

Charlotte Brontë

Jane Eyre

Préface de Dominique Barbéris

Édition de Dominique Jean



folio
classique

COLLECTION
FOLIO CLASSIQUE

Charlotte Brontë

Jane Eyre

*Texte traduit et annoté
par Dominique Jean,
présenté
par Dominique Barbéris*

Gallimard

Édition dérivée de la Bibliothèque de la Pléiade
et revue par Dominique Jean.

© *Éditions Gallimard, 2008, pour la traduction et le Dossier;*
2012, pour la Préface et la révision du Dossier.

PRÉFACE

« Une âme parlant à l'âme »

D'où vient que nous revenions toujours à Jane Eyre avec le même attrait ? Avec le sentiment d'y trouver le romanesque porté à un degré de perfection ? Sans doute, le roman de Charlotte Brontë offre un concentré de ce que le genre peut produire : l'histoire d'une formation, l'affrontement d'un être solitaire avec sa destinée, la passion, la peur, le mystère. Il répond à ce qu'attendait Stevenson de toute fiction digne de ce nom : la lecture en est absorbante et voluptueuse. Absorbante, son intrigue habilement machinée tient en haleine le lecteur au point que l'éditeur, dit-on, lorsqu'il reçut le manuscrit, ne put en interrompre la lecture. Voluptueuse aussi, cette « romance » qui noue inextricablement la passion et la peur. On dirait presque que Stevenson pense à Jane Eyre lorsqu'il évoque (dans l'essai consacré à l'art de la fiction) le souvenir envoûtant d'un livre qu'il a lu dans l'enfance : « il était question, nous dit-il, d'une haute et sombre demeure, la nuit, et de gens montant à tâtons un escalier seulement éclairé par une lumière venant de la porte ouverte d'une chambre¹ ».

1. R.L. Stevenson, « À bâtons rompus sur le roman », *Essais sur l'art de la fiction*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2007, p. 213.

Dès sa parution, en 1847, le roman a connu un immense succès. Même la reine Victoria le mentionne plusieurs fois dans ses notes de lectures — ce qui, pour un roman qui fit scandale sous le règne qui porte son nom, n'est pas un moindre paradoxe : « Fini de relire Jane Eyre, qui est vraiment un livre merveilleux, très étrange par endroits, mais admirablement écrit, avec une telle puissance, un ton si subtil, un sentiment si religieux¹. »

Ajoutons que sa postérité est immense, qu'il initie un certain modèle d'héroïne, effacée, consciente de son peu d'attraits, sentimentale à proportion, caractéristique du roman féminin anglais, qui vérifie l'axiome mi-désenchanté, mi-ironique de Barbara Pym : « Ce sont les femmes sans attraits qui risquent le plus de perdre la tête². »

Telle est Jane. Nous la suivons de l'enfance à l'âge adulte sur les étapes d'un itinéraire douloureux : « La route est longue et les monts sauvages », comme dit le texte d'une ballade chantée par la servante Bessie au début du roman. Jane n'a pas de chance. Son existence enchaîne sans mesure les malheurs : orpheline maltraitée par une tante qui ne l'aime pas, elle devient pensionnaire à Lowood, dans une triste institution de charité où l'on affame et terrorise les fillettes pauvres, puis gouvernante à Thornfield, chez l'inquiétant et énigmatique Rochester : la nuit, le château résonne de cris étranges ; une chambre fermée dissimule un secret. De là encore, il lui faudra s'enfuir, avant d'être recueillie par le pasteur St John Rivers et ses deux sœurs au presbytère de Moor House.

1. Extraits du journal de la reine Victoria, dans *Critical Heritage*, éd. Miriam Allot, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1974 (cité dans le dossier de l'édition « Pocket », 1990, de *Jane Eyre*).

2. B. Pym, *Crampton Hodnet*, publié à titre posthume en 1985 ; éd. « 10-18 », 1994.

Il y a, dans le « personnel » des romans, beaucoup d'héroïnes touchantes, intéressantes par leur malheur. Mais celle-là se raconte dans une longue confession (Jane Eyre est sous-titré : « une autobiographie »). Elle se livre, se justifie, nous apostrophe, se montre à nous avec une sincérité désarmante (un peu comme elle lance ce nom, « Jane Eyre », à travers lequel elle se définit et s'affirme). Elle nous prend à témoin avec une rare véhémence des injustices répétées qu'elle subit : orpheline, pauvre, gouvernante, sans attraits.

