. Une forme féminine nimbée de nuages se dresse, le front orné d'une étoile, la chevelure prise dans une sorte de devenir-orage (« the hair streamed shadowy, like a beamless cloud torn by storm or by electric travail » 107). L'étoile du soir, en d'autres termes la planète Vénus, brille moins qu'elle ne jette des éclairs, comme pour préfigurer la figure incandescente, prête à se jeter dans le vide, de la folle sur le toit, telle que la décrira l'aubergiste à Jane à la fin du roman (le même verbe, « stream », est appliqué aux deux chevelures) : « She was a big woman, and had long black hair: we could see it streaming against the flames as she stood » (365).

La troisième aquarelle s'inspire du *Paradise Lost* de Milton et de son évocation de la Mort gardant la porte de l'Enfer, « the shape which shape had none » (107). Mais l'Enfer s'est transformé, paysage glacé qui reprend sur le mode dysphorique les vignettes de l'Arctique qui enchantaient Jane enfant dans le livre de Bewick. Même la spectaculaire aurore boréale est perçue sous la forme de lances venant strier l'arrière-plan d'un élan agressif. Deux formes sont juxtaposées en miroir, un iceberg, emblème de la dérive trompeuse des glaces piégeant les bateaux, et un visage masculin dont la partie inférieure reste voilée d'ombre, tandis que le front blanc comme des ossements, l'œil vide et hagard, évoquent quelque être décharné, peut-être prisonnier des glaces - gros plan sur un visage, donc, qui se fait et se défait, « visage durci », « glacier mortuaire » (Deleuze, 129) relevant de l'image-affection. Monstrueuse parodie de la figure de la danseuse de harem, avec les deux mains masquant le bas du visage d'un voile d'ombre, l'image crée une présence masculine inquiétante à demi dissimulée, liée à un désert glacé, comme pour suggérer quelque anxiété coloniale qui viendrait faire de la quête polaire le pendant de cet orientalisme que dénoncera Saïd.<sup>2</sup> Mais on pourrait dire aussi que l'image, tout simplement, cristallise l'angoisse de Jane face à la force aveugle du destin, tandis que pour certains critiques cette forme obscurément blanche préfigure soit Rochester (avec son œil unique à la fin du roman) soit de façon plus convaincante St John Rivers, le pasteur bien pensant, l'homme-iceberg prêt à faire de Jane une missionnaire, mais en lui voilant la bouche, du moins au sens figuré, en lui interdisant de dire ce qu'elle ressent et d'exprimer cette nature passionnée qu'il voudrait éteindre chez elle. Les paysages fantasmagiques des aquarelles de Jane fonctionnent donc sur le mode symbolique, comme échos intertextuels de la Bible, de Milton ou de Bewick entre autres, mais aussi sur le mode à la fois anaphorique et cataphorique comme symptômes du passé solitaire de Jane, de sa crainte du danger et de la solitude, mais aussi comme présages de luttes à venir, avec la folle, Rochester ou St John Rivers.

Dans le film de Zeffirelli, l'une des rares adaptations à tenter de faire justice aux dessins de Jane, la troisième aquarelle est montrée en premier avec un gros plan en plongée. On voit ensuite la deuxième peinture. En donnant à voir au spectateur les aquarelles à la Blake de Jane, le cadrage lui donne la possibilité de se placer dans la position du Rochester critique pictural. D'une certaine façon, le spectateur relie le symbolisme des peintures (des visages démesurés confrontés à un paysage imaginaire) à la passion qui semble s'emparer de Jane lorsqu'elle en parle avant que Rochester puisse donner son jugement critique.

La première scène déclenche donc une forme de transposition picturale, amorçant un réseau métaphorique. Il n'est guère étonnant que le roman ait inspiré récemment un peintre

<sup>2</sup> On se souvient de l'expédition de Sir John Franklin à bord de l'Erebus et de la Terror, partie glorieusement en 1845, pour disparaître sans laisser de traces, en 1847, avec ses équipages mourant de froid et de faim, comme si Charlotte Brontë, publiant en 1847, pressentait la hideuse révélation qui allait frapper l'Angleterre et s'écartait de la romance polaire du voyage d'explorateur, suggérée par Bewick et incarnée par Parry, par exemple.

comme Paula Rego, mais ce devenir-image semble ouvrir le texte à d'autres modalités de transposition vers l'image, notamment, bien sûr, l'adaptation cinématographique. Faute de temps et de place, nous allons choisir d'étudier une seule scène, emblématique de la rencontre du texte et du cinéma, nous semble-t-il, parce qu'il s'agit précisément d'une scène de rencontre, celle de Jane et de Rochester.

