



L'elfe et le crapaud : *Jane Eyre* ou les bonheurs de la vertu

Terrel Denise

Pour citer cet article

Terrel Denise, « L'elfe et le crapaud : *Jane Eyre* ou les bonheurs de la vertu », *Cycnos*, vol. 25.n° spécial (Charlotte Brontë, *Jane Eyre*), 2008, mis en ligne en mars 2010.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/307>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/307>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/307.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

L'elfe et le crapaud : Jane Eyre ou les bonheurs de la vertu

Denise Terrel

Denise TERREL est professeur au département d'Etudes Anglophones de l'Université de Nice, où elle enseigne la littérature et le cinéma. Spécialiste de science-fiction et des fictions dites d' « altérité », elle est également très concernée par ce qui touche à l'identité sexuelle de la femme, à travers des œuvres de femmes (Mary Shelley, les soeurs Brontë, Virginia Woolf, Toni Morrison, Margaret Atwood) et sur l'image de la femme renvoyée par les hommes (Hawthorne, les stars hollywoodiennes).
Université de Nice- Sophia Antipolis

Cette étude s'interroge sur les éléments qui ont fait de *Jane Eyre* une oeuvre à succès. Charlotte Brontë a puisé dans les genres qui ont marqué sa génération (le conte de fée, le roman gothique, le roman sentimental), en même temps qu'elle a su donner à son héroïne la dimension d'une femme issue de la pensée féministe en plein essor. On s'aperçoit surtout que Jane est un double de Charlotte qui a transmis à son personnage sa peur de la sexualité pour une vision du couple quelque peu dérangeante.

couple, sexualité, féminisme, vertu

Jane Eyre fut publié pour la première fois en 1847 et connut, comme chacun sait, un succès immédiat ; son auteur inconnu, Currer Bell, fut couvert d'éloges, dont ceux de William Thackeray. *Jane Eyre* est aujourd'hui un grand classique de la littérature anglaise à juste titre, même si on peut trouver un peu lente la première partie et un peu lourdes les nombreuses adresses au lecteur, préludes à des couplets moralisateurs. On peut toutefois regretter que le roman de Ellis Bell, *Wuthering Heights*, publié simultanément, ait alors été ignoré de la critique, voire violemment vilipendé comme par le *Quarterly Review* (qui l'avait qualifié de « blasphemous »). C'est, bien sûr, le lot de toutes les œuvres audacieuses et avant-gardistes : il faudra près d'un siècle pour que le roman d'Emily Brontë soit admis au Panthéon des chefs d'œuvre littéraires. Le succès instantané de *Jane Eyre*, qu'on désignerait aujourd'hui comme un best-seller, ne peut être uniquement expliqué par le talent de la toute jeune romancière. Moins innovatrice et moins audacieuse que sa sœur, Charlotte n'a donc pas dérouter ses lecteurs. Mais surtout, alors qu'Emily a bravé les interdits sociaux, moraux et religieux avec une flamme quasi-mystique, Charlotte a su, comme dans sa vie quotidienne, contenir tout excès et toute déviance par rapport à ce qu'était la norme victorienne, utiliser un fond culturel bien ancré dans les habitudes des lecteurs contemporains, et l'adapter sans trop d'audace aux idées nouvelles. Elle a campé son héroïne dans le vent du féminisme qui se levait¹ mais en prenant soin de lui garder sa vertu.