La force du roman est d'abord liée à l'intensité de cette voix, si émouvante pour nous qui ne pouvons plus dissocier les sœurs Brontë du mythe qui les entoure et de la vie rêveuse et sombre que transfigure leur œuvre : le presbytère, la mort, la lande. Derrière le paravent si mince de la fiction, derrière Jane, nous voyons Charlotte, telle que les témoignages et de rares portraits nous la montrent : son corps minuscule et menu, ses robes montantes de « jeune nonnette » — son air « d'austère petite Jeanne d'Arc¹ ».

Nous sommes loin du monde qu'elle connut : la religion exerçait sur lui une emprise énorme ; la mort y était partout visible (il suffit de penser aux stèles qui paraissent saturer le petit cimetière d'Haworth).

Pourtant, Jane semble proche. Ce qu'écrivait le romancier William Thackeray à la mort de Charlotte Brontë sonne toujours juste : « Lequel de ses lecteurs n'a pas été son ami² ? » Ce sentiment de proximité

1. « I fancied an austere little Joan of Arc » : W.M. Thackeray, *Cornhill Magazine*, 1860 (cité dans le dossier critique de l'édition Norton de *Jane Eyre*, « A Norton Critical Edition », éd. R.J. Dunn, New York, 1971).

2. « Which of her readers has not been her friend ? » (cité dans l'introduction de Stevie Davies à l'édition « Penguin classics » de *Jane Eyre*, Londres, Penguin Books, 2006).

pourrait d'ailleurs partiellement expliquer la différence de réception entre Jane Eyre et Wuthering Heights, parus la même année : Emily est inassignable et lointaine. Charlotte nous parle de très près. L'« amitié » qu'elle suscite se double même parfois d'une identification passionnée chez les femmes ; nous nous lisons à travers elle, selon la belle formule d'Annie Ernaux, comme si nous atteignions par elle au plus profond de ce que nous sommes : « Relisant l'an passé Jane Eyre que je n'avais pas lu depuis l'âge de douze ans et dans une édition abrégée, j'ai eu l'impression troublante de me relire, de moins relire une histoire que de retrouver quelque chose qui a été déposé en moi par cette voix du livre, par le "je" de la narratrice. J'ai pensé le monde au travers du texte entier de Jane Eyre¹. »

Le roman donne cette impression d'une « âme parlant à l'âme » (« soul speaking to soul », c'est la formule de G.H. Lewes²). Jane est juste, sensible, vibrante, émouvante jusqu'au bout, jusque dans ce ton incrédule, indéfinissable, un peu candide et un peu crâne sur lequel, au début du dernier chapitre, elle annonce sa victoire : « lecteur, je l'ai épousé ». Le mot dit tout : le défi, les épreuves, la complicité tacite qu'elle nous arrache, déchirant presque le rideau conventionnel qui la sépare de son lecteur.

Elle nous attache passionnément à sa cause parce qu'elle ne triche pas, ne pose pas : sa condition est subalterne ; elle est gouvernante. Charlotte Brontë et ses sœurs l'ont été à une époque où il n'y avait pas d'autre solution que cela ou les travaux d'aiguille pour les filles pauvres. Elle est vouée aux seconds rôles, aux embra-

1. A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Stock, 2003 ; « Folio », 2011.

2. G.H. Lewes, *Fraser's Magazine*, déc. 1847 (cité dans le dossier de l'édition Norton de *Jane Eyre*).

sure des fenêtres (on ne compte pas les scènes du roman où elle se tient au coin d'une fenêtre); elle est humiliée. Charlotte Brontë et ses sœurs l'ont été : le sentiment de cette humiliation traverse l'œuvre. Elle n'est pas belle et elle le dit; elle en souffre. C'est encore une humiliation, celle qui atteint le plus douloureusement l'identité. Dans ce roman de l'obsession, c'est sans doute la plus profonde. Tout au long du texte, cela revient comme un leitmotiv. Jane relève les commentaires que son insignifiance inspire : À St John Rivers quand il la recueille : « Elle a l'air sensé, mais elle n'est pas belle du tout » (p. 556). Aux domestiques de Thornfield : « Elle n'est pas particulièrement jolie, mais ce n'est pas une idiote et elle a très bon cœur » (p. 728). Elle tient registre des blessures que son apparence lui inflige : lorsque Rochester suscite, avec autant de cruauté que de machiavélisme, une rivale dotée de tous les avantages qu'elle n'a pas; lorsque St John Rivers, le pasteur, envisage de la prendre pour femme, non parce qu'elle le séduit, mais parce qu'il la juge, comme le ferait un militaire, propre à la tâche de missionnaire : « Vous êtes faite pour le travail, pas pour l'amour » (p. 654). Pour une femme, quelle insulte!

