



ORDRE ET DÉSORDRE
dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë

Claire MÉRIAS

Université Jean Moulin – Lyon 3

Introduction

Au premier abord, le roman de Charlotte Brontë peut paraître plutôt conventionnel et de facture classique : modelé sur le schéma du *Bildungsroman*, il met en scène l'évolution de Jane et la romance avec son employeur, Rochester, liaison au départ décriée par la société victorienne, mais finalement acceptée et légalisée à la fin du roman, qui voit l'héroïne devenir à la fois une riche héritière mais également une épouse comblée et dévouée. Mais au-delà du *happy ending*, mais comme souvent dans l'œuvre brontëenne, il suffit de gratter un peu le vernis pour découvrir en-dessous un matériau plus brut et une réflexion plus complexe sur la nature humaine. L'ordre qui veut régir en surface la vie de Jane n'est en vérité qu'une apparence, car c'est bien le désordre qui domine l'intrigue, instaure les relations conflictuelles entre les protagonistes et façonne le destin, ainsi que l'évolution personnelle de la jeune femme. Si le roman de Charlotte Brontë peine à se défaire du poids des conventions, et ce en dépit d'un discours et d'un personnage central que beaucoup ont qualifiés de féministes, force est de constater que sens et interprétation n'en finissent pas de se déconstruire et de se reconstruire.

Nous étudierons tout d'abord la force subversive d'un récit centré autour d'un personnage féminin qui défie sans cesse l'ordre établi. Cette stratégie de l'affrontement et du conflit aboutit à un questionnement du réel, auquel s'ajoute le problème de savoir qui est le véritable élément destructeur ou perturbateur du roman. Enfin, nous verrons que le but ultime est finalement d'imposer un ordre nouveau, de détruire pour mieux rebâtir, même si l'on peut s'interroger sur ce qu'il advient à la fin de la révolte et de la transgression.

I. De l'ordre au désordre : la force transgressive du roman

A. La figure marginale de l'enfant

L'histoire de Jane est dès le départ frappée du sceau de la rébellion et de l'aliénation. L'enfance à Gateshead n'est qu'une suite de heurts et de conflits opposant la petite fille à ses cousins, à sa belle-mère, Mrs Reed, puis à Brocklehurst avant le départ pour Lowood. Modelé d'après des contes célèbres comme *Cendrillon* ou *Le Vilain Petit Canard*, le récit instaure d'emblée le désordre et la révolte comme mode d'existence : Jane se définit et semble se construire à travers l'opposition à l'ordre établi, comme le montrent les nombreuses structures négatives présentes dans les premières pages :

I was a discord in Gateshead Hall; I was like nobody there; I had nothing in harmony with Mrs Reed or her children. (Norton, 12)

L'affrontement est une réalité quotidienne et les scènes de violence, à la fois physique et verbale, abondent dès le chapitre 1. A l'image traditionnelle de la famille, source de chaleur et de réconfort, Brontë oppose celle d'un groupe éclaté, divisé, en scission permanente et qui fait voler en éclats l'idéal victorien du foyer : le monde dans lequel Jane doit évoluer est dépourvu de figures d'autorité paternelle assurant la stabilité de l'édifice social ; le père est devenu un fantôme qui hante l'esprit d'une petite fille privée de repères ; Mrs Reed, sa tante, est une caricature de la méchante belle-mère du conte ; quant à ses cousins, en particulier John Reed, ce sont des adultes avant l'âge et des tyrans en puissance : Jane compare celui-ci aux empereurs romains esclavagistes. Le fils semble avoir pris la place du père, ce qui souligne l'aspect moribond, ou mortifère, de la société dépeinte. Dès le départ, Jane apparaît comme exclue, marginalisée, et systématiquement isolée. Enfermée dans la Chambre Rouge, elle est confrontée à son propre désordre intérieur, à travers le miroir :

My fascinated glance involuntarily explored the depth it revealed. (11)

All John Reed's violent tyrannies, (...) all the servants' partiality turned up in my disturbed mind like a dark deposit in a turbid well. (11)

Cette scène anticipe bien sûr les nombreuses confrontations avec Bertha Mason à Thornfield, et n'est que la première manifestation d'un désir de révolte et de parole sans cesse frustré.

