



Jane Eyre : Ce que romance veut dire

Morel Michel

Pour citer cet article

Morel Michel, « *Jane Eyre* : Ce que romance veut dire », *Cycnos*, vol. 25.n° spécial (Charlotte Brontë, *Jane Eyre*), 2008, mis en ligne en mars 2010.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/308>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/308>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/308.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 : Ce que romance veut dire

Michel Morel

Michel MOREL est professeur émérite à Nancy 2. Ses recherches portent sur la lecture, en particulier sur les déclencheurs d'affect dans des types d'écriture d'appartenances très variées (du « fait divers » à la poésie). Il s'intéresse plus précisément aux processus génériques, au fait que le contrat générique actualisé par le texte individuel est le point de passage obligé de son décryptage, et aux mécanismes textuels que cette actualisation enclenche nécessairement chez le lecteur. Étudiant une facette plus précise de ce contrat, Michel Morel s'est tourné, dans ses derniers travaux, vers la dimension axiologique inhérente à diverses figures de rhétorique. Université de Nancy 2

Jane Eyre se déclare fiction autobiographique. Pourtant, le contrat de lecture latent y relève plutôt de la démarche *romance*, ceci étant parfaitement illustré par le film de Franco Zeffirelli qui, hors la reconstitution d'époque, ne retient que cette dimension. Le motif principal est donc celui des récits d'amour qui, malgré tous les obstacles socioculturels dressés contre les protagonistes, finissent bien, et c'est l'attente de ce bonheur qui tire constamment le lecteur vers l'avant, en dépit de la crainte inverse d'une issue malheureuse, ou peut-être à cause d'elle. C'est la grande force du récit. Le cheminement vers ce bonheur enfin accordé à l'héroïne est cependant rendu explicitement conforme aux croyances religieuses de l'époque. L'inscription *romance* masque cette dimension plus idéologique, les deux références cadrant et préformant en réalité l'éducation et la libération dont le texte semble nous parler.

romance, fiction autobiographique, contrat de lecture, idéologie

L'analyse sera ici de nature générique, l'idée principale étant que les contenus de surface dont le lecteur, et parfois le critique, s'occupent naturellement et spontanément sont en réalité prédéterminés par les formes et les genres auxquels ils se réfèrent : dans le cas présent, essentiellement par la forme qu'on appelle *romance*¹, ce que met en évidence de façon très éloquente et parfois exagérée la version filmique de l'ouvrage. L'inscription *romance* n'est pas explicite dans le texte, ou revendiquée par lui. Elle se devine pourtant au travers de ses fonctionnements et fondements narratifs. En dépit de ce qu'on a pu écrire sur la modernité des thèmes socioculturels traités par le roman - satire sociale, statut de la femme, roman d'éducation, etc. - la force de l'intrigue est telle qu'une espèce de contradiction entre les deux aspects ne cesse de ramener la logique des premiers (le contenu apparent) à celle du second (le genre), opérant un rabattement générique de la thématique, très sensible dans les dernières pages de l'ouvrage. En réalité, une lecture critique du texte, en particulier concernant le donné syntaxique et rhétorique, montre que ce processus est à l'œuvre tout au long du roman, ceci apparaissant plus explicitement dans les moments de crise qui rythment le récit. Le cheminement de l'analyse conduira donc de la description des bases systémiques relevant des appartenances génériques, aux signes langagiers de leur présence active, et de ces derniers aux significations dérobées que ces procédures impliquent et vers lesquelles elles orientent nécessairement notre interprétation.

¹ Afin d'éviter les maladroites stylistiques causées par l'emploi de « romance » dans un texte français, le mot sera écrit en italiques de façon à indiquer que le terme est anglais, et utilisé dans des formes syntaxiques non marquées du point de vue masculin ou féminin.

1. Le système

Plutôt que d'un genre spécifique, il faut parler concernant *Jane Eyre* d'un entrelacement de composantes génériques rassemblées sous l'étiquette de « récit autobiographique » (70/25)². Principalement, le fait narratif en lui-même, ce qu'on appelle « roman », dans la version *romance* qui, en réalité, et du point de vue de ses bases premières, relève du conte ; tous aspects génériques intensément marqués par la logique axiologique, l'axiologie ou système de valeurs étant le donné qui régit de façon impérative l'ensemble de ces appartenances. Les protagonistes, et tout particulièrement l'héroïne, passent ainsi par une série d'épreuves qui accompagnent et soutiennent le déroulement de l'intrigue. Ces épreuves les réfèrent indirectement à un donné sous-jacent qui est loin d'être aussi évident que nous le donne à penser la narratrice.