### 3. Du texte à l'image: les adaptations cinématographiques de la rencontre de Jane et de Rochester

Il existe une longue tradition d'adaptation de *Jane Eyre*, à la fois au cinéma et à la télévision. Dans son ouvrage sur l'adaptation de romans au cinéma, Brian McFarlane distingue le transfert de l'adaptation à proprement parler : le transfert est celui du récit, qui n'est pas lié à un système sémiotique particulier ; l'adaptation dans le sens strict de l'expression repose sur les différents modes d'énonciation (le langage ou le complexe audiovisuel). Si l'adaptation peut fonctionner de façon relativement similaire pour un film, un téléfilm ou une série, ce n'est pas le cas du transfert qui nécessite de prendre en compte les différentes conventions narratives de ces objets filmiques. Ainsi la mini série pour la BBC en 2006 utilise-t-elle la stratégie du « cliffhanger » qui consiste à terminer un épisode sur une scène particulièrement dramatique à l'issue incertaine, pour s'assurer de la fidélisation du spectateur. Le premier épisode de cette série qui en compte quatre se termine sur un plan moyen du lit de Rochester en feu, ponctué d'une musique ascendante que le générique de fin vient arrêter dans son élan. Le découpage narratif n'est donc pas nécessairement le même entre un film pour le cinéma et une série.

Si le format de diffusion entraîne certaines contraintes qui pèsent sur la diégèse, des lignes de force communes se dégagent. Ainsi, la scène de la foudre qui tombe semble désormais poser problème aux réalisateurs des adaptations. Donna Marie Nudd juge que si cette scène était acceptable en 1944, elle ne l'était plus dès 1970 dans la mesure où le cinéma serait de plus en plus basé sur des conventions réalistes, et la scène de 1944 serait devenue risible. Cette affirmation péremptoire semble oublier que c'est peut-être moins la foudre elle-même qui ferait rire des spectateurs contemporains, que les effets spéciaux maladroits de 1944, accentuant trop le symbolisme du marronnier fendu. C'est sans doute la technique qui n'est plus acceptable, plus que la scène en elle-même. Dans cette transposition de l'effet au processus (on voit dans le roman le marronnier brisé, pas la foudre qui tombe) se joue cette adéquation entre cinéma et spectaculaire qui se module sans cesse, ce qui a pu pousser Zeffirelli, entre autres, à vouloir représenter l'incendie de Thornfield qui n'est que raconté à Jane dans le roman. Au-delà de ces scènes que les réalisateurs décident ou non de montrer, il semblerait qu'il existe désormais des passages obligés qui sont autant des transferts des fonctions cardinales selon la terminologie de Barthes que de véritables exercices de style où se lit le rapport du cinéaste à l'œuvre originale. La scène de rencontre fait partie de ces scènes-clefs, et c'est en gardant à l'esprit ces différences de stratégie narrative entre cinéma et télévision, que nous choisissons d'interroger la façon dont la rencontre entre Jane et Rochester a été mise en scène, par Charlotte Brontë d'abord, puis par le cinéma et la télévision.

#### 3.1. Une première rencontre insolite

Attardons-nous un instant sur la spécificité du dispositif textuel, et sur les enjeux de la scène. La rencontre avec Rochester échappe aux schémas traditionnels pour construire un espace qui oscille entre fantasme onirique et distance ironique. Tout d'abord, la rencontre ne se décrit pas en termes de coup de foudre ; c'est plus tard que la foudre tombe, fendant le marronnier en deux (nous le disions à l'instant), comme pour trancher l'entité duelle Jane/Rochester, et réécrire le mythe des Androgynes.

Point d'orage ou d'éblouissement solaire, donc, à tel point que Jane, sitôt la rencontre passée, juggle l'émotion qu'elle ne saurait s'autoriser. Elle a l'habitude de passer son chemin : « I took up my muff and walked on ». Adepte de la méthode Coué déclinée par le rythme ternaire des négations, elle affirme qu'il ne s'agit que d'une insignifiante coïncidence : « The incident had occurred and was gone for me: it *was* an incident of no moment, no romance, no interest in a sense; yet it marked with change one single hour of my monotonous life » (98). La dénégation frémit de retenue ; « in a sense » suggère qu'il pourrait y avoir un autre sens à cette rencontre, que Jane se garde bien d'envisager. Le trouble, le changement sont recadrés, ils sont censés ne concerner qu'une seule heure de la vie de Jane, et non l'affecter en profondeur (notons que le terme employé pour décrire cette heure unique, « single », renvoie Jane à son statut de célibataire, réprimant toute déraison, toute idée de romance). Mais la scène qui vient de se dérouler correspond bien peu à ces sages considérations, et il faut tout le bon sens de Jane pour ne pas céder à cette première impression qui fait d'elle pour Rochester, à jamais, une créature à demi-surnaturelle.