Cependant la sincérité de l'œuvre, favorisée par la narration homo-diégétique, est évidente : Jane et Charlotte se confondent, dans leur ambition, leurs humiliations et leur désir de trouver le bonheur d'aimer et d'être aimée. Bien ancrée dans la réalité, Charlotte savait que cela impliquait des rapports amoureux non éthérés : l'union sexuelle de ceux qui s'aiment constitue un thème narratif fondamental du roman. Tout comme Jane, Charlotte, avait été élevée en province, dans l'isolement d'un monde de femmes, à l'exception d'un père austère et distant et d'un frère aux mœurs turbulentes qui finira ses jours dans la débauche. Tandis qu'Emily sublimait ses pulsions incestueuses en les projetant dans l'absolu de l'au-delà, la prude et raisonnable Charlotte dut souffrir du comportement amoral de Branwell, idéalisant

¹ Rappelons que le plus célèbre manifeste féministe, *A Vindication for the Right of Women*, écrit par Mary Wollstonecraft, mère de Mary Shelley, remonte à 1792.

plutôt la figure paternelle.² On sait que, dans son roman *The Turn of the Screw* volontairement détourné de *Jane Eyre*, Henry James a su développer le désarroi de ces jeunes gouvernantes nourries de « romances » qui prenaient brutalement conscience que le prince charmant était un crapaud.³

Jane Eyre tient du conte de fées et les critiques n'ont pas manqué de le dire. L'héroïne est bien cette petite pauvre qui va gagner le cœur d'un prince charmant, non sans avoir traversé bien des épreuves principalement incarnées par la méchante Bertha. Elle est aussi une créature d'un autre monde, une fée, comme ne cesse de le répéter Rochester dès leur première rencontre « ...you have rather the look of another world (...) When you came on me in Hay Lane last night, I thought unaccountably of fairy tales, and had half a mind to demand whether you had bewitched my horse » (104, ch.13).⁴ L'intervention magique tient également sa place avec ce phénomène de télépathie qui lui fait à la fin entendre l'appel de Rochester, au moment précis où il est temps pour elle de revenir cueillir sa récompense. L'histoire de Jane se termine comme convenu par le classique « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Jane est d'autant plus comblée qu'un lointain oncle d'Amérique lui a légué toute sa fortune : le happy end traditionnel s'agrémenté d'un dénouement à la Molière. Le conte de fées est un genre peu féministe *a priori*, tant l'intrigue est centrée sur la conquête du cœur d'un homme ; mais les héroïnes de ces contes, bien qu'innocentes, sont astucieuses et intrépides, alors que le Prince se contente d'être charmant : inexistant, incorporel et évidemment asexué, il incarne un trophée plus symbolique que réel (ce qui est bien évidemment loin d'être le cas pour Rochester, prince éminemment charnel). Le schéma du conte permet à Charlotte Brontë de donner une dimension imaginaire à un récit bien planté dans la réalité sociale de l'époque et de ranger le lecteur immédiatement du côté de cette Cendrillon tourmentée par sa tante-marâtre et ses deux sœurs bêtes et vaniteuses. L'auteure éplicera sa mise en scène d'une bonne dose de terreur gothique (la nuit dans la chambre rouge de l'oncle mort), puis se tournera vers une dénonciation plus réaliste des conditions de vie à Lowood. Lorsque s'achève cette première partie et que Jane quitte l'orphelinat, le lecteur est gagné par l'indignation et le désir de faire justice, mais le rêve l'emporte sur la vindicte sociale et il va suivre la jeune femme dans l'espoir qu'elle rencontre un bonheur mérité, comme dans les contes. Allons jusqu'à dire qu'après cette introduction il en est presque sûr : Jane semblerait portée par les fées ou les anges (cf le personnage de Helen Burns) si le contexte contemporain et le caractère bien trempé de la narratrice ne tiraient pas le texte vers le réel.

Le roman est autobiographique (la pension de Lowood et la condition de gouvernante), jusqu'à la grande scène d'amour du chapitre 23. Là l'histoire vraie devient l'histoire rêvée. Comme dans *Villette*, la jeune femme humble, au physique ingrat, « a governess disconnected poor and plain » (137, ch.16) reçoit l'ultime récompense : l'amour de celui qu'elle aime désespérément. *Jane Eyre* rend une justice romanesque à la femme réelle qui malgré ses qualités de cœur et d'esprit n'a pu séduire le cœur d'un homme. Charlotte Brontë, à cet effet, modifie quelque peu les normes du conte en faisant de sa bergère en principe délicieusement belle sous ses oripeaux, une jeune fille dont les références à la disgrâce physique reviennent en leitmotiv tout au long du roman. Elle adapte habilement le conte de fées à une réalité humaine qui emporte à coup sûr l'adhésion de nombreuses lectrices découragées par les modèles des contes. Jane est choisie malgré sa disgrâce, malgré le voisinage de créatures splendides que Jane-Charlotte décrit abondamment comme pour mieux faire comprendre la