La première composante générique à prendre en considération est celle du roman. Selon Charles Grivel, qui parle du récit français populaire du XIX^e siècle, le roman n'est jamais que « l'aventure de l'archétype »,³ à savoir un schème abstrait au déroulement invariant, concrétisé de façon plus ou moins inventive par des contenus historiques nouveaux qui pourraient sembler le subvertir mais en réalité en assurent la survie et en démontrent, dans cette variation même, la validité hors temps. Les fonctions ou rôles généraux attachés à ce donné narratif ont été bien mis en évidence par Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*. Il y définit ces fonctions fondant le cheminement du héros, du tort initial qu'il subit, nœud de l'intrigue, à sa réparation finale, récompense ne pouvant être accordée qu'au terme des épreuves qu'il lui faut subir (79-80). Cette terminologie a été complétée et précisée par A. J. Greimas.⁴ Ainsi peut-on dire que, dans le roman, Mr Brocklehurst, Mrs Reed, St. John et Bertha sont autant d'obstacles ou d'« opposants » sur le chemin de l'héroïne, alors que Helen, Miss Temple, Bessie, les deux sœurs de St. John, Mrs Fairfax sont des « adjutants » dont l'aide contribue à la résolution finalement heureuse de l'intrigue. La chose est particulièrement claire concernant Bessie qui, en conclusion de l'épisode Lowood, fait une apparition éclair inattendue pour littéralement délivrer un certificat de conformité à Jane, à l'entrée de sa carrière indépendante. Son affirmation : « Oh, you are quite a lady, Miss Jane ! » (78/26) nous assure que Jane est bien apte à affronter, dans les meilleures conditions, l'étape suivante de sa vie (Thornfield Hall). Dans les derniers passages qui lui sont consacrés, Bessie, maintenant Mrs Leaven (188/24), incarne la figure idéale de la mère de famille et de l'épouse dévouée (193). Au niveau socioculturel qui est le sien, elle est confirmée dans son rôle d'incarnation de la vérité axiologique, ce qui rétrospectivement justifie amplement le fait qu'elle ait pu servir d'auxiliaire et de garant (de vérité) pour Jane. Pour des raisons de centrage et de condensation de l'histoire en une durée limitée, Bessie n'est pas présente dans le film, mais une semblable épreuve de vérité en miroir y est illustrée, de façon inverse, par Mrs Reed qui, dans le roman, refuse sur son lit de mort la réconciliation proposée par Jane : « living, she had ever hated me — dying, she must hate me still » (204/41). On note la formulation en reprises symétriques qu'on retrouvera plus tard dans les moments finaux de résolution axiologique. Cette scène est retenue et visuellement accentuée par le film qui insiste sur le retrait de la main de Mrs Reed refusant celle que Jane avançait vers elle ; dans le roman, il s'agissait de lèvres et de joue (204/32). Une double évaluation en résulte, aussi négative pour Mrs Reed que positive pour Jane.

² Toutes les références sont à la troisième édition Norton de l'ouvrage. 70/25 : page 70, ligne 25.

³ « Le roman est donc l'aventure toujours éphémère (et toujours recommencée) 'arrivant' à l'archétype » (201). La vérité de la fiction est celle de l'archétype (255). Elle provoque une lecture « barrée » (314) ou encore « obligée » (337).

⁴ A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette, Hachette Université, 1979.

Un deuxième point concerne le fait que derrière la forme *romance* du roman, se devinent les exigences, à valeur d'évidence, du jugement moral impératif régissant le conte. Selon André Jolles, le conte est l'exact envers de la tragédie en ce qu'il est tout entier orienté vers la satisfaction de l'attente morale absolue que la tragédie dénie. Selon lui : « L'idée que les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente est capitale [...] pour la forme du conte : elle est la disposition mentale du conte » (190) Au contraire, « [l]e tragique survient, selon une formule brève mais parfaitement juste, quand ce qui doit être ne peut pas être ou quand ce qui ne peut pas être doit être » (191). Une telle exigence, celle de « la morale naïve » (190), se manifestant par un marquage axiologique insistant - en termes de bien et de mal - est constamment suggérée par *Jane Eyre* dans les moments d'affrontement dualistes. Par exemple dans les confrontations de l'héroïne avec Mrs Reed et plus tard avec Mr Brocklehurst. Qu'il soit justement question de mensonge dans l'accusation portée contre l'enfant par des adultes qui mentent eux-mêmes, et se mentent à eux-mêmes, rend la démonstration plus probante encore. Concernant la transgression commise par Mrs Reed, le roman parle de « deed » (« my last hour is racked by the recollection of a deed which, but for you, I should never have been tempted to commit », 204/19); dans le film, le personnage emploie le mot « lie ». Dans une autre scène mineure, ce marquage explicite transparait tout aussi clairement : reprenant l'épisode où les strictes coiffures des jeunes élèves sont contrastées avec celles, bouclées, des filles de Mr Brocklehurst (55/3), le film transforme cet ironique contraste en une double révolte aboutissant à la tonte des cheveux offerts au ciseau, dans un mouvement synchronisé, par Helen et Jane, ce qui rend le scandale moral plus éloquent encore. Nombreux sont les exemples au long du récit qui témoignent de cette sorte d'algébrisation des valeurs, le tri entre le bien et le mal ne cessant de s'effectuer à grand renfort d'affects chez le lecteur, un des exemples les plus flagrants étant, en conclusion de la partie « Thornfield », le remplacement de la robe de mariée par celle que Jane portait jusque-là, substitution impliquant un retour à la case départ (252/5) ; le film allie ce motif à l'opposition première entre Jane et Bertha puisque c'est l'embrassement de cette robe nuptiale par Bertha qui conduit à sa propre mort et à la destruction de Thornfield. Les multiples contrastes qui jalonnent le roman nous réfèrent avec insistance à cette « justice abstraite » dont St. John parle dans un autre contexte (344/6), réitérant ainsi d'épisode en épisode le choix entre positif et négatif, et donc bien et mal selon le récit, le maximum de ce type d'effet étant atteint dans le film lorsqu'au « Jane, Jane » pressant de St. John répond le ténu et inquiet « Jane » de Mr. Rochester entendu immédiatement après, les deux premiers de valence négative, alors que le dernier nous parvient comme une surprise et une délivrance. Il faudrait aussi citer ici les nombreuses correspondances directes ou inversées sur lesquelles jouent le texte : les deux orphelines Jane et Adèle ; la mort de Helen (chap. 9) et celle de Mrs Reed (chap. 21), les ruines de Thornfield dans le rêve de Jane et à son retour (241/11 & 361/44), la parfaite harmonie entre Jane et ses cousines, etc. Dans ce dernier cas, le terme « dovetail » est utilisé par la narratrice : « we coincided, in short, perfectly » (298/38) ; « Our natures dovetailed » (299/7). Cette comparaison métaphorique illustre visuellement une équivalence dans la symétrie qui, à divers degrés et sous des formes différentes, est la clé perdue et finalement retrouvée du récit. L'idée même de ce type d'assemblage « en queue d'aronde » semble en effet parfaitement convenir à ce que nous dit Jane de sa relation matrimoniale avec Mr. Rochester. Une semblable image nous renvoie directement aux hypothèses premières de la conception *romance* de la vie.