Selon le modèle sémiologique proposé par Jean Rousset, la scène de première rencontre se présente « comme unité de contenu, sous forme de macro-séquence décomposable en un certain nombre de séquences fines », permettant de distinguer notamment « mise en place » et « mise en scène » (Rousset 40). Selon Rousset le récit se doit d'opérer d'abord la mise en place, de poser d'emblée des indicateurs de temps (saison, moment, circonstances) et de lieu ; tel est bien le cas ici, puisque nous savons que nous sommes en janvier, que trois heures viennent de sonner au beffroi, que Jane, lasse de son désœuvrement, heureuse de s'échapper un instant, va poster une lettre que Mrs Fairfax vient d'écrire. Le lieu se précise ensuite, « I was a mile from Thornfield in a lane noted for wild roses in the summer [...] whose best winter delight lay in its utter solitude and leafless repose » (94). Le choix du moment crée donc une forme de tension ; c'est le tout début de l'année, et Jane qui s'échappe grâce à la lettre-prétexte, aspire bien à une ère nouvelle ; mais le lieu est vide, mis à part le « trésor de corail » de quelques baies d'églantier, hésitant entre cette solitude chère à Wordsworth et un repos dépouillé quelque peu mortifère, conforté par l'hypallage attendu (« the road was lonely »). Ce paysage solitaire, comme Jane, est déjà nimbé, puisque nous sommes en hiver et qu'il fait nuit très tôt, des lueurs du couchant, de la lumière déclinante de la fin du jour, peinte par les adjectifs composés : « the charm of the hour lay in its approaching dimness, in the low-gliding and pale-beaming sun » (94). A l'orée d'une année nouvelle, le paysage est placé sous le signe de la lumière tardive, comme pour suggérer qu'il est un peu tard (tard surtout, bien sûr, pour Rochester) pour cette rencontre qui ne se produit que lorsque le soleil a disparu, dérobant une clarté rouge sang, rythmée par l'allitération en [k] (« it sank crimson and clear » 95). Il fait donc sombre et froid (« it froze keenly » 95), lorsque se produit la rencontre, sous une lune pâle, bien loin du classique éblouissement solaire traditionnellement choisi par les romanciers.

Dès lors, la « mise en scène » de la rencontre va accentuer l'effet de rupture, collision, *surgissement*, constitutifs selon Rousset de la scène de première rencontre. Le paysage est d'abord marqué au sceau du silence, silence souligné plutôt que brisé par le murmure à peine audible des ruisseaux dont la quiétude trahit la présence, flux organique du paysage qui semble répondre à l'impulsion de la lune : « Quiétude illusoire toutefois, expression travestie de l'attente en fait, et signe avant-coureur de la rupture, du changement, du dégel, comme en témoignent les évocations à l'arrière-plan du cours et des bruits de l'eau vive » (Bertrandias 41). C'est le bruit plus fort qui va d'abord orchestrer l'apparition du cavalier, intrusion brutale qui fait voler en éclats l'harmonie imitative, l'écho serein des formes en [ing], et l'allitération en [w] (« fine rippings and whisperings », « the soft wave-wanderings »). Le bruit change de longueur d'onde (« a positive tramp-tramp, a metallic clatter ») et fait basculer d'une esthétique à la Wordsworth, la méditation solitaire dans le paysage, à une esthétique plus



gothique, esquissant un paysage plus sombre, hanté de présences invisibles, menaçantes, venues tout droit des contes. La transition se fait par le biais du paysage synesthésique, qui nous rappelle que Jane, plus habile à manier la plume et le pinceau qu'à jouer du piano et à chanter (ce sera l'apanage de Blanche), perçoit le monde en termes de sensations, et de sensations picturales : « a metallic clatter, which effaced the soft wave-wanderings; as, in a picture, the solid mass of a crag, or the rough boles of a great oak, drawn in dark and strong on the foreground, efface the aërial distance of azure hill, sunny horizon, and blended clouds, where tint melts into tint » (95). La partition se compose comme un paysage pittoresque, où une masse sombre au premier plan vient rompre une sérénité à la Lorrain.

Ce bruit incongru, inattendu, se donne à lire en termes de paysage sonore de type fantomatique, projection imaginaire mêlant résurgence gothique et tradition orale féminine, puisque Jane attend l'apparition, non d'un cavalier, mais d'une créature hybride, monstrueuse, mi-chien mi-cheval, le « Gytrash » à la crinière de lion des contes de Bessie. C'est ce qui se produit, l'espace d'un bref instant où la créature se matérialise, avant de redevenir instantanément un simple chien précédant son maître.

La rencontre semble donc un instant vouée à ne pas se produire, puisque tout paraît rentrer dans l'ordre (« He passed, and I went on »). Mais si la vision insolite du « Gytrash » se dissipe, si chien et cavalier n'ont rien de surnaturel (pas de « pretercanine eyes » nous dit Jane plaisamment), le charme n'est rompu qu'en apparence, malgré l'affirmation péremptoire de Jane (« the spell was broken »). Car un nouveau vacarme assourdissant emplit la paisible vallée, alors que s'effondrent cheval et cavalier, et que les collines alentour réverbèrent les aboiements du chien effaré. Le cheval, concède Jane avec prosaïsme, vient de glisser sur la glace, alors même que la jeune femme commençait à reprendre son chemin.