² En témoigne son roman, *The Professor*, inspiré de son amour incompris pour Monsieur Héger directeur de la pension où elle a enseigné en Belgique pour quelques mois. En témoigne aussi l'âge de Rochester.

³ Voir la première rencontre de la gouvernante avec Quint, le « sex ghost », alors qu'elle rêve sur son séduisant patron (chapitre III). La scène évoque la rencontre de Jane et de Rochester.

⁴ Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition Norton de 2001, suivies du numéro de chapitre.

vanité de toute compétition avec elles : Blanche Ingram est « moulded like a Diana » (146, ch.17), de même que plus tard, Rosamund Oliver, la séductrice de Saint-John, sera « an earthly angel » (309, ch.31). On n'est pas si loin du message des contes pourtant : Cendrillon et Peau d'Ane sont aimées parce qu'un instant débarrassées de leurs tenues misérables voire répugnantes, elles révèlent leur beauté invisible qui peut symboliser la beauté intérieure. Charlotte Brontë en souligne l'absence chez les belles rivales de Jane, parées de splendides atours, mais intellectuellement et moralement vides. Elle joue sur le sens de la lumière qui fait étinceler Blanche et ses parures, tandis que Jane se tient volontairement dans l'ombre. Jane choisit des vêtements simples et sombres, « [her] quaker-like black frock » (84, ch.11) pour mieux mettre en valeur sa lumière intérieure : seul un prince au cœur pur saura voir cette lumière et ramassera la pantoufle de vair. Le propos est résolument féministe dans cette inversion : le trophée n'est pas le cœur du prince mais inversement celui de l'humble bergère. Tout le monde est gagnant : par les yeux de l'amour le laideron est métamorphosé : « provoking puppet, malicious elf, sprite, changeling » (234, ch.24).

Il est temps de parler du Prince qui, n'étant pas « charmant », est de ce fait en dissonance avec le conte. S'il ne lui manque ni le château, ni le cheval, Rochester est lui aussi clairement laid,⁵ en tous cas selon les canons de l'époque. Il n'est pas un gommeux pomponné, comme les familiers de Blanche Ingram, ni un dieu grec aux boucles blondes comme St-John Rivers : c'est un colosse aux sourcils broussailleux, aux cheveux noirs (« *your shaggy black mane* », dira Jane en disciplinant ladite crinière [373 ; ch.37]). Il est apparenté au Heathcliff de *Wuthering Heights* et comme lui règne sur sa demeure sombre, hantée, battue par les vents. Emily évite la description physique du personnage et par tout un système élaboré de signes lui confère une puissance suggestive qui souligne la nature interdite d'un amour porté à cet être, évoquant l'enfer, associé à la lande sauvage. Alors que pour Emily la vie terrestre est une prison dont il faut s'échapper, Charlotte, plus matérialiste, ne lésine pas sur les références physiques et s'appesantit même dans la mesure où *Jane Eyre* gère en grande partie les rapports entre le corps et l'âme. La référence au récit gothique est plus fidèle que pour *Wuthering Heights* : le mâle séducteur poursuit de ses avances la frêle jeune fille dans un décor qui évoque ceux d'Anne Radcliffe, où le Beau et le Sublime chers à Edmund Burke⁶ se partagent le territoire, projetant sur la toile le dessin des amours de Jane, la femme, le Beau (les apaisantes clairières ensoleillées, les floraisons du printemps) et de Rochester, le mâle, le Sublime (la demeure, le cheval, les grands arbres, les terreurs nocturnes). Les vents et l'orage, faibles échos de la fureur des éléments déchaînés de *Wuthering Heights*, donnent la mesure de la passion qui lie la chaste Jane et son amoureux dont le grand nez et les narines épaisses (102, ch.13) trahissent l'appétit pour les choses du sexe.