Tel est donc le système générique qui dans le roman, et le film, sert de constant guidage au lecteur ou au spectateur, et détermine ses réactions spontanées. Cette orientation est encore accentuée dans le film par la fréquente utilisation de l'ironie dramatique nous faisant comprendre ce que les protagonistes ignorent, et donc juger en conséquence : de façon répétée des phrases et jugements à double sens nous assurent que Mr. Rochester est un être tourmenté

dont on ne peut douter un instant qu'il ne soit d'une rectitude morale absolue (comme par exemple, exemple mineur mais d'autant plus probant, dans son traitement d'Adèle). De crise en crise, un bilan général séparant les bons des méchants, le bien et le mal selon le texte, est progressivement établi. Il suffit de relire les pages décrivant les hésitations de Jane au moment de quitter Thornfield (252-253) pour constater à quel point le marquage axiologique prévaut dans les moments de haute tension narrative, moments qui sont vécus par Jane, et donc le lecteur, comme de véritables épreuves de vérité, équivalents abstraits de ce qu'on appelait au Moyen Age « ordalie ». Ce mot, de même origine que « ordeal » et signifiant étymologiquement « jugement », est utilisé par Jane au moment même où elle refuse les propositions de Mr. Rochester (269/23). On ne saurait cependant oublier que cette vérité qui se prétend générale et éternelle témoigne d'une attente relevant de cette logique du conte qui sous-tend la construction et l'interprétation *romance* de la vie.

2. Signes textuels

Une présence aussi insistante n'est pas sans influence sur l'écriture du texte. Cause ou conséquence, cette dernière est en elle-même relance des mécanismes axiologiques premiers, que ce soit au niveau structurel large, ou dans le déroulement syntaxique de la phrase, ou encore et surtout dans l'emploi convergent de certaines figures de style.

Du point de vue structurel, les trois moments successifs du récit, correspondant à la publication originelle en trois volumes, sont organisés autour d'une série de confrontations à résolution axiologique, cette division ternaire transparaissant beaucoup moins clairement dans le film du fait de la condensation et de la fragmentation de l'histoire en vingt épisodes. La première série est centrée sur le choc à répétition entre la jeune Jane et un monde adulte injuste et inique : l'antagonisme entre Jane et Mrs Reed et ses enfants, et la relation compensatoire de la jeune enfant avec Bessie, antagonisme centré sur l'épisode de la chambre rouge et la violente tirade conclusive de Jane contre Mrs Reed (30-31) ; celui qui oppose Jane à Mr Brocklehurst (compensé par la présence de Helen, et ensuite de Miss Temple). La seconde série se joue à Thornfield, le positif semblant maintenant l'emporter sur le négatif : l'accueil et la bienveillance de Mrs Fairfax, la relation avec Adèle, l'attention et l'affection croissantes de Mr. Rochester, tous éléments positifs pourtant entamés par le dédain et l'arrogance aristocratiques, et surtout la présence mystérieusement négative de Bertha, l'alter ego de Jane. Le tout est comme interrompu en contrepoint par le rappel temporaire de la double relation avec Mrs Reed et Bessie, où Jane et Bessie sont définitivement placées du côté du bien, alors que Mrs Reed se condamne elle-même à une sorte de damnation éthique terminale (chap. 21). Après la catastrophe du mariage manqué, le négatif paraît l'emporter à nouveau, en préparation au progressif retour du positif : la solitude et la déréliction physique de Jane, puis l'accueil à Moor House (avec le jeu entre obscurité et lumière nocturne sur la lande). Cette phase du récit débouche sur une nouvelle opposition entre l'harmonie qui règne entre Jane et ses cousines et l'emprise mortifère de leur frère, le tout conduisant par renversement à la réunion finale entre Jane et Mr. Rochester. La première a maintenant gravi un échelon majeur dans l'échelle sociale - « I am an independent woman now » (370/15) - alors que Mr. Rochester est diminué corporellement et financièrement, rétribution ultime de sa problématique relation, moralement parlant, avec Bertha. Une sorte de compromis aboutissant à une équivalence est ainsi établi entre les deux protagonistes, hors société, dans la solitude maintenant idyllique de Ferndean, compromis sur lequel il faudra revenir. Observons simplement que les blessures endurées par Mr. Rochester correspondent assez exactement à la promesse comminatoire de la Bible citée indirectement par Jane au moment de son départ de Thornfield : « you shall yourself pluck out your right eye ; yourself cut off your right hand » (254/8).