Il existe bien sûr une autre interprétation : c'est la rencontre qui provoque le dérapage et jette le cavalier à terre, non que, comme le répètera à l'envi Rochester, Jane ait usé de quelque sortilège, mais parce que c'est la rencontre même qui envoûte, captive, sidère et paralyse. L'audace de Charlotte Brontë, c'est d'actualiser ce pouvoir de sidération, en inversant les rôles sexués traditionnels (c'est l'homme qui chute et non la femme qui défaille), et en dramatisant la paralysie soudaine avec une emphase qui frôle la parodie en détournant le topos romantique (tomber de cheval, c'est nettement moins séduisant que rougir, pâlir, ou rester ébloui). Comme le suggère Adrienne Rich, l'inversion déjoue les codes attendus de la romance : « Yet the man appears, romantically and mysteriously, in the dusk, riding his horse—and slips and falls on the ice, so that Jane's first contact with him is with someone in need of help [...] There is something more working here than the introduction of a stock romantic hero » (Rich 477-478).

C'est que la scène va autoriser avec humour un rapprochement pour le moins inattendu. Rousset rappelle les règles tacites régissant les scènes de première rencontre :

Les personnages qu'un romancier appelle à se rencontrer sont normalement séparés, on le sait, par un espace qui les tient à distance ; cette distance sera-t-elle franchie, et comment? La logique de la situation et des conditions veut qu'elle le soit difficilement [...]. Peut-on concevoir pourtant d'autres modalités du franchissement, et, pour aller tout de suite à l'extrême, un rapprochement immédiat des corps? Ce serait enfreindre gravement les contraintes qui pèsent sur une scène de « première vue ».

Ici, le passage met en scène un franchissement étonnant, réécrivant le topos de la romance pour le teinter de transgression - n'y a-t-il pas du scandale dans cette scène, au sens étymologique de cette petite pierre qui roule sous les pas et vient faire trébucher ?

Certes, au départ, tout oppose les deux personnages. La présentation physique, d'usage pour une scène de première rencontre, est ici hâtive, presque uniquement consacrée aux vêtements. Sourcils froncés, visage sombre, regard étincelant de colère, cavalier aussi noir que son « noir destrier » (Bazin 72), Rochester est drapé dans une cape à col de fourrure ;

Jane porte également une cape noire, mais de simple laine de mérinos, et un bonnet de castor ; le costume connote d'emblée la différence sociale. De même, Jane, si réservée d'ordinaire, se retrouve face à un homme qui jure et rejette son aide sans ménagement. Mais ces modalités d'écart permettent très vite un rapprochement qui tient de la transgression. Loin du carcan des règles d'interactions policées, Jane et Rochester vont couper court au code de bonne conduite, échapper à l'étiquette. C'est parce qu'il refuse son aide avec véhémence que Jane la lui offre; c'est parce qu'elle ne manifeste pas l'émotion qu'on attend d'une femme que Rochester apprécie son acidité et finit par solliciter ce qu'il refusait tant. On retrouve l'échange d'objet que relève Rousset, puisque Jane tend à Rochester sa cravache ; mais surtout, en comprenant que la montagne se doit d'aller à Mahomet, Rochester accepte de s'appuyer sur Jane pour pouvoir marcher jusqu'à son cheval; non seulement les rôles sexués (et sociaux) sont inversés, puisque Jane vient au secours du *gentleman* en détresse ; mais la main sur l'épaule permet l'impensable contact physique entre le maître et l'employée, l'homme et la femme, prélude à l'étreinte sensuelle à laquelle tous deux vont aspirer.

L'accident autorise un étonnant franchissement, rare dans une scène de première rencontre. Pas étonnant que Jane, malgré toutes ses sages déclarations, ait du mal à revenir vers le calme, la « stagnation » de sa vie antérieure, qu'elle n'ait guère envie de retrouver la trop tranquille Mrs Fairfax, de regagner le silence du Hall et la solitude de la chambre. Les litotes disent par antiphrase le désir qui vient de naître et que le discours réprime autant qu'il l'exprime : « to meet tranquil Mrs Fairfax [...] was to quell wholly the faint excitement wakened by my walk - to slip again over my faculties the viewless fetters of an uniform and too still existence » (99). L'image des fers contraste avec l'euphémisme de l'excitation légère (« faint »). C'est que Thornfield, la belle demeure, s'est d'un coup métamorphosée en prison, si Rochester, l'homme dont Jane ignore encore le nom et le statut, ne s'y trouve pas. C'est un vide qui risque de la happer, l'absorber, si elle venait à franchir le seuil, aussi s'attarde-t-elle au-dehors, avant que les coups de l'horloge ne dissipent le sortilège et ne la fassent rentrer, presque automatiquement, dans la maison :