Jane Eyre peut être vu comme *Bildungsroman* où l'héroïne suit un parcours initiatique vers la connaissance de la sexualité et de sa propre identité sexuelle: on peut constater l'évolution de ses humeurs en fonction des représentations de la lune (l'astre féminin), témoin constant de sa quête. Le roman pourrait s'achever sur la déclaration d'amour de Rochester et sa demande en mariage, point de l'intrigue où un roman sentimental parvient à son terme, moment fort émouvant mais peu original. Dans la perspective féministe d'un roman d'apprentissage élaboré, l'héroïne doit donner son accord et elle n'est pas mûre à le faire. D'abord, en conformité avec la morale dictant le comportement des jeunes filles vertueuses avant le mariage (« No sir. Don't caress me now » [239, ch.25]), elle va désormais se dérober sans cesse aux élans de tendresse de Rochester (non sans une certaine coquetterie qui évoque les règles de l'amour courtois). Son refus catégorique de dîner seule avec son fiancé à une heure compromettante fait dire à ce dernier « Do you suppose I eat like an ogre or a ghou that you dread being the companion of my repas » (230, ch.24). Pudique double sens de la part de la

⁵ Le thème de la laideur dans *Jane Eyre* demanderait à lui tout seul tout un développement.

⁶ *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and the Beautiful* (1757).

romancière qui évoque en même temps les créatures de terreur, sexuellement connotées, des contes et des légendes. C'est bien des appétits masculins dont il s'agit ; en témoigne cette scène où Jane doit faire face à Rochester, dont le visage arbore les caractéristiques du désir : « He rose and came towards me, and I saw his face all kindled, and his full falcon-eye flashing, and tenderness and passion in every lineament. I quailed momentarily - then rallied [...] a weapon of defence must be prepared » (233, ch.24). Le prince est transformé en crapaud selon la vieille tradition du conte,⁷ ou en vilain comme dans la version gothique où la vierge terrorisée doit fuir le violeur potentiel. Jane ne fuit pas: elle est prête à se battre pour garder sa vertu. On se souvient que la petite Jane avait été violemment agressée par son cousin John, lors d'une scène qui ressemblait fort à un viol (ch. 1). Là il s'agit évidemment de ne pas céder aux avances de son fiancé empressé « soft scene, daring demonstration I would not have » (233, ch.24) mais la petite fille qui avait été durement punie pour avoir osé se défendre est devenue une femme non soumise, combative et déterminée à faire respecter ses droits.