Le jeu avec rebond entre ces binarités successives est ce qui ressort le plus clairement du déroulement du texte, base même de son efficacité en termes d'attente et de plaisir de lecture. L'espoir de réparation de la faille originelle (l'injustice socioculturelle et affective première) est au fondement même du suspens qui conduit le lecteur de bilans en bilans, dans le décompte des malheurs mais aussi avancées de l'héroïne vers la stase terminale de son bonheur. Ce dont le film nous permet de jouir un instant encore dans l'arrêt sur une dernière image progressivement ramenée à une gravure en palimpseste ; ainsi se conclut-il, sur fond de leitmotiv musical. Cette sorte d'équilibre arrêté tient simultanément de la « disposition mentale » du conte dont parle André Jolles (la satisfaction de notre attente impérative de justice narrative) et de l'inscription *romance* (l'union parfaite jusqu'alors déniée par les amours contrariées des deux protagonistes). Cette perfection à laquelle nous conduisent aussi bien le roman que le film méritera elle aussi un retour réflexif.

L'observation du donné d'écriture conduit à une conclusion très semblable, la même référence aux faits de dualité axiologique se trouvant constamment ravivée et mise au jour à ce niveau plus restreint, mais de façon beaucoup plus subreptice pour le lecteur, ces occurrences successives servant comme autant de confirmations et de renforcements de l'appartenance générique dont témoigne la structure. Certains faits d'écriture frappent tout particulièrement : entre autres l'emploi des italiques et de la majuscule, les doubles tirets cadratins (édition Norton), le jeu sur la temporalité, la syntaxe (entre autres : le rythme binaire ou ternaire, la reprise anaphorique, les inversions), l'ensemble aboutissant à ce qu'on pourrait appeler la remotivation⁵ générique du donné grammatical.

Concernant les italiques, leur emploi correspond toujours à la mise en évidence et à l'expression d'une crise intérieure causée par le scandale de l'injustice selon le texte. Une analyse précise de ces marquages démontre aisément qu'ils manifestent la présence d'un contraste que le texte nous fait ainsi intérioriser dans notre construction progressive de bilans éthiques successifs. Parmi les exemples les plus flagrants et éloquents, on peut citer la formulation « That is *my wife* [...] and *this* is what I wished to have » (251/1 & 3) qui intervient au moment crucial où Bertha et Jane sont confrontées, et évaluées comparativement. Cette mise en relief, mimant l'intonation de Mr. Rochester, soutenue par l'opposition grammaticale entre « that » et « this » - inversant le rapport logique entre proximité et distance - impose un choix immédiat accompagné d'un jugement axiologique, lesquels font en quelque sorte vibrer la scène et confirment en le relançant le donné structurel général du récit. Autre exemple concernant St. John : « he surrounded me with his arm, *almost* as if he loved me » (357/17). Le scandale éthique, et pour nous affectif, de ce « almost » est immédiatement commenté par la narratrice, manière d'en préciser le sens, et en même temps d'en effacer les connotations positives : « I say *almost* — I knew the difference — for I had felt what it was to be loved » (*ibid.*). Dans ce moment où menace une séparation encore plus définitive que toutes les précédentes, les italiques proclament l'illégitimité d'un amour ainsi rendu monstrueux par la comparaison latente avec celui qui nous est paradoxalement promis dans son déni même. Une étude complémentaire de l'emploi des italiques, par exemple le double « my » dans la page suivante (358/13), démontrera aisément la présence active à ce niveau stylistique de la transversale axiologique unifiant le texte, dont ces mises en relief sont des indices à la fois explicites et dérobés.

Autre signe, l'emploi de la majuscule opère lui aussi dans la même direction : l'occurrence « They spoke almost as loud as Feeling » (270/30) intervient dans le contexte de confrontation entre d'une part la « conscience » et la « raison » (270/28) de Jane, qui semblent temporairement se mettre au service du « Sentiment » (au détriment de l'intégrité morale et physique de la jeune femme). La dimension épistémique et appréciative est d'ailleurs

⁵ Au sens linguistique de la restauration d'une correspondance mimétique, correspondance de nature poétique, postulée par certains entre langue et réalité.

confirmée dans les lignes suivantes par la reprise contrastive de pronoms personnels en italiques : « Who in the world cares for *you*? [...] I care for myself » (270/34 & 36), moment clé où se trouve subsumé l'ensemble des valeurs défendues par le texte, en particulier la quête d'autonomie physique et surtout morale de la jeune femme. On note un emploi semblable de la majuscule, p. 263/26 : « 'Go', said Hope ».