I lingered at the gates; I lingered on the lawn; I paced backwards and forwards on the pavement: [...] and both my eye and spirit seemed drawn from the gloomy house - from the grey hollow filled with rayless cells, as it appeared to me - to that sky expanded before me - a blue sea absolved from taint of sky [...]. 99

L'allitération en [l], les points-virgules, les deux points, scandent une paralysie de la volition, une inhabituelle répugnance au devoir, alors que l'envol vers le ciel pur, bleu nuit, révèle une aspiration sans fin vers un informulable ailleurs. Devant les étoiles qui tremblent et vacillent, Jane aussi se met à trembler, le sang bat dans ses veines, autant de signes d'affect prouvant que la promenade a déclenché un élan que le corps traduit (« they made my heart tremble, my veins glow »). La fin du paragraphe, laconique, renie l'élan du désir, et signe le retour à l'ordre, mais ce que Jane ne sait pas c'est que l'inaccessible est tout proche, et l'attend à l'intérieur : « that sufficed; I turned from moon and stars, opened a side door, and went in. » (99)

Tout le passage semble donc lié au franchissement de frontière, le passage à l'extérieur suivi du seuil qu'il faut bien franchir au retour, le franchissement soudain, bref et brusque, de la distance de courtoisie séparant homme et femme; et si la topographie est fantasmagorique, c'est essentiellement dans l'esprit de Jane, qui nimbe la nuit glacée de légendes familières. Comment, dès lors, passer du texte à l'image-mouvement, transposer une telle scène au cinéma ?

### 3.2. Mises en scène de la rencontre: entre gothique et romance

La chute du cheval crée une péripétie facile à rendre, mais il est en revanche bien difficile d'articuler le jeu de séduction étrange qui dénoue les codes de politesse (en feignant la violence pour mieux s'en éloigner), tout comme d'exprimer une fantasmagorie intérieure. Les

adaptations filmiques jouent sur le passage de la scène paisible à la chute brutale, puis à l'échange, mais en optant pour une tonalité et une rythmique très différentes. Même en écartant d'emblée la version de 1934, qui trahit allègrement le roman en blquette hollywoodienne sans grand intérêt, force est de constater que les adaptations sont contraintes à faire des choix pour privilégier soit l'insolite, soit au contraire la force tranquille de Jane.

De toute évidence, l'option euphorique simplifie la scène. Ainsi, dans la très fade version de la BBC de 1983, rien n'est fantasmagique; la scène se déroule dans la pénombre, Jane est paisible, juste un peu triste, un chien aboie puis passe, un cavalier s'effondre, le montage croise les regards ; Rochester/Timothy Dalton se relève, sombre, un peu violent, jure et grommelle, Jane/Zelah Clarke s'identifie comme gouvernante, l'accompagne à son cheval, qu'il monte pour s'éloigner en proférant un « stand aside » acerbe ; rien ici du frémissement qui s'esquisse, de la façon ambiguë dont Rochester quitte Jane en la sommant de faire vite. De même, dans la version de 1970, Jane/Susannah York est séduite par le chant des oiseaux, et longuement éblouie par le soleil, avant qu'apparaissent d'un coup cheval et cavalier ; le dialogue avec Rochester/George C. Scott se réduit drastiquement, l'éclat du soleil remplaçant quasiment foulure et dialogue, pour privilégier une romance curieusement printanière.

La version cinématographique de Stevenson de 1944, au contraire, force l'aspect insolite du paysage. Incarnée par Joan Fontaine, Jane s'éloigne de Thornfield, heureuse et sereine, un sourire de Madone de Vinci aux lèvres, et le gros plan sur le lumineux visage de Joan Fontaine connote cette paix que va troubler la rencontre ; puis la jeune femme plonge dans une nappe de brouillard, au son d'une cloche monocorde (autant d'éléments qui tentent de projeter sur l'espace la mélancolie qui gagne Jane dans le texte). Soudain l'aboiement d'un chien modifie la bande sonore, qui tient de la cavalcade ou de la chasse à courre. Cherchant à discerner quelque chose dans la brume, Jane est à demi renversée par le chien, puis confrontée au cheval qui se cabre, tandis que la musique prend des accents mélodramatiques. Le chien fait demi-tour, le cheval roule à terre, et Rochester se redresse d'un coup, pour dominer Jane de toute la stature d'Orson Welles. Les gros plans sur les deux visages traduisent la surprise et l'émotion retenue, mais Rochester marche seul jusqu'à son cheval (comme s'il n'était pas question de trop féminiser Orson Welles) et l'échange ne se fait que par le biais du fouet que Jane ramasse et lui donne.