Il y a donc quelque chose de neuf dans cette confrontation héritée du gothique, usé et parodié à l'époque ; mais Charlotte Brontë ne parodie pas : elle emprunte le décor, les personnages et le thème pour les intégrer à sa réalité, celle d'une femme contemporaine. Elle emprunte aussi au roman gothique les émotions contradictoires d'attraction et de répulsion de l'héroïne à l'égard du vil (ou viril) séducteur. Mais chez elle, comme chez Emily, les fantasmes interdits, exprimés sous le masque des acteurs du gothique, sont maintenant devenus dicibles. Chez les deux romancières les vilains se sont transformés en hommes passionnément aimés, sinon ouvertement désirés. Emily n'aborde jamais directement le thème de la pulsion charnelle,⁸ mais elle code son texte de nombreux éléments narratifs sexuellement connotés et sublime l'union totale des deux amants dans des visions d'outre-tombe (passant chemin faisant, par la nécrophilie...). Beaucoup moins mystique et assumant l'existence du corps, comme le rappelle Rochester encore avec un double sens (« I am substantial enough-touch me » [238, ch.25]). Charlotte aborde la question, d'abord sous l'angle du féminisme de l'époque, en évoquant la réticence de Jane à perdre son nom de jeune fille et sa robe de Quaker, marques de son identité. Mais Jane sait qu'elle va perdre autre chose lorsque le prince va se transformer en crapaud dans le lit nuptial. Dès l'instant où Jane tombe amoureuse de Rochester (et le lecteur le devine avant elle tant c'était convenu), le texte se charge progressivement de traduire sa peur face à ce que cet amour implique. En venant habiter Thornfield, Jane pénètre dans une demeure hantée par la créature de la chambre interdite, qui dérange son sommeil. La portée symbolique de cette présence inquiétante atteint un sommet dans l'épisode de l'incendie dans la chambre de Rochester. Au cœur de la nuit, Jane en alerte quitte sa chambre, « opening the door with a trembling hand » et découvre « a candle burning just outside » (127, ch.15). L'emblème phallique placé devant sa porte éclaire la chambre de Rochester d'où s'échappe de la fumée. C'est une vision d'enfer digne de figurer dans un tableau de Jérôme Bosch qui s'offre au regard de Jane : « Tongues of flames darted round the bed : the curtains were on fire. In the midst of blaze and vapour, Mr Rochester lay stretched, motionless, in deep sleep » (127, ch.15). Dans tous les sens du terme, Jane va éteindre ce feu intempestif et réveiller l'endormi, le sauvant de la mort et... de la damnation. On apprendra plus tard que le feu a été allumé par Bertha, le fantôme qui hante la demeure et la psyché de Rochester. Unie à lui, elle est cloîtrée au dernier étage, comme le ça freudien de son propriétaire.

⁷ Le thème est ancien et apparaît dans de nombreux contes. Voir à ce sujet les commentaires de Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*.

⁸ Le seul passage fortement suggestif d'une étreinte sexuelle étant l'ultime rencontre de Heathcliff et Catherine, la veille de sa mort (chapitre 15).

Rochester invitera plus tard Jane à pénétrer dans la chambre interdite à la suite d'une crise violente de l'occupante mystérieuse. Le dialogue est riche en double-sens :

He still waited ; he held a key in his hand ; approaching one of the small black doors in put it in the lock, he paused and addressed me again.

“You don't turn sick at the sight of blood ?”

“I think I shall not: I have never been tried yet” (177, ch.20)

Quelques jours avant son mariage (comme elle le racontera à son fiancé), Jane sort la nuit dans le verger; la nature reflète sa peur : la tempête fait rage et la lune porte la marque de la défloration : « Her disc was blood-red and half overcast ; she seemed to throw on me one bewildered dreary glance » (236, ch.25). Et Bertha viendra déchirer de ses ongles son voile de mariée.⁹ Echappée du gothique, cette femme monstrueuse ressemble à une allégorie de la luxure. Bertha est dépeinte par Rochester comme: « a nature the more gross, impure, depraved I ever saw » (261, ch. 27), au langage obscène (« no professed harlot ever had a fouler vocabulary than she » [262, ch. 27]). Elle est clairement associée aux pulsions lubriques de son époux : « I was dazzled, stimulated : my senses were excited » (260, ch. 27). Comme pour confirmer l'image du ça Freudien, ce dernier déclare « I felt an inward power » (258, ch. 27).

Double sens également dans ce refus de Jane d'épouser Rochester. Sous couvert de morale sociale, elle rejette catégoriquement toute autre forme d'union que le mariage : leur amour est si fort, Rochester est si sincère et si tragiquement, douloureusement prisonnier, que ce refus de la part d'une femme peu sujette en principe à l'hypocrisie sociale et soucieuse de garder son identité est peu crédible. Jane refuse l'union sans mariage parce que la « maîtresse » est un objet de plaisir comme elle le rappelle dans une allusion à la précédente liaison de Rochester : « I will not be your English Céline Varens » (230, ch. 24. Notons au passage que la frivole Céline est française, du pays des libertins. Charlotte Brontë se range respectueusement dans le camp de la morale victorienne¹⁰ qui exige le mariage comme garant de la vertu, comme seule excuse pour céder aux impératifs du désir. Jane n'est pas prête à affronter la vue du sang (cf plus haut) et encore dans l'incapacité à gérer son propre corps. Son éducation doit se poursuivre.