Ce sont dans les moments de haute tension qu'on trouve rassemblés les signes syntaxiques les plus clairs du marquage axiologique du style. L'interruption de phrase, marquée par un double tiret cadratin figure parmi les plus efficaces en termes de suspens et d'affect.⁶ Correspondant à la figure nommée « aposiopèse » (l'interruption brutale de l'énonciation, ce que Mr. Rochester appelle « half-phrases », 230/32), ces suspensions du discours méritent une attention particulière. Deux cas retiennent l'attention. Le premier concerne Mr. Rochester qui parle alors de Thornfield et du secret crucial que le domaine détient, secret qui comme dans un roman gothique, autre inscription générique, ne sera révélé que dans la troisième partie du récit : « I abhorred the very thought of it [Thornfield], [...] How do I still abhor — — » (121/35). Le double tiret cadratin, par opposition au cadratin simple en conclusion du paragraphe précédent marquant un simple changement de point de vue, mime l'étranglement de la parole sous le coup d'un émoi qui ne peut être maîtrisé. L'aveu suspendu est donc chargé de sens affectifs divers, tous à référence générique : trouble incontrôlable du locuteur et mystère menaçant dont la narratrice analyse les symptômes dans le paragraphe suivant. Il s'agit bien d'une relance simultanée de l'intrigue (le suspens) et de l'évaluation axiologique puisque le protagoniste paraît être, dans sa sincérité même, la proie d'un trouble qui l'écrase complètement. Le même processus prévaut dans l'échange entre Mr. Rochester et Jane au moment de leur première déclaration mutuelle d'amour : « As for you — you'd forget me. » / « That I *never* should, sir: you know — Impossible to proceed » (215/12).⁷ De tels moments narratifs nous font directement imaginer et ressentir avec l'héroïne la fascination exercée par cet homme fatal et tourmenté en pleine révolte intérieure, ceci dans le premier exemple, et son indéfectible attachement, dans le second. Le vocabulaire utilisé dans les paragraphes suivant le premier cas est éloquent à cet égard, et ne fait qu'amplifier l'effet à valeur mimétique de l'aposiopèse. Un second exemple concerne Jane elle-même. Il s'agit des trois interruptions successives du texte au moment où elle se voit refuser l'entrée de Moor House (285/41, 44 & 45). Ces suspensions interrompent moins la phrase que la narration, en signe du danger que Jane court. Dans ces circonstances de suspens extrême - « This was the climax. A pang of exquisite suffering — a throe of true despair — rent and heaved my heart » [286/10] ; « exquisite » signifiant ici « extrême » —, l'aposiopèse est le marqueur classique de l'expectative en attente de résolution (que Jane puisse entrer dans la maison). La crise est en réalité celle des valeurs en jeu dans le récit : va-t-on rejeter la jeune esseulée une fois encore ; sera-t-elle finalement ostracisée, au risque de sa vie, par une servante trop fidèle à son devoir et à ses maîtres ? Le soulagement que nous éprouvons lorsque St. John intervient montre bien quels étaient les enjeux axiologiques de ce moment d'angoisse exacerbée. Ces enjeux nous rapprochent une fois de plus de la logique du conte et des solutions compensatoires qu'il apporte aux drames de la vie : non seulement Jane ne sera plus seule et abandonnée, mais elle va bientôt s'unir à celui qu'elle aime, après avoir retrouvé une famille et reçu l'indépendance en héritage. Tout ceci au terme de la quête apparemment hasardeuse - en réalité guidée par le Providence, c'est-à-dire Dieu (281/24) - qui l'avait conduite dans la

⁶ L'édition Norton utilise le double tiret cadratin pour ces suspensions de parole, et le tiret cadratin simple pour les autres emplois. Dans l'édition Penguin Classics, on trouvait un tiret cadratin en opposition au tiret demi-cadratin. Les citations retiennent ici la présentation Norton.

⁷ S'agit-il d'une coquille : on trouve un tiret cadratin simple dans l'édition Norton, alors que l'édition Penguin Classics ce passage (280) est bien indiqué comme une aposiopèse, et correspond donc à un double tiret ?

bourrasque, par une sorte d'accident miraculeux, vers la lumière salvatrice 282/1). Ce qui plus tard entrera indirectement dans la somme des interventions attribuables à la justice divine 380/28) - qu'elle appelait plus haut « a Mighty Spirit » (358/19) : on notera les majuscules. Au moment culminant du récit, l'intervention de cette justice prend une forme quasiment surnaturelle, que Jane appelle « [a] visitation » (359/9), permettant aux deux protagonistes d'entendre leurs appels réciproques malgré la distance physique qui les sépare.

Concernant la syntaxe, on peut observer des signes plus indirects mais tout aussi probants des mêmes processus. Dans le débat crucial entre Mr. Rochester et Jane au moment où il la supplie de ne pas le quitter (chap. 27), abondent les formes ternaires et binaires : « the resolute, wild, free thing »; « the savage, beautiful creature » (271/19 & 21) ; « Oh Jane! My hope — my love — my life » (272/4) ; « I had injured — wounded — left my master » (274/19), ceci aussi bien dans le discours de Mr. Rochester que dans celui de Jane, dans ce qui ressemble à un récit en duo, comparaison musicale suggérée par la présence insistante des tirets. On croirait déjà entendre, et dans leur déchirement même, les harmonies qui prévaudront à la fin du récit. Autres exemples, entre autres, de formes syntaxiques ternaires ou répétitives : 262/6 & 7, 263/31 & 32, 269/14-16. Le même idéal encore impossible s'entend au travers des reprises de nature anaphorique qui structurent les paroles de Jane avant sa première déclaration d'amour : « I have not been trampled on. I have not been petrified. I have not been buried with inferior minds » (215/24-26). Ce passage dûment repris par le film, et marqué par la seule aposiopèse de l'ensemble (fin de la section 15), cite mot pour mot les paroles de Jane au moment où elle doute encore (214/21) : « From England, from Thornfield, and — — », reprise ternaire interrompue avant le : « from you » qui reste non dit. Dans ces mêmes pages, à l'instar d'autres moments paroxystiques, la syntaxe paraît se faire mimétique. Ainsi, plus loin, quand Jane quitte Thornfield, le rythme saccadé des inversions semble reproduire la rupture en train de s'opérer, et faire entendre le moment précis où elle ouvre et ferme la porte, et ce qu'elle appelle « disseverment » (274/3) : « **Through that I** departed: **it, too, I** shut; and **now I** was out of Thornfield » (273/32-33) ; je souligne) ; ou encore « [...] fast, fast I went, like one delirious » (274/23). De même, lorsque Jane avance avec impatience vers le château : « Strange delight inspired me: on I hastened » (361/2), l'inversion paraît la projeter vers la déconvenue, celle-ci étant dramatisée par un paragraphe phrase en forme de reprise contrastive : « I looked with timorous joy towards a stately house; I saw a blackened ruin » (361/44). L'emploi de « a stately house » à la place de « the », indéfini redoublé et intensifié par la seconde occurrence dans la reprise syntaxique, complète l'effet de contraste entre attente euphorique et désappointement tragique. Il opère un retrait sémantique de la sphère du locuteur vers un univers inconnu de lui et donc plus inquiétant. Le même phénomène de retard syntaxique, avec un effet opposé, peut être noté dans la fameuse entame du dernier chapitre ; « Reader, I married him » (382/15) : du fait de l'accent principal de « reader », et de la virgule, le tout correspondant à ce qu'on appelle trochée dans le domaine poétique, la révélation finale est comme retardée un instant pour éclater avec plus de soudaineté dans une sorte d'effusion compensant d'un seul coup toutes les tribulations dont les échos se faisaient encore entendre dans le chapitre précédent. La double destinée amoureuse est enfin arrivée à son idéale réalisation ; nous ne sommes pas loin de la conclusion d'un conte.