B. Une révolte féminine

Car le désordre dans *Jane Eyre* est surtout le résultat d'une prise de parole, et d'une appropriation du langage par le personnage féminin, qui est aussi la narratrice. Ainsi la confrontation entre Jane et sa tante au chapitre 4 est

d'une violence et d'une tension extrêmes, cette dernière restant sans voix face aux propos d'une enfant hors d'elle (qui se qualifie elle-même de folle, « *the madness of my conduct* », 31). Brontë confronte son lecteur à une perspective et une vision du monde féminines, à une héroïne qui entend s'imposer et tracer sa voie indépendamment des contingences sociales, morales et intellectuelles définies essentiellement par une conscience masculine. *Jane Eyre* est le récit d'une révolte contre la société patriarcale, contre la figure du père, du mari ou de l'amant, car même la relation amoureuse entre Jane et Rochester s'élabore dans l'opposition, le conflit de pouvoir, la guerre des idées. La romance n'a plus grand chose à voir avec ce que l'on trouve d'ordinaire dans les *sentimental novels* où l'héroïne accepte naturellement les avances du beau jeune homme : la scène de la rencontre au chapitre 12 s'inscrit dans une stratégie de la parodie et de la rupture : contrairement à la tradition, le Prince Charmant tombe de son cheval en jurant tandis que la soi-disant demoiselle en détresse lui prête immédiatement assistance sans se soucier des convenances ou de la bienséance. Et c'est bien Jane qui fait le premier pas, au sens propre comme au sens figuré, encouragée à plusieurs reprises par Rochester :

I must beg of you to come here. (Norton, 98)

Come to the fire. (Norton, 103)

Malgré l'influence du romantisme (à travers l'exaltation du sentiment amoureux, entre autres), le roman de Charlotte Brontë impose un discours dérangentant et souvent provocateur sur la place des femmes et sur la conscience et la sensibilité féminines. A l'image d'une famille qui n'est que simulacre s'ajoute celle d'une femme et d'une épouse potentiellement dangereuse, dont la nature sensuelle et la passion exacerbée doivent être à tout prix contrôlées et surtout dissimulées pour maintenir un semblant d'ordre. C'est donc le sort réservé à Bertha Mason, que l'on enferme comme un animal sauvage au troisième étage de Thornfield Hall. Bertha représente le monstrueux, l'innommable, la transgression des codes et des normes ; elle est un être terrifiant pour les protagonistes masculins essentiellement, confrontés à une féminité qui ne répond plus aux critères connus : le diagnostic médical de la folie, du désordre mental, peut donc apparaître comme une solution de facilité pour la société patriarcale peu habituée à cette image de la femme. Mais Jane aussi apparaît très vite comme une figure insaisissable, qui ne semble correspondre à aucune catégorie répertoriée : en témoigne l'attitude de Rochester envers elle, qui la qualifie à la fois d'ange, d'elfe, de fée, de petite fille ou d'oiseau en cage. L'abondance

des comparaisons et des métaphores peine donc à établir une identité fixe : Jane Eyre (comme son patronyme le suggère) échappe à toute tentative de classification et d'enfermement, bouleverse les notions de classe et de genre, ainsi que la morale sclérosée de la société victorienne.