Dans la troisième partie, chez les Rivers, Jane s'abrite dans l'espace du Beau, des douceurs du foyer, du charme bucolique,¹¹ de la paisible « rivière », où le maître des lieux est un prince vraiment charmant, à la beauté d'archange, adonné à la spiritualité et qui a consacré sa vie à Dieu. La dernière étape dans le parcours de Jane est franchie lorsqu'elle découvre que cet être en principe asexué s'enflamme lui aussi à la vue de la désirable Rosamund : « I saw a glow rise to that master's face. I saw his solemn eye melt with sudden fire and flicker with resistless emotion. Flushed and kindled thus...» (310, ch.31). La découverte de cette similitude entre deux hommes si opposés *a priori* a valeur de révélation : Jane, qui déjà s'ennuie dans cette pastorale et n'éprouve aucun sentiment amoureux pour St-John, cerne parfaitement ce qu'elle veut et ce qu'elle est. Jane Eyre – Air, l'elfe, la fée désincarnée et insaisissable est attirée par le feu et habitée par le feu. Charlotte Brontë joue ironiquement avec le nom de son héroïne pour faire apparaître le contraste entre le dehors, le personnage social (l'elfe, la fée, asexuée, éloignée du terrestre) et le dedans, la femme (la passion brûlante, les élans du corps). L'auteure dit bien la répression qui s'exerce contre la féminité des jeunes filles dès leur plus jeune âge : « Ranged on benches down the sides of the rooms, the eighty girls sat motionless and erect [...] all with plain locks combed from their faces, not

⁹ Emprunt à *Frankenstein* de Mary Shelley. Le monstre avait fait ce serment : « I 'll be with you at your wedding night », avec la même valeur symbolique.

¹⁰ Rappelons que les mœurs étaient plus libres auparavant, en tous cas dans les milieux intellectuels londoniens, comme en témoignent les aventures amoureuses en 1816 de la jeune Mary Wollstonecraft et de Percy Bysshe Shelley .

¹¹ Ce séjour chez les Rivers n'est pas non plus sans évoquer celui de la créature de Frankenstein chez les De Lacey dans le roman de Mary Shelley. Les deux ont des fonctions éducatives.

a curl visible; in brown dresses, made high and surrounded by a narrow tucker about the throat » (39, ch.5). Et pourtant Jane Eyre se conformera à ce type de tenue toute sa vie durant..., le revendiquant même, continuant à réprimer sa féminité sous des vêtements austères. Mais au dedans la femme rêve de s'épanouir : la romancière use de la symbolique sexuelle du Beau et du Sublime pour élaborer une poétique de la peur et du désir. En témoignent les pages qui concernent sa rencontre avec Rochester au cours de sa promenade dans les collines à la nuit tombante (ch.12): au fond de la vallée Thornhill s'assombrit, le soleil se couche pendant que la lune monte dans le ciel : le silence, « absolute hush », est délicieusement troublé par le bruit lointain des rivières et « the thin murmurs of life » venant de Hay ». Soudain cette paix est troublée : « A rude noise broke out on these fine rippings and whispering [...] a metallic clatter », vacarme dérangeant que, par une synesthésie éloquente, elle compare à « the solid mass of a of a crag, or the rough boles of a great oak » (95, ch.12) : Rochester fait son entrée brutale dans le monde beau et paisible de la femme, monté sur un étalon. C'est le schéma de la romance, sauf que, voyant Jane, le cheval est effrayé et tombe avec son cavalier. Les premières images du couple, où Jane soigne la cheville de Rochester, anticipent l'image finale de Jane aux petits soins pour son époux handicapé. Toutefois, la rencontre a troublé Jane qui est confrontée pour la première fois à l'émoi de ses sens :