De là sans doute la multiplication dans le roman des figures de beautés rivales, idéales, fantasmatiques, que Jane dessine parfois (les dessins servent d'exutoires à ses obsessions) et auxquelles elle se compare avec un secret masochisme : la belle Georgiana, sa cousine; la plantureuse Blanche Ingram; la charmante Rosamund, une beauté à la Gainsborough : « des teintes de lys et de roses aussi pures que jamais les vents humides et les ciels vaporeux engendrèrent et protégèrent ».

La quelconque mais « brûlante » Jane fera pièce à ces « beautés de vignette ». Mais quelque chose de la vérité tremble sous le mensonge romantique. La souf-

france d'être laide traverse le roman avec une intensité telle qu'elle nous touche. Elle parle à notre désir d'être aimé, à notre peur, proportionnelle et symétrique, de ne pas plaire. Elle est dite sans fard, frontalement, avec une étrange nudité : par exemple dans ce monologue où Jane essaie de juguler sa jalousie face à Blanche Ingram : « Jane Eyre, entends ta sentence : demain, pose ton miroir devant toi et fais ton autoportrait à la craie, fidèlement, sans atténuer un seul défaut. N'ometts aucun trait disgracieux, n'estompe aucune irrégularité désagréable, puis écris dessous : "Portrait d'une gouvernante, sans relations, sans fortune, sans beauté" » (p. 275).

On touche ici à ce qui émeut dans la voix de Jane Eyre : une humilité, une sincérité poussées jusqu'à l'audace ; elle est « inconvenante » parce qu'elle dit ce qu'il est de bon ton de cacher. Plus que la matière du roman, c'est le ton qui fit scandale. Ce qui choqua les esprits prudes et rigoristes du temps peut encore nous surprendre. « Inconvenante », Jane l'est encore pour nous, d'une certaine façon : elle n'a pas perdu sa fraîcheur, elle est sauvage comme le sont les enfants. Elle a une certaine manière têtue, directe, de dire ce qu'elle pense. Quand Rochester, chez qui elle vient d'entrer comme gouvernante, lui pose tout à trac une question à dire vrai peu conventionnelle : « Me trouvez-vous beau ? », elle répond : « Non, monsieur » (p. 229).

Le monde réel, l'imagination, la fiction

Quand elle écrit Jane Eyre, Charlotte Brontë n'a qu'une expérience un peu courte du monde. Elle est à

peine sortie de l'isolement du presbytère d'Haworth pour quelques postes de gouvernante et pour un séjour à Bruxelles. Elle a surtout vécu par l'imagination (en témoigne le monde enfiévré de ses récits de jeunesse). Mais elle a lu la Bible, qui nourrit ses images et sa langue. La lecture qu'elle en fait lui ressemble, sans compromis, entière et radicale, aux antipodes du pharisaïsme hypocrite qu'elle épingle à travers le personnage du pasteur Brockelhurst, et sur lequel elle fait une mise au point énergique dans la préface de la seconde édition de son roman : « Conventionalité n'est pas moralité. L'autosatisfaction n'est pas la religion. »

Du message chrétien, cette fille de pasteur a retenu un principe : la dignité de l'homme, son droit élémentaire à la justice. Parmi toutes les références à la Bible qui traversent le roman, un Évangile éclaire la vie de Jane : celui du Pauvre qui se nourrit des miettes de la table des riches. La tonalité de la voix en découle, avec ce mélange étonnant de modestie et d'âpreté, la violence inspirée, presque prophétique avec laquelle Jane, comme le Pauvre, réclame sa part : elle a droit aux miettes du monde. Elle a le droit d'être aimée. Elle fait même — d'une manière étonnamment moderne — du droit à être aimée le minimum de la justice : « J'ai une âme tout comme vous ! », crie Jane à Rochester. La formule ne manque pas de cran. La même affirmation revient à intervalles, tout au long du roman, dans des termes presque identiques, portée par la modulation du même cri : « Vous pensez que je n'ai pas de sentiment et que je peux me passer d'un peu d'amour et de bonté, mais je ne peux pas vivre ainsi » (p. 81); « Pensez-vous que je suis un automate ? Une mécanique dépourvue de sentiments ? Et que je pourrai supporter qu'on m'arrache le morceau de pain que je portais à mes lèvres et qu'on jette sur le sol l'eau de la vie que contenait

ma coupe ? Pensez-vous, parce que je suis pauvre, obscure, quelconque et menue, que je n'ai ni âme ni cœur ? » (p. 420)