Dans de pareils moments, qu'ils soient ceux du manque ou ceux de l'assouvissement, on peut donc bien parler d'une remotivation de la grammaire, dans le sens où les formes syntaxiques sont en elles-mêmes directement évocatrices du sens : ce que montre aussi le « I could nowhere find you » (374/44) où la place inattendue de l'adverbe transcrit la déréliction de l'amant déchiré par le départ de son aimée. Le manque, la dénégation, la menace tragique maintenant conjurée se disent dans une manière de détour verbal de nature véritablement poétique.

Un dernier point, plus narratif celui-là, impliquant des jeux grammaticaux entre distance et proximité - donné générique essentiel dans un récit fondé sur la relation dialectique entre déni et promesse -, concerne les alternances temporelles entre passé et présent. Lorsqu'au chapitre 28, Jane se retrouve seule sur la lande, le récit passe soudain au présent : « Two days are passed. [...] I am alone » (275/1). La signification de ce changement de temporalité, l'équivalent d'un gros plan visuel, est difficile à déterminer en toute exactitude. L'espace de deux paragraphes, ce présent nous place au plus près de l'héroïne en perdition. Il nous fait donc partager, quasiment corporellement, le sentiment de crainte et le manque total de perspective qui sont ceux de Jane à ce moment-là. Le retour au passé de narration dans le troisième paragraphe : « I stuck straight into the heath » (275/28), restaure cette perspective problématique, mais perspective quand même, qui soudain avait fait défaut. Ce présent qu'on appelle ordinairement « présent historique » entre donc très directement dans l'économie générique englobante : il théâtralise le manque ; il nous plonge dans une affreuse sensation dysphorique qui est l'inscription dans notre corps d'un donné générique oscillant entre tentations de la tragédie et douceurs réconfortantes de l'amour selon le conte dans sa version *romance*. La même tension, plus atténuée, mais aussi plus lancinante, se lit dans la semblable opposition qui intervient au début du chapitre 31 introduisant la période où Jane est maîtresse d'école, ou encore dans le début du chapitre 11 : « A new chapter in a novel » (79/13), plus nettement orienté vers l'attente positive et l'espoir, au moment où s'ouvre cette seconde phase de vie, attente et espoir qui seront si cruellement déçus. A l'exception du chapitre 31, ces modulations temporelles semblent réservées aux débuts de nouvelle partie, comme s'il s'agissait d'arrêter l'action et de nous faire vivre en direct l'expectative, positive ou négative, qui marque cette phase nouvelle de la narration. Un tel jeu grammatical entre donc dans l'économie du déni et du don espéré qui sous-tend l'écriture *romance*. Des remarques semblables pourraient être faites concernant les interventions de la narratrice, ces adresses directes au lecteur impliquant elles aussi l'échange entre distance et proximité qui fonde le programme narratif ; ce qu'on voit bien dans la dernière interpellation (« Reader, I married him ») au moment culminant de la révélation conclusive.⁸

3. Le dérobement du sens

L'étude des figures de style dans le roman implique quant à elle une réflexion sur le contrat générique, non plus dans son fonctionnement, mais dans sa signification latente. La surprise pour nous est qu'une telle investigation suggère une mise en perspective et une nette atténuation des thèses socioculturelles dont on dit le roman porteur. A cet égard, les données d'écriture prévalant dans les pages conclusives du roman sont d'une extrême importance. Contrairement à ce que prétendent de nombreux romanciers qui disent n'avoir aucun intérêt pour la fin de leurs récits, c'est la conclusion qui détient la clé finale de la signification véritable du texte narratif. Et c'est dans cette perspective que je voudrais maintenant commenter la scène du chapitre 23 où Jane proclame son égalité avec Mr. Rochester, avant d'en venir aux figures de style, fondées sur la symétrie, qui abondent dans les dernières pages du roman.

Le moment clé de la découverte réciproque des deux protagonistes est leur entretien dans le jardin illuminé par la lune, après la mort de Mrs Reed (chapitre 23). Au point culminant de cet échange qui paraîtra central à ceux qui voient dans le roman la déclaration d'autonomie et de responsabilité personnelle d'une jeune femme en ce mi dix-neuvième siècle, Jane déclare : « I have as much soul as you, — and full as much heart! [...] it is my spirit that addresses your spirit; just as if both had passed through the grave, and we stood at God's feet, **equal**, —

⁸ Autre guidage textuel, on pourrait aussi penser aux noms de lieu et de personnage dans le roman, qui sont loin d'être innocents en matière de marquage axiologique.

as we are! » 216/4-10), je souligne). Passage complété un peu plus loin par la réplique complémentaire : « I am no bird; and no net ensnares me: I am a free human being with an independent will » (216/23-24). Le mot qui mérite attention et commentaire est bien entendu « equal ». Le sens le plus évident est qu'il s'agit d'une affirmation paradoxale, étant donné la différence sociale entre les deux personnages, d'une égalité quasiment révolutionnaire, affirmation qui semble illustrer la dimension novatrice dont parlent nombreux critiques. Ce qu'on ne saurait nier, compte tenu de l'état de la société et du statut de la femme à cette époque.