C. L'amour ou la transgression

La force transgressive, voire destructrice de l'amour, est en effet un élément central du récit : Jane, comme Rochester d'ailleurs, se joue des codes et des conventions, en imposant une relation que la décence réprouve : « *Gentlemen in his station are not accustomed to marry their governesses* » déclare Mrs Fairfax (226). Cet aspect scandaleux du roman fut suffisamment évoqué par les critiques à l'époque mais n'a bien sûr plus la même résonance pour le lecteur moderne habitué depuis à des récits autrement dérangeants. Néanmoins le personnage de Jane surprend par sa franchise, son courage, et le naturel avec lequel elle établit avec son « maître » un rapport d'égal à égal, ainsi que tout un rituel de conversations nocturnes et de confessions partagées dans la plus grande liberté. Par ailleurs, son statut social instable renforce la nature complexe du personnage : la position de gouvernante qu'elle occupe à Thornfield Hall est finalement une suite logique de son état d'orpheline et d'étrangère (*alien thing*) à Gateshead et Lowood. A l'époque, la gouvernante n'était en effet considérée ni comme une véritable servante ni comme un membre de la famille, d'où une identité hybride, qui maintient Jane dans sa position d'exclue, et de marginale ; à cela s'ajoute la confusion des repères moraux mais aussi spatiaux ou géographiques : la chambre de Jane est proche de celle de Rochester tandis que l'épouse légitime, Bertha Mason, est reléguée au grenier, sous les toits. La vie maritale et la notion même de mariage sont synonymes de désordre, car les limites et les catégories sont brouillées : Thornfield devient alors un véritable labyrinthe, lieu de toutes les errances et de tous les mystères, et que Jane compare d'ailleurs au château de Barbe-Bleue, lieu de châtime et de mort. Le désordre, c'est l'amour, incontrôlable, tumultueux, tout-puissant, force romantique certes mais qui reste potentiellement destructeur car il renvoie l'être à un mode d'existence et à une énergie primitive qui tente de faire éclater le corset des conventions sociales et morales.

II. Le désordre comme questionnement du réel

A. Jeux de rôles, masques et déguisements

Ce bouleversement émotionnel constitue le nœud de l'intrigue d'un roman qui mène l'héroïne de l'innocence à l'expérience, de l'ignorance au savoir. Ce désordre s'impose donc comme une étape, un jalon obligé du parcours de Jane, une sorte de rite de passage ; il inscrit le récit dans la lignée du *Bildungsroman*, qui raconte comment l'identité personnelle se forge peu à peu, à travers les souffrances et les obstacles rencontrés en chemin. Avant la construction, la déconstruction est donc nécessaire au sens premier du terme : isoler et exposer les différents éléments qui composent le tout. Ainsi Charlotte Brontë souligne l'importance de voir au-delà des apparences, de creuser sous la surface des choses ; c'est pourquoi Jane est sans cesse confrontée à l'illusion et à des apparences qui se révèlent trompeuses : Mrs Reed ne lui offrira jamais l'amour et la chaleur du foyer, Rochester ne peut lui proposer que de devenir sa maîtresse et de partager ses voyages (qui sont autant d'errances), et St John prétend qu'elle est destinée à devenir femme de missionnaire et à partir avec lui en Inde (où Jane sent bien qu'elle ne pourra qu'y mourir). Comme les apparences, les discours sont trompeurs, et le langage devient source de discorde, de confusion, de chaos. En témoignent les multiples références aux masques, déguisements et jeux de rôles qui ponctuent un récit dans lequel personne ne ressemble à ce qu'il est vraiment. C'est le cas de Brocklehurst qui voudrait passer pour le bon berger guidant les brebis égarées (les jeunes pensionnaires de Lowood) sur le droit chemin ; c'est Blanche Ingram, qui joue avec Rochester aux charades et se retrouve dans le rôle de la future épouse, icône virginale et romantique, qui dissimule bien mal ses véritables desseins : faire un mariage d'intérêt ; c'est Jane, elle-même, qui choisit le pseudonyme de Jane Eliot chez les Rivers afin de taire son identité et son passé, et donc de brouiller les pistes ; c'est Rochester enfin, passé maître dans l'art de la dissimulation : lorsqu'il apparaît à Jane au chapitre 12, c'est en cavalier enveloppé de noir, dont le visage est à peine visible, et qui refuse de se présenter. Au chapitre 19, la confusion est extrême lorsque la maîtresse de Thornfield, déguisée en gitane, se moque de ses invités et perce à jour leur nature vénale et hypocrite : on voit bien alors le rôle du travestissement, par lequel genres et classes sont brouillés : révéler la vérité, la mettre à nu (Rochester qui se débarrasse de son accoutrement en citant King Lear « *Off, ye lendings* », 172), exposer à la lumière les fautes et les vices de chacun, mais aussi leurs atouts ; tout au long de la scène, en effet, Jane n'est jamais dupe de la mascarade et en profite pour exposer à Rochester sa vision du mariage, sujet de conversation préféré de ses invités :