Telle est la voix du roman au plus juste. Elle nous somme de prendre parti ; elle fait de nous des justiciers. Ses accents sont universels ; ils rappellent ceux de Shylock dans Le Marchand de Venise : « Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps, des sens, des désirs, des émotions¹ ? »

« Monsieur, écrit Charlotte, dans une des lettres émouvantes qu'elle adresse à Constantin Héger, le professeur qui fut l'un des modèles de Rochester, « les pauvres n'ont pas besoin de grand-chose pour vivre. Ils ne demandent que les miettes de pain qui tombent de la table des riches — mais si on leur refuse ces miettes de pain, ils meurent de faim² ».

Jane Eyre réordonne la matière d'une vie selon l'ordre de l'imagination. Comme dans la plupart des grands romans, on peut y interroger la jointure entre le monde réel et la fiction. Il y a de nombreux points de convergence : veuf, le révérend Patrick Brontë envoya ses enfants à Cowan Bridge, une institution qui ressemblait au Lowood du roman. Maria, l'aînée des sœurs Brontë, y contracta la tuberculose comme la petite Helen Burn ; la mort de cette petite figure résignée, émouvante, fait tristement écho à celles qui devaient emporter tous les enfants Brontë, l'un après l'autre. Charlotte et Ann Brontë connurent comme Jane le statut subalterne des gouvernantes. Enfin, le presby-

1. Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, acte III, scène 1, trad. J.-M. Desprats, éd. bilingue de G. Venet, « Folio théâtre », p. 143.

2. C. Brontë, lettre du 8 janvier 1845 à Constantin Héger, *The Letters of Charlotte Brontë*, t. I (1829-1847), Clarendon Press, Oxford, 1995. Les lettres de Brontë sont écrites en français.

tère de Moor House, ses habitants et son environnement de lande transposent probablement le décor du presbytère d'Haworth et sa petite société « d'un genre à part », fraternelle et rêveuse.

Ce ne sont là que « suggestions ». Si la réalité romanesque ressemble au monde, elle en diffère sensiblement. L'imagination, l'invention la déforment et Charlotte Brontë ne revendique en rien le réalisme, tout au contraire : « Nous admettons seulement les suggestions de la réalité, écrit-elle. Nous refusons d'écrire sous sa dictée¹ ».

À un premier niveau, par ses péripéties, son souffle, son mystère, la fiction qu'elle invente est une revanche. Elle « rémunère le défaut » d'une vie déserte. Et si un « Happy end » tempéré offre à Jane le triomphe de l'amour, on entend vibrer derrière le roman, dans certains de ses accents, dans certaines de ses pages — c'est l'une de ses beautés —, la solitude, le chagrin de l'absence, qui furent le lot de la femme réelle, celle qui, après bien des déceptions et des échecs (notamment le refus d'un premier roman, « Le Professeur »), confinée à Haworth, écrivait dans une de ses lettres : « J'aurai trente et un ans à mon prochain anniversaire. Ma jeunesse a disparu comme un rêve et je n'ai rien fait². »

Surtout, la torsion que l'imagination imprime au réel va toujours dans le même sens : Charlotte force le trait, enfièvre, noircit, déforme. Il ne faut pas attendre d'elle une peinture sociale, encore moins une peinture objective, si le mot ici a un sens : « ses caractères, note Virginia Woolf, sont vigoureux et rudimentaires », « toute sa force — et elle est d'autant plus grande qu'elle

1. Cité par R. de Traz, *La Famille Brontë*, Albin Michel, 1939.

2. C. Brontë, lettre du 24 mars 1847 à Ellen Nussey, *The Letters of Charlotte Brontë*, t. I, op. cit.

est retenue — va dans cette assertion : J'aime, je hais, je souffre¹ ».