... the moon ascending in its solemn march, her orb seeming to look up as she left the hilltops, from behind which she had come, far and farther below her, and aspired to the zenith (...) and for those trembling stars that followed her course, they made my heart tremble, my veins glow when I viewed them. (99, ch.12)

Rochester répondra de manière éloquente à cet émoi: « I am to take mademoiselle to the moon, and there I shall seek a cave in one of the white valleys among the volcano-tops » (227, ch.24).

Jane aime Vulcain, le dieu de la forge auquel Rochester se compare lui-même, opposant sa laideur à la beauté de St-John-Apollon (376, ch.37),¹² qui incarne la froideur « still and pale as white stone » (334 ch. 34), « cold as an iceberg » (378, ch. 37) et dont les baisers, chastes, il va sans dire, « marble kisses or ice kisses » (339, ch. 34) la laissent ...de glace. Tout est glace chez St-John, comme en témoigne le lexique qui le concerne (par exemple « frozen », « congealed » [337, che.30]). Et le feu cherche le feu. Par ailleurs, le personnage de St-John peut se lire comme le signe fort de l'argument que Brontë développe tout au long du roman : que l'amour entre deux êtres (scellé par le mariage, il va sans dire) passe aussi par le désir et l'union charnelle. C'est en ce point qu'elle se montre la plus rebelle à l'ordre établi qui a consolidé le trio le mari-l'épouse-la maîtresse. Pour St-John le désir n'est que « a mere fever of the flesh » (319, ch. 32) et il propose à Jane un mariage dans l'estime mutuelle, mais sans amour, dans la chasteté, au couvent en quelque sorte. Qu'il soit homme d'Eglise (donc pilier de la morale) souligne son absence de respect pour la femme. Brontë tient là des propos très modernes. Il ne désire pas Jane et Jane ne le désire pas. Et lorsqu'elle retrouve Rochester elle peut maintenant abattre le masque des apparences et perdre son nom: « you touch me, sir - you hold me and fast enough ; I am not cold like a corpse, nor vacant like air » (369, ch.37).

En soulignant ainsi la nécessité des émotions charnelles, Charlotte Brontë dit qu'elles sont légitimes dans le cadre de l'amour vrai et lève quelque peu les tabous de ces temps victoriens. Mais le sort réservé à Bertha à la fin du roman montre que l'abandon des sens doit rester mesuré. La fin du roman se déroule très vite car la romancière ne poursuit pas un débat qu'elle ne peut enrichir de témoignages autobiographiques. Par contre, elle grave en symboles forts sa conception du couple. Certes les deux amants sont unis à jamais selon la formule consacrée du happy end, mais le prince, déjà ni jeune, ni beau, se retrouve totalement

¹² Charlotte Brontë avait-elle oublié le nom de l'amant de Vénus ? Il est vrai que l'incarnation de la beauté masculine n'est pas Mars mais Apollon.