They generally run on the same theme – courtship; and promise to end
in the same catastrophe – marriage. (169)

Les codes de la romance, la parade amoureuse entre hommes et femmes, ne semblent rien présager de bon selon Jane et ce motif du jeu de rôles sert bien à dénoncer le fonctionnement d'une société qui entend asservir et étouffer l'individu au nom d'une soi-disant décence.

B. Le Gothique ou l'élément perturbateur

Ce mécanisme de démantèlement se poursuit avec l'intrusion du Gothique dans un récit qui aurait pu sans doute n'être qu'une *domestic romance* ou un *Bildungsroman* au féminin. Le Gothique peut être considéré comme l'élément perturbateur du roman, qui prend une toute autre orientation, même si l'arrivée de l'obscurité et du monstrueux est clairement annoncée dans l'épisode de la Chambre Rouge. Si l'on part de l'idée, acquise depuis longtemps, selon laquelle Bertha est en fait un double du personnage principal, le gothique apparaît alors comme un langage métaphorique choisi par Brontë, et surtout comme le révélateur de tensions sous-jacentes. En ce sens, le genre pourrait s'apparenter au côté sombre, ou à une version sombre du *Bildung* dans la mesure où il repose aussi sur les notions d'initiation, de découverte et de progression. On a beaucoup parlé des liens avec le *novel of education*, avec le *Pilgrim's Progress* de Bunyan, mais peut-être pourrait-on aussi considérer cette confrontation avec le monstrueux et la peur comme une étape dans le cheminement vers soi, comme une autre forme d'éducation, et comme un affrontement nécessaire – et fructueux – avec le chaos.

L'expérience de la fragmentation serait un passage obligé, comme lorsque Jane est confrontée, à de nombreuses reprises, à son reflet dans le miroir, qui lui semble à chaque fois étranger, *alien*. Passage obligé à travers les corridors de Thornfield, cet « antre de l'enfer » selon Rochester, ce labyrinthe dans lequel la jeune femme se perdra pour mieux s'enfuir et se retrouver. Confrontation inévitable avec l'indicible pour mieux forger sa propre langue, son propre langage, dans lequel l'irrationnel le dispute à la raison. Apogée sans doute atteinte au chapitre 26 avec la découverte de la première épouse, enfermée et réifiée par un époux qui n'a ici plus rien à envier à Barbe-Bleue, et qui marque le point de tension ultime du récit, lorsque se rejoignent deux forces que tout semble séparer mais que tout finalement réunit : Bertha Mason et Jane Eyre, l'épouse hystérique et la jeune fille innocente, l'ombre et la lumière.