La tante Reed est une marâtre. Brockelhurst, le cynique directeur de Lowood, un genre de père fouettard. L'épisode de Thornfield — intrigue morganatique entre un châtelain et sa gouvernante — est transmué en un effrayant conte gothique. L'excès est au cœur de la poétique du roman. Il opère une synthèse entre une forme de réalisme sombre, à la Dickens, le christianisme, son sens du mal, ses grands symboles, et le romantisme, héritier du courant gothique, cette « exploration littéraire des avenues de la mort » (R.B. Heilman). Le personnage de Rochester est au carrefour de toutes ces influences : figure complexe de Satan, de Don Juan, de pécheur.

La simplification, ici, n'appauvrit pas. Elle accuse les lignes de force. Dans sa radicalité, elle atteint à la simplicité essentielle et profonde des contes. Elle affiche les obsessions. Elle fait percevoir, sous la progression de l'intrigue, le retour de schémas récurrents.

L'homme géôlier

On l'a fait observer : chacun des épisodes du roman oppose Jane à un homme. La critique américaine (notamment dans les années 1970) a insisté sur la composante féministe de Jane Eyre, sa dénonciation lucide de la condition faite aux femmes dans l'Angleterre victorienne : dans cette société patriarcale, les

1. V. Woolf, « Jane Eyre and Wuthering Heights », *The Common Reader*, Londres, The Hogarth Press, 1925 (rééd. Londres, Random House, coll. « Vintage Classics », 2003).

hommes étaient « les maîtres » comme le disait, sans ironie, le titre d'un ouvrage contemporain. Les hommes du roman constituent autant de figures d'autorité entre lesquelles se distribuent de manière assez exemplaire toutes les formes du pouvoir masculin : religieux, économique, sexuel. Et si elle ne vise pas la religion, comme l'en accusèrent un peu vite certains contemporains, Charlotte Brontë montre comment une religion trop rigide, assise sur la terreur plutôt que sur la charité, conspire à la mise sous tutelle des femmes, enfermées, toujours dépendantes, contrariées dans leurs aspirations, limitées « à confectionner des desserts ou à tricoter des bas, à jouer du piano et à broder des réticules » (p. 196). Les deux personnages de pasteurs représentés dans le roman sont significatifs à cet égard : Rivers est le plus ambigu, qui dénature à force de droiture et d'inflexibilité le message évangélique. Il se sert de son autorité morale pour contraindre. Son radicalisme le conduit à refouler tout sentiment humain, à souffrir et à faire souffrir.

Tour à tour, Brockelhurst, Rochester, Rivers cherchent à enfermer une femme aérienne — les métaphores de l'elfe ou de l'oiseau sont, en effet, les deux images que le texte applique le plus volontiers à Jane.

Derrière chacun d'eux se profile l'inquiétante figure du geôlier. C'est le cas de Rochester, bien sûr, avatar romanesque et romantique de Barbe-Bleue (la référence est dans le texte). On découvrira « son secret » au cours du roman : il est le geôlier bien réel de sa première femme, Bertha Mason. Et du geôlier il a les traits : despotique, vaguement effrayant. Son étreinte est une « étreinte de fer ». Au lendemain du mariage empêché, il ira jusqu'à s'asseoir devant la porte de la chambre de Jane, pour l'empêcher de s'enfuir. Dans la scène du

verger, tentant de lui échapper, Jane enjambe son ombre « que la lune, encore basse sur l'horizon, étir[e] sur le jardin » (p. 414), détail hautement, merveilleusement symbolique.

Le motif de la prison fait le lien entre plusieurs épisodes : la « chambre rouge » (où la petite Jane, enfermée de force au début du roman, s'évanouit à l'idée de voir un revenant) et la chambre forte du château où l'on découvrira une autre prisonnière, celle que trahissaient les cris angoissants, les rires étranges de Grace Poole, les incendies allumés. En surface, Bertha Mason est l'envers de Jane ; elle est l'épouse légitime, la femme lubrique contre la femme pure, la hyène opposée à l'oiseau. Mais, dans la sorte de lisière intermédiaire et nocturne où baignent les grandes scènes du roman, une autre histoire s'écrit, en filigrane, dans laquelle Jane, la femme-enfant, affronte un Barbe-Bleue, un « ogre », comme Rochester, au reste, le dit lui-même, ironiquement : « Est-ce parce que vous croyez que je mange comme un ogre ou un vampire que vous refusez d'être la compagne de mon repas ? » Dans cette histoire, Bertha ne serait pas tant l'envers de Jane que, selon le mot d'une critique, son « double noir » — entendons le visage effrayant, fantasmatique, de celle qu'une fois possédée, épousée, aliénée, elle pourrait devenir. Dans un rêve éveillé, Jane surprend d'ailleurs au-dessus d'elle le visage grimaçant de Bertha recouvert de son propre voile de noces¹.