Comme le souligne Donna Marie Nudd, toute adaptation de *Jane Eyre* établit une relation palimpsestueuse non seulement avec le roman, mais aussi avec les adaptations précédentes, notamment la version de Stevenson qui hante les mémoires : « for filmmakers, the original text is not perhaps Charlotte Brontë's novel but rather the most famous *Jane Eyre* film made before the one the filmmakers are working on » (Nudd 523). L'intérêt de Zeffirelli, c'est de choisir de se démarquer de la version de 1944, mais avec plus de subtilité que les deux versions de 1970 et de 1983 précédemment citées. La version de Zeffirelli de 1996 renonce au gothique, et à la tonalité hivernale et froide, pour privilégier l'automne, un automne pluvieux comme en témoignent la rivière et la petite mare, l'herbe et la route humides, mais un automne aux couleurs chaudes, le roux des fougères et des feuilles mortes rachetant les arbres dénudés. Un peu trop élégante, Jane marche paisiblement, et il n'y a rien de surnaturel dans l'apparition du chien ou du cavalier. Ici, c'est nettement l'échange de regards qui désarçonne le cavalier. En effet, l'arrivée de Rochester est annoncée par l'aboiement hors-champ de Pilot. En gros plan, Jane tourne les yeux vers la gauche. Le contrechamp de son visage se matérialise sous la forme d'un panorama de droite à gauche montrant l'avancée de Rochester sur son cheval accompagné de son chien, accentuant ainsi l'animalité bourrue du personnage.<sup>3</sup> Quand il arrive à hauteur de la caméra (qui se tient à la place supposée de Jane), William Hurt, qui

<sup>3</sup> Dans le roman et dans d'autres adaptations, Pilot arrive légèrement avant Rochester. Dans le film de Zeffirelli, le lien entre le maître et son chien est encore plus présent (c'est Pilot qui mène Jane à Rochester à la fin).

incarne Rochester, regarde la caméra. Le gros plan du visage de Jane suivant du regard le mouvement du cavalier vient alors stopper le panoramique, indiquant clairement que l'échange de regards a perturbé le mouvement. Le premier regard est donc celui qui perturbe la mesure des relations spatiales entre les personnages. La séquence se poursuit avec un champ (le visage de Jane)/contrechamp (le panorama) où Rochester se retourne vers Jane. Dernier coup d'œil de Jane, et le cheval est à terre. Ce jeu de champ/contrechamp basé sur un échange de regards s'inscrit dans un montage rapide de plans en mouvement. A la vitesse de l'entrée de Rochester dans le cadre s'oppose donc la temporalité abstraite des regards. Le montage suggère que le regard (autant celui de Jane que de Rochester, comme si les deux personnages s'étaient jeté un sort au même moment) a le pouvoir de suspendre le temps, de prélever une capsule temporelle où une union se crée entre deux personnages.

Jane s'avance ensuite vers le cheval à terre, Rochester s'éloigne jusqu'à un rocher où il s'assoit (tout en préservant le prétexte de la cheville foulée plus que d'autres versions ne le font, Zeffirelli ne se soucie guère de vraisemblance, puisque si Rochester, incarné par William Hurt, peut marcher, il devrait être capable de faire à peu près le même trajet en sens inverse). En revanche, le décor est signifiant ; derrière Jane, debout, et Rochester, assis sur le rocher, se trouve un autre amas rocheux, composé de deux blocs séparés par une fente qui creuse nettement un triangle entre les deux personnages (comme pour signifier l'écart, moins écart social que trouée liée au non-dit, suggérant peut-être déjà l'intruse, la troisième pointe du triangle, la première femme). Ce triangle est accentué par la posture respective des deux corps, Jane de profil, droite et mince comme l'arête verticale du bloc rocheux de gauche, Rochester assis de face, sorte de pyramide reproduisant la géométrie triangulaire de la trouée entre les deux rochers, dont il épouse les couleurs, puisqu'il porte une veste marron et une cape verte. Le charme éthéré de Charlotte Gainsbourg fait bien d'elle une créature qui semble détachée du monde réel, et garde peut-être par ce biais un soupçon du sortilège qui baigne le roman ; les teintes du code vestimentaire sont nettement plus douces que dans le roman, et s'harmonisent avec le paysage, depuis le bleu-gris de la cape de Jane et sa chevelure rousse attachée mais auréolant son visage, jusqu'à ce mélange de vert et de marron. La chevelure châtain de Hurt s'illumine au gré du couchant, jouant sur l'un des codes clefs de la romance sentimentale, le coucher de soleil ; refusant de laisser Rochester voler la vedette à Jane, comme c'est presque nécessairement le cas avec Dalton, Welles ou Scott, Zeffirelli fait le choix ambigu d'un Hurt moins ténébreux, plus fragile, plus féminin pourrait-on dire.<sup>4</sup> Ce Rochester-là est nettement plus poli que ses prédécesseurs, et le dialogue garde quelques phrases-clefs généralement gommées, comme la montagne allant à Mahomet. L'échange d'objets allie un chapeau haut de forme à la cravache, pour adoucir encore la présentation de ce Rochester de romance, qui garde un demi-sourire en s'adressant à Jane.