Le problème est pourtant que cette déclaration s'inscrit, ainsi que la démarche de Jane dans son ensemble, dans un premier réseau de significations réductrices qui sont celles de la religion. Jane dit bien : « and we stood at God's feet ». L'égalité dont elle parle est donc aussi et surtout celle, idéale et chrétienne, de l'Évangile. Ainsi refait surface à ce moment crucial l'inscription chrétienne du récit, inscription que le lecteur moderne pourrait être tenté d'effacer alors qu'elle est une des composantes essentielles du texte. Les moments de tension dans le roman sont tous placés sous l'égide de la Providence, que ce soit la mort de Helen et celle de Mrs Reed, ou les tribulations de Jane (l'errance sur la lande, le départ de Thornfield, l'appel de Mr. Rochester), ou encore les réflexions de Mr. Rochester lorsqu'il évalue son passé (380). Comme le montre l'affirmation de Jane au moment de quitter son maître : « I will keep the law of God; sanctioned by man » (270/37), il n'est aucune des actions relevant de l'intrigue qui ne soit à lire dans le contexte d'une foi qui rend la jeune femme inflexible : « indomitable », dit-elle à propos de sa réponse (270/36). Tous les épisodes les plus importants, la progression même de l'intrigue, sont constamment référés aux commandements de Dieu. Ces éléments qui pourraient sembler convenus à un lecteur ne prenant pas en compte l'épistémè de l'époque sont en réalité centraux et charpentent le récit, comme on le voit bien dans le débat intérieur précédant la fuite de Jane et motivant sa décision. Ce que montre explicitement le commentaire portant sur les souffrances de la jeune femme dans la lande ; « The burden must be carried; the want provided for; the suffering endured; the responsibility fulfilled. I set out » (277/19-20). Difficile de ne pas entendre ici une sorte d'écho de *The Pilgrim's Progress* (le fardeau de Christian), comme précédemment dans l'allusion aux collines de Beulah (129/41)⁹ et plus loin dans la référence à Greatheart et Apollyon (385/19-20). Mr. Rochester lui-même se réfère au même ouvrage et au système de pensée (religieuse) qui le fonde : « Divine justice pursued its course; disasters came thick on me: I was forced **to pass through the valley of the shadow of death** » (380/29, je souligne), allusion à la traversée périlleuse que doit nécessairement affronter Christian dans son avancée vers la cité céleste. Et Jane utilise le même type de discours lorsqu'elle se retrouve seule sur la lande : « I must struggle on: strive to live and bend to toil like the rest » (277/36).

Cet aspect religieux est abondamment documenté dans l'ensemble d'un récit dont la dimension parabolique, autre orientation générique, exemplifie l'endurance et la patience chrétiennes. Jane affirme clairement : « We were born to strive and endure » (270/19). Ce ne sont pas des paroles destinées à être oubliées au moment de la conclusion heureuse. Cette conclusion elle-même confirme pour l'essentiel ce contrat chrétien des plus adéquats et conformes aux croyances de l'époque. Le pouvoir intérieur qui permet à Jane de résister à la tentation représentée par l'offre de Mr. Rochester (269) n'est pas tellement celui d'une femme libérée avant la lettre. Il est directement lié aux principes religieux que défend l'héroïne et à son sens du devoir (270/40, et le passage qui suit). La folie théologique de St. John est certainement dénoncée, mais non la foi et les exigences qui la soutiennent. L'équilibre final entre les deux époux est par ailleurs totalement conforme à l'idéal contemporain des relations au sein du couple. A cet égard, l'image de la plante qui va s'enrouler autour de l'arbre, même

⁹ A la remarque donnée en note dans l'édition Norton, il faut ajouter que dans *The Pilgrim's Progress*, Beulah est une préfiguration idyllique, mais terrestre, de la Jérusalem céleste.

frappé par la foudre (379/1) ne trompe pas, et le fait qu'on ne puisse empêcher cette plante de pousser, qu'on le veuille ou non. Pas plus que la réponse de Jane à celui qu'elle continue d'appeler « my dear master » avant qu'il ne soit question d'un mariage entre eux : « I will be your neighbour, your nurse, your housekeeper. I find you lonely: I will be your companion » (370/32-33). Le terme « equal » utilisé par Jane est donc bien à prendre dans le sens chrétien de l'égalité devant Dieu de créatures qui remplissent chacune le rôle que leur sexe leur assigne (selon les attentes de la société de l'époque), et non comme une égalité qu'on pourrait appeler « féministe ».¹⁰