Le rapport entre l'homme et la femme est ainsi indiqué, et il est effrayant : rapport de geôlier à prisonnière, de bourreau potentiel à victime. Sous le réquisitoire féministe manifeste que dresse Jane Eyre affleure

1. On pourra lire le roman qu'inspire à Jean Rhys le personnage de Bertha Mason, *La Prisonnière des Sargasses*, Gallimard, 2004.

une peur des hommes, de leur violence, de leur « secret » dont on peut suivre la ligne « brûlante » dans le roman.

La violence des images est proportionnelle à la profondeur à laquelle elles s'enracinent dans l'inconscient. Le feu¹. La glace. Brockelhurst menace la petite Jane du feu de l'enfer, pour la mater. Rochester, le « volcanique », est découvert par elle dans sa chambre, endormi dans un cercle de flammes. Symétriquement, si l'on peut dire, Rivers, le froid pasteur, surgissant d'une tempête de neige, se transforme littéralement en glacier.

L'approche du mariage fait ainsi entrer le roman dans un étrange régime d'angoisse : littéralement, le paysage se détraque, le marronnier du verger se fend en deux, des cauchemars assaillent Jane, la tempête se déclenche : « Les arbres se couchaient constamment dans la même direction, sans jamais se tordre, redressant à peine leurs rameaux une fois dans l'heure, tant était continu le souffle violent qui courbait leurs cimes vers le nord ; les nuages filaient d'un pôle à l'autre, se pressant, amoncellement après amoncellement ; pas la moindre parcelle de ciel bleu n'était apparue en ce jour de juillet » (p. 455-456).

Ces signaux négatifs qui anticipent la catastrophe sont autant de symptômes de peur.

Hymne à la nuit

Cet exemple suffit à le montrer : les décors de Jane Eyre ne sont pas réalistes. Ils ont assez de consistance

1. Le rôle du feu a été étudié par David Lodge, dans un article déjà ancien : « Fire and Eyre », *Language of Fiction*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966.

pour accréditer la fiction — et ce n'est pas le moindre charme du roman que de proposer dans ses décors une quintessence du paysage anglais : ses manoirs, sa campagne, ses presbytères perdus, ses ciels houleux. Ils se souviennent des landes du Yorkshire — où Jane, lorsqu'elle s'enfuit de Thornfield, exprime le regret passionné de ne pas pouvoir vivre comme un animal.

Mais surtout, dans cet univers romanesque, la nature participe au drame, elle en transpose poétiquement la couleur. Les décors de Jane Eyre sont des « états d'âme » solidifiés, simplifiés, signifiants, réduits à quelques dominantes essentielles, toujours les mêmes : la nuit, la pluie, le vent.

Au début du roman, « le temps sinistre de novembre », aperçu par la fenêtre de Gateshead, figure la solitude glacée de l'orpheline : « un pâle néant de brume et de nuages ; plus près, une pelouse détrempée et quelques buissons battus par la tempête, tandis que de longues rafales chassaient la pluie incessante » (p. 36). Plus tard, le décor carcéral de Lowood se découvre à l'enfant en une sombre vision : « De hautes collines grises se dressèrent, barrant tout l'horizon ; à la nuit tombante, nous descendîmes dans une vallée assombrie par les bois, et longtemps après que tout le paysage eut disparu dans l'obscurité, j'entendis un vent violent souffler dans les arbres » (p. 90).

Il faut être sensible à cette continuité crépusculaire des paysages. Sensible aussi à ce nocturne insistant, qui est la couleur du roman, qui assure sa cohérence esthétique, et qui est au cœur de sa stratégie. Car le nocturne est comme le vestibule de la rêverie. Il permet l'épanchement du rêve. Il organise le passage insensible — si remarquable dans le roman — du monde réel au monde rêvé, celui des désirs, des peurs, des fantasmes.

La réussite particulière de Jane Eyre est de construire, dans un continuum inspiré, une réalité à deux faces, incertaine, dont Thornfield est le parfait emblème, avec sa face diurne de manoir anglais, ses créneaux entourés de freux, ses salons, sa britannique Mme Fairfax, et sa face nocturne, profonde, de château gothique, ses corridors sombres machinés autour d'une chambre secrète, sa femme vampire.