Il convient de s'attarder alors sur la version de la BBC de 2006, qui tranche délibérément sur cette tonalité, comme pour répondre à l'automne en demi-teintes de Zeffirelli en choisissant de revenir vers l'insolite, la brume, mais une brume plus diffuse, moins gothique et dramatique que celle de 1944. La scène joue, surtout, sur un montage qui fait de la rencontre une collision, une confrontation, plus proche de l'univers de Hardy et de ses personnages-paquets de sensations à vif sur leur ligne de fuite ou ligne de mort, pour emprunter l'image de Gilles Deleuze. D'un côté, Jane s'avance tranquillement, la bande son mêle le bruissement de l'eau, les notes que le piano égrène, et quelques bêlements de moutons, comme une plainte, de

<sup>4</sup> Le jeu de William Hurt dans cette scène pourrait même être qualifié d'ironique : il joue comme si le spectateur savait déjà qu'il est bel et bien Rochester et s'amuse de ce savoir partagé aux dépens de Jane. Cette ironie se détecte surtout dans la façon dont l'acteur écarquille les yeux pour mieux signaler que la rencontre n'est pas une réelle surprise mais a été préparé par le dialogue du film (les conversations entre Mrs Fairfax et Jane à propos de la personnalité de Rochester, qui traduisent l'intérêt grandissant de l'héroïne pour ce personnage déjà central mais encore absent).

sorte que la promenade est calme plus que sereine, on sent que quelque chose va se passer ; de l'autre, un cheval, découpé en pattes, poitrail, tête, arrive ventre à terre, sans qu'on puisse distinguer le cavalier ; après un bref plan sur Jane, qui avance toujours lentement, la caméra reprend les plans du cheval, puis propose une vue heurtée, saccadée du paysage, perçue depuis la position du cavalier, puisqu'on distingue l'oreille du cheval, *image-perception*, donc, plutôt qu'*image-action*, pour reprendre la terminologie de Deleuze (95) : c'est toute la violence discordante de Rochester, sa vision à peine cohérente, saccadée, de l'existence, qui va heurter la trop calme existence de Jane. Lorsque surgissent de la brume le chien un peu irréel, puis le cavalier,<sup>5</sup> la caméra tangué, connotant le bouleversement plus que la peur. Le spectateur voit d'abord le visage effaré de Jane, regardant vers le haut, puis un cheval qui se cabre, et enfin, comme en 1944, Rochester qui se dresse enfin, d'un coup, devant Jane. Le cheval s'ébroue, il y a de la boue par terre, matière visqueuse, mélange impur. Le dialogue est bref ; Jane parle de Thornfield, mène Rochester au cheval sans mot dire, puis lui donne son nom, Jane Eyre, au lieu d'identifier sa fonction de gouvernante, choix retenu dans toutes les autres adaptations (si dans le roman les personnages se touchent, par la grâce de la cheville foulée, ils n'échangent pas leurs noms, comme il est d'usage dans une scène de première rencontre ; il s'agit ici de préserver le mystère de Jane, et du lecteur, lorsqu'elle revient à Thornfield). Cette version de la BBC opte pour la condensation, puisque Rochester accuse instantanément la jeune femme, et à trois reprises, d'avoir jeté un sort à son cheval (Jane se trouve ici incarnée par Ruth Wilson, Jane très convaincante, presque laide et pourtant dotée de charme, avec sa bouche mobile mais irrégulière).

Selon des tonalités différentes, le film de 1944, la version la plus récente de la BBC et le film de Zeffirelli captent donc l'enjeu de la scène, la quasi collision qui fait littéralement tomber de haut Rochester, l'extirpant d'un passé qui le hante et de sa morgue de hautain propriétaire, pour le placer face à une femme qui vient bien, socialement parlant du moins, d'un autre monde ; c'est bien l'ordre qui est mis à bas, grâce aux dispositifs de la romance et du gothique, d'où le bouleversement intérieur de Jane que le texte laisse filtrer tout en mettant l'accent sur la maîtrise de soi et le refus de céder à ce qui ne pourrait relever que du leurre ou de l'illusion. D'où le rôle des gros plans dans la scène, révélant au fil des adaptations le même souci de visages qui restent relativement lisses, mais où frémit l'étonnement, où s'immisce quelque chose du désir, qu'il s'agisse du sombre Welles ou du pur visage de Charlotte Gainsbourg se détachant sur de minces rameaux dénudés (et c'est pourquoi les visages trop univoques, la fadeur de Zelah Clarke ou la caricature sombre de Timothy Dalton, ne convainquent pas) : « *L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage...* » (Deleuze 125).