dépouillé de ses biens, de sa force physique et de sa virilité. La princesse ne s'est pas contentée d'appriivoiser le crapaud et de calmer ses élans impétueux (comme elle coiffe sa crinière), elle l'a véritablement mutilé, châtré, comme l'annonçait l'image du châtaignier fracassé par la tempête : « I faced the wreck of the chestnut tree : it stood up black and riven : the trunk split down the centre, gasped ghastly [...] the sap could flow no more », (235 ch.25). Consciente peut-être que l'état du châtaignier est incompatible avec la procréation, Brontë fait dire à Jane « you are green and vigorous » (378-79, ch.37). Plus ambiguë, la cécité de Rochester peut être interprétée comme la punition d'Œdipe pour des désirs interdits, même s'ils ne sont pas à proprement parler « oedipiens » (quoique la jeune Jane puisse être sa fille, comme le rappelle Mrs Fairfax [225, ch.24) ou comme la révélation de Saul sur le chemin de Damas, qui transforme le dur « Rock » d'origine en tendre et doux « Rochester ». Jane a calmé le volcan intérieur (« To live for me, Jane, is to stand on a crater-crust which may crack and spue fire any day » [184, ch.20]): le feu qui brûle désormais dans la cheminée a perdu les ardeurs de celui de Thornhill, « a neglected handful of fire burnt low in the grate » 368, ch.37. L'aigle est en cage et ressemble à Samson (367, ch.37) face à celle qui fut sa jeune gouvernante, aujourd'hui riche, protectrice et dominatrice. Charlotte Brontë a-t-elle semé l'ironie dans sa mise en scène d'une femme qui venge toutes les autres en réduisant à néant le « vilain » ? On n'en trouve guère trace, mais elle a parfaitement dérangé les clichés pour surprendre son lecteur sans pour autant le perturber par des idées trop subversives.

L'enjeu de Charlotte Brontë était de concilier féminisme et ordre moral. Elle revendique un statut respectable pour la femme en mettant en scène une figure au caractère bien trempé, fière, courageuse, volontaire et intellectuellement supérieure à tous ceux qu'elle approche. La romancière a renforcé ces vertus en structurant son roman comme un parcours allégorique, inspiré du *Pilgrim's Progress* de Bunyan, qui va de Gateshead et Lowood (le statut de départ) à Thornhill (le temps des souffrances). Ensuite, après un temps de repos et de réflexion à Moorhouse (la maison familiale des Brontë au bord de la lande ?), la quête prendra fin dans le havre de bonheur domestique de Ferndean (à l'abri dans les fougères humides et ensoleillées). Le cadre naturel du Yorkshire fournit le nom des étapes. En même temps le parcours a tout l'air d'un chemin de croix où ne manquent ni la colline ni les épines, ni le passage dans le désert. « We were born to strive and endure » dit-elle à Rochester (270, ch.27). La force morale de l'héroïne est renforcée par cette analogie sublimatoire qui rassure les lecteurs et les range du côté de la vertueuse gouvernante. S'ajoute un contexte religieux qui confirme la symbolique : la mort d'une petite martyre, Helen Burns, icône modèle au départ du parcours (image d'Épinal fréquente dans la littérature édifiante de l'époque, mais ici forte petite femme dont le nom évoque le feu) le séjour auprès d'un homme de Dieu et de sa sainte famille, le miracle final de la relation télépathique. Jane paraît de la sorte constamment éclairée, méritante et justement récompensée. La rhétorique habilement élaborée donne au personnage la dimension d'un modèle féminin convenant à une époque qui discute la notion de genre, mais aussi d'un modèle de vertu convenant à des temps victoriens où il ne fait pas bon être trop libertin (dans tous les sens du terme). Elle n'en inverse pas moins les rôles entre le dominant et le dominé, et met un homme totalement à sa merci, dans une histoire d'amour qui se veut modèle.

Avec *Jane Eyre*, Charlotte Brontë réussit à combiner les ingrédients dont les lecteurs sont friands: le merveilleux du conte, la rêverie sentimentale, le piment des terreurs gothiques, la réalité quotidienne des orphelines et des gouvernantes, la morale édifiante, la peur de la sexualité et l'affirmation de l'identité féminine. Elle ne retrouvera plus cette force narrative dans ses autres romans. *Jane Eyre* est sans doute le dernier grand roman d'amour, de longues

années avant la vague du roman rose,¹³ avatar moderne du roman sentimental, qui cantonne la femme à des rôles bien mièvres. Les romancières féministes, quant à elles, ne proposeront que des versions très négatives du couple.

¹³ Delly, le champion français de ce type de roman au début du XXème siècle (le pseudonyme cachait un frère et sa soeur), a publié en 1932, un roman reprenant toute l'histoire de *Jane Eyre*, intitulé *Une femme supérieure*.