C'est un peu comme si le visible s'accroissait, et se prolongeait, s'ouvrait sur les apparitions d'un autre monde — monde invisible, frontalier, surnaturel, dont le roman fait sentir la présence. L'espace romanesque ne cesse de ménager des seuils : fenêtres, tableaux, illustrations ouvrent sur des paysages dont on ne sait jamais si ce sont des réalités ou des fantasmes. La mort aussi est un seuil ; celle, prochaine, de la tante Sara Reed suscite ainsi dans la fenêtre un paysage qui réverbère la terreur de l'agonie : « la pluie cinglait les vitres, le vent soufflait en tempête. Je pensai : "Il y en a une qui gît là et sera bientôt hors d'atteinte de la guerre des éléments terrestres" » (p. 395).

Le roman déploie de somptueuses visions, « apothéosées » comme le seront les paysages de Baudelaire, entre lesquelles il est impossible de départager le réel de l'imaginaire : ainsi, les glaces des pôles sur le livre d'images de la petite Jane, l'Histoire des oiseaux des îles Britanniques de Bewick, ou cette nuit antillaise « torride » évoquée par Rochester (« la lune disparaissait dans les vagues, énorme et rouge, tel un boulet de canon brûlant »). Des aquarelles de Jane (qui représentent « des nuages bas et plombés, roulant au-dessus d'une mer houleuse ») au nocturne effrayant du verger secoué par l'orage, où « les nuages filent, d'un pôle à l'autre » ; des flammes de l'enfer aux flammes qui détruiront Thornfield, il y a à peine une différence de

degré. Souvent, dans un système d'échos et d'anticipations, la fiction actualise le rêve. Dans un cauchemar, Jane anticipe la destruction de Thornfield par le feu : la description de la ruine rêvée prélude au spectacle « réel » que Jane découvre quand elle revient à Thornfield : « la façade n'était plus qu'un mur comme une coquille vide, ainsi que je l'avais une fois vue dans un rêve » (p. 690).

On ne dira jamais assez la beauté de ces structures en écho, de ces visions, semi-hallucinées, éclairées par le feu, peintes sur la nuit : Rochester endormi dans un cercle de flammes, Bertha Mason déchirant le voile des noces à la lumière d'une bougie, Bertha Mason, encore, et sa crinière de cheveux noirs se découpant sur fond d'incendie, par lesquelles Charlotte Brontë intègre à son roman une scénographie imaginaire nourrie du romanisme.

Ce n'est pas un hasard si Rochester, qui est (on y reviendra) l'objet le plus fantasmatique, est constamment lié au thème nocturne : il surgit de nulle part, à cheval, au crépuscule, sur la route qui conduit à Thornfield. Il vient de la réalité, c'est le propriétaire du château ; on connaîtra son passé de fils de famille, son séjour à Saint-Domingue, son secret. En même temps, il vient, à la lettre, de nulle part, de la nuit. Il ressemble au « Gytrash », un monstre des légendes irlandaises. Il est peut-être une ombre façonnée par l'attente et par le désir. « Vous êtes, monsieur, la chose la plus fantomatique de toutes. Vous êtes simplement un rêve » (p. 460). Ce qui paraphrase le mieux la rencontre est probablement le vers de Schiller, cité ailleurs dans le roman : « Da trat hervor Einer, anzusehen wie die Sternen Nacht » (« Alors surgit un homme qui ressemblait à la nuit étoilée ») (p. 546). À la fin, c'est dans un semi-crépuscule que Jane le retrouve, aveugle et mutilé,

<i>Préface de Dominique Barbéris</i>	7
Note sur le texte	31

JANE EYRE

ANNEXES

Préface à la deuxième édition de <i>Jane Eyre</i>	737
Note à la troisième édition de <i>Jane Eyre</i>	740

DOSSIER

<i>Chronologie</i>	745
<i>Notice</i>	772
<i>Bibliographie</i>	797
<i>Notes</i>	801



Jane Eyre

Charlotte Brontë

Cette édition électronique du livre

Jane Eyre de Charlotte Brontë

a été réalisée le 18 mai 2012

par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782070446056 - Numéro d'édition : 238776).

Code Sodis : N52486 - ISBN : 9782072469343

Numéro d'édition : 242031.