Nous avons tenté de montrer ici la façon dont les arrêts sur image fonctionnent de façon fantasmatique dans le roman pour suggérer le désir, désir d'ailleurs, ou premier frémissement du désir amoureux, préfigurant la façon dont cinéma et télévision vont transposer et adapter le texte en négociant les contraintes pour réinventer des effets visuels qui sauraient correspondre à la fois au public visé à telle ou telle date, et au roman. Pour conclure, il resterait peut-être à envisager, non le rôle de l'image, mais celui du bruit, bruit que nous avons mentionné plus qu'exploité, irruption, rumeur, parasite selon Michel Serres - « l'accord se casse tout à coup, et le rythme et le sens » (Serres 80) -, puisque ce bruit permet au texte, comme aux adaptations, de jouer sur le hors-champ cinématographique... Cela peut n'être que bruissement, ou rumeur. Ainsi, ce qui frappe Jane une fois Thornfield réinvesti par son propriétaire c'est la disparition du silence :

I discerned in the course of the morning that Thornfield Hall was a changed place: no longer silent as a church, it echoed every hour or two to a knock at the

<sup>5</sup> Pour rendre la scène plus crédible, le réalisateur a jugé bon d'ajouter un prétexte : Jane s'est arrêtée pour attacher sa chaussure, et ne peut donc s'éloigner à temps.

door, or a clang of the bell; steps, too, often traversed the hall, and new voices spoke in different keys below; a rill from the outer world was flowing through it; it had a master: for my part I liked it better. (100-101)

Même si Jane affirme qu'elle préfère la demeure quand elle est habitée par Rochester, les bruits de la société qu'elle entend un étage plus bas la renvoient à sa solitude de gouvernante. Dans ce cas-là, le hors-champ textuel n'est que momentanément et désigne clairement les différences sociales liées à l'occupation des diverses pièces de la demeure. Mais le bruit peut croître : « C'était un événement dans un coin du système, il pénètre, envahit, occupe toute la maison » (Serres 81). A son arrivée à Thornfield dans la nuit, Jane remarque surtout les nombreux caches qui empêchent son regard de saisir la totalité du lieu, un rideau, des portes (Brontë 81). Comme dans le château de Barbe-bleue, il existe à Thornfield des pièces où Jane ne peut entrer, non pas en raison d'un interdit fondamental mais d'une censure personnelle, liée au passé inavouable. C'est d'ailleurs de ce hors-champ textuel que surgira le premier rire halluciné de Bertha. Dans le roman donc, le hors-champ (ce que Jane ne peut pas voir en tant que narratrice homodiégétique) est avant tout l'espace de ce qui doit rester caché sous peine de détruire les règles du visible. Dans le film de Zeffirelli, le rire hors-champ de Bertha crée un espace dérobé au regard du spectateur (suite à l'incendie de sa chambre, Rochester demande à Grace de fermer la porte, la caméra restant à l'extérieur), espace qui devient dévastateur dès l'instant où il est enfin visible au yeux de tous (y compris les représentants de la loi et de la foi). Le hors-champ qui appelle son inclusion dans le champ est donc le lieu de l'horreur et de l'indicible. Dans cette tension entre le vu et le caché se lit non seulement le maintien de l'horreur et de la folie dans les recoins du réel mais aussi les processus d'exclusion : « Le sens qui bifurque, incliné, divisé comme la fourche de l'éclair, le sens illuminé » (Serres 81).

Bazin, Claire. *Jane Eyre, le pèlerin moderne*. Nantes: Ed. du Temps, 2005.

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

Brontë, Charlotte. [1847]. *Jane Eyre*. Ed. Richard J. Dunn. New York: Norton, 2001.

Deleuze, Gilles. *L'Image-mouvement*. Paris : Ed. de Minuit, 1983.

Gilbert, S., Gubar, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Nudd, Donna Marie. « The Pleasure of Intertextuality: Reading Jane Eyre television and film adaptations », in » in Brontë, C. [1847]. *Jane Eyre*. Ed. Richard J. Dunn. New York: Norton, 2001, 469-483.

Rich, Adrienne. « Jane Eyre: The Temptation of a Motherless Woman » in Brontë, C. [1847]. *Jane Eyre*. Ed. Richard J. Dunn. New York: Norton, 2001, 469-483.

Sconce, Jeffrey. « [The Cinematic Reconstitution of Jane Eyre] », in Brontë, C. [1847]. *Jane Eyre*. Ed. Richard J. Dunn. New York: Norton, 2001, 515-522.

Serres, Michel. *Le Parasite* [1980]. Paris : Hachette, 1997