A cela s'ajoute un second rabattement qui vient apporter sa sanction au premier tout en dérochant à nos yeux sa présence active. Il s'agit bien entendu de l'inscription *romance* qui transparait tout particulièrement dans les dernières pages, et dans leurs caractéristiques stylistiques. En conformité avec les attentes nourries par le lecteur de ce type de récit, et pour sa plus grande jouissance éthique, ces pages abondent en figures rhétoriques impliquant la symétrie absolue qu'on attribue ordinairement au couple idéal. A travers elles se dit une équivalence fantasmée entre l'homme et la femme dans un amour fusionnel - « a solemn passion [...] fuses you and me in one » avait déclaré Mr. Rochester au moment où Jane allait le quitter (269/6) -, double sublimation de la transversale chrétienne du texte et de la réussite finale d'une femme dans sa quête de dignité individuelle. Cette symétrie parfaite est redite dans les dernières pages de façon répétée dans une redondance euphorisante : « I am my husband's life as fully as he is mine » (384/3) ; « No woman was ever nearer to her mate than I am: ever more absolutely bone of his bone and flesh of his flesh » (384/3-4) : on reconnaît ici les origines bibliques de ce type de discours ; « All my confidence is bestowed on him; all his confidence is devoted to me » (384/10-11) : dans ce dernier énoncé, la nuance entre « bestowed on him » et « devoted to me », ne fait que renforcer l'idée que Jane est maintenant la prunelle des yeux de son mari (384/16), donc son extension corporelle ; c'est le sens aussi des mots - « these services » et « my attendance » - qu'elle utilise pour définir son rôle auprès de lui (384/25 & 27). Ce type d'expression rhétorique d'un amour fusion subrepticement orienté du féminin vers le masculin, et présenté comme un idéal, culmine dans le chiasme, figure de la symétrie énonçant une idéale équivalence : « Jane suits me: do I suit her? » (379/45), forme qui apparaissait déjà dans le morceau chanté par Mr. Rochester, lors de ce premier moment de rapprochement que Jane appelle « hour of romance » (231/17) : « As I loved, loved to be » (232/2). Alors, déjà, le lecteur anticipait l'idéal fantasmagorique de l'apothéose finale concluant un récit en conformité avec l'attente *romance*. Le côté récit à thèse concernant le statut de la femme victorienne éduquée et intelligente, mais privée de ressources, est bien ramené pour l'essentiel à une double invariance, la première religieuse et d'inspiration biblique, la seconde qui relève du contrat *romance*, cette dernière renforçant la première tout en adoucissant ce qu'elle pourrait avoir de trop exigeant et de trop insistant. Il y a donc double effacement : du socioculturel par le religieux, et du religieux par le romanesque.

L'équilibre final est doublement idéologique. Son irénisme consensuel est chargé de présupposés à la fois contextuels et génériques qui contredisent la dimension récit de libération de *Jane Eyre*. Libération il y a bien, mais cette libération est mise au service d'une conformité normative qui endort le lecteur et l'empêche de penser clairement, du moins dans la conclusion, moment si important et si crucial. Si le sentiment de satisfaction suscité par la résolution heureuse de l'intrigue peut sembler dans la droite ligne du long effort d'une héroïne recevant la récompense que tout dans le récit nous a fait attendre, la pensée qu'elle provoque chez le lecteur est rendue des plus confuses par les rabattements génériques. On pourrait

¹⁰ On peut comparer cet emploi avec celui que fait St. John de la même notion : « I was with an equal — one with whom I might argue — one whom, if I saw good, I might resist » (346/36). C'est précisément ce que le texte conduit Jane à rejeter.

cependant penser que le côté *romance* n'est finalement que le support secondaire d'une histoire de nature réaliste, interprétation de nombreux critiques, mais la puissance de l'effet générique est telle que rien ne survit dans ce moment final qui ne soit conforme aux exigences du contrat finalement rempli par le texte. Son curieux centrage sur un point secondaire - le destin de St. John, destin qui selon le texte est à la fois positif (le triomphe, impérialiste, de la foi) et négatif (l'incapacité d'amour humain contredisant les principes *romance*) -, sert de verrouillage ultime au récit. Ce rappel ultime légitime définitivement la foi et la démarche de Jane en opposition avec celles de St. John, puisque les premières allient la rigueur religieuse et morale la plus absolue à une tendresse humaine de nature intemporelle, équilibre qui justement manque à St. John.

La dimension *romance* du roman n'est pas un aspect secondaire du texte. Elle motive notre attente tout au long de son déroulement et sert de support principal à la conclusion. Elle impose ses exigences narratives, philosophiques et éthiques en transformant le récit en une double parabole nous contant la rédemption d'un héros et son retour au bercail sous l'égide d'une jeune femme libérée des fausses contraintes qui entravaient jusque-là son accomplissement personnel légitime. Sous couvert d'un argument narratif d'époque prévaut une justice qui se déclare divine, mais est en réalité celle du conte comme envers d'une tragédie dont on perçoit comme un écho contrastif atténué dans la mort annoncée de St. John. Le fonctionnement *romance* qui prévaut alors pleinement, détache le récit de son ancrage historique, ancrage social et religieux, pour nous plonger dans le plaisir d'une invariance imaginaire, celle d'un amour idéal qui paraît nous faire goûter un instant aux joies paradisiaques d'une union parfaite, ce dernier point étant accentué dans le film ; union que dans le moment où elle lui était encore refusée, Jane décrivait ainsi : « roused from the nightmare of parting — called to the paradise of union — I thought only of the bliss given to me to drink in so abundant a flow » (218/8-10). Ce que signifie et implique vraiment un tel paradis est très précisément l'enjeu crucial de l'approche et de la critique génériques de ce type de récit, que ce dernier soit écrit ou filmique.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. Norton, Third edition, 2006.

Greimas, A. J. et J. Courtès. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, Hachette Université, 1979.

Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte 1870-1880*. Mouton, 1973.

Jolles, André. *Formes simples*. Seuil, 1972 (1930).

Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Seuil, 1970 (1928).