Où peut-être convient-il de réviser cette façon de percevoir les protagonistes, et de pencher vers une résolution du conflit moins arbitraire, moins tranchée, et certainement moins manichéiste. Car la question que pose, me semble-t-il, le roman de Charlotte Brontë est la suivante : qui est le véritable élément perturbateur ? Qui est l'agent destructeur ? Qui sème le vent pour récolter la tempête ? Sous ses dessous simples et ordinaires (Jane martèle qu'elle est « *plain and poor* », comme pour mieux duper un lecteur satisfait d'avoir affaire à un archétype connu, la pauvre orpheline sans ressources), la narratrice se révèle toute autre. N'est-elle pas, à Gateshead, comparée à un rat (« *He called me 'Rat, rat'* » 9), animal souvent associé à la maladie et à la mort, source d'infection ? Considérée comme une pestiférée par les Reeds, elle est enfermée dans la Chambre Rouge – autre antichambre de l'enfer finalement – à l'image de Bertha au dernier étage de Thornfield. Au-delà de la confusion et du désordre s'établit un lien, une continuité logique entre les deux personnages féminins, qui participe d'une réflexion plus large sur la dualité, sur la relation entre Soi et l'Autre. Charlotte Brontë amène ainsi son lecteur à s'interroger sur la relativité des catégories, sur l'impossibilité d'énoncer un jugement définitif, de trancher et de déclarer Jane innocente ou Bertha folle d'esprit. Ce que d'aucuns qualifient de désordre ou de pulsion destructrice serait en réalité une autre manière de repenser l'ordre, ou un ordre nouveau...

III. Un nouvel ordre ou un désordre ordonné ?

A. Sacrifices et compromis : négociier avec l'ordre existant

Il faut tout d'abord s'attarder sur la fin plutôt conventionnelle – et à cet égard quelque peu décevante – du roman. Force est de constater que l'héroïne révoltée et indomptable se retrouve à la fin projetée dans le rôle d'épouse et de mère qu'elle semblait tant craindre (Jane ne fait-elle pas à maintes reprises un cauchemar dans lequel elle doit porter un petit enfant dans ses bras, fardeau presque insoutenable pour elle ?). Non seulement elle accepte le mariage, qu'elle comparait peu de temps auparavant à une catastrophe, mais elle devient aussi une riche héritière, réintégrant par là un système fondé sur des valeurs matérielles et capitalistes qu'elle semblait abhorrer. Après avoir été longtemps exclue, elle rentre donc dans le rang : la fin du roman célèbre non seulement le principe de dualité (Jane épouse victorienne mais dotée d'une mission : soutenir un Rochester infirme et

affaibli) mais également celui du compromis entre des valeurs progressistes (la prise de pouvoir du protagoniste féminin) et conservatrices (la pérennité d'une structure sociale fondée sur la morale et le respect de la loi humaine et divine – l'intrusion de la voix de St John pour clore le récit semble réaffirmer la toute-puissance du discours sacré). Même si Jane a perdu son pouvoir subversif, elle est pourtant perçue comme l'égale de son mari comme le suggèrent ses propres paroles : « *No woman was ever nearer to her mate than I am: ever more absolutely bone of his bone and flesh of his flesh* » (384). Le lieu même de Ferndean semble incarner le principe du compromis : la violence et le danger y sont sous contrôle (« *a space of enclosed ground* », 366, « *a neglected handful of fire* », 368), Jane est consciente que certaines limites sont infranchissables (« *Perhaps I had too rashly overleaped conventionalities* » 370), ce qui pourtant ne l'empêche pas d'affirmer : « *I am an independent woman now* » ou « *I am my own mistress* » (370). L'équilibre paraît atteint entre une appréhension logique et raisonnée du monde et un sentiment amoureux qui n'en demeure pas moins plus fort que tout, comme le montre l'utilisation du terme « *blest* » (384). Le désordre romantique (symbolisé ici par le feu) semble régulé par l'ordre domestique, tandis que le gothique a été évacué du récit (par le feu également).

B. Domestication et réorganisation : l'échec de la voix narrative ?

Ainsi Brontë se débarrasse à la fois du monstre gothique, Bertha Mason, et des clichés romantiques, en éliminant à mi-parcours à la fois Blanche Ingram et Rosamond Oliver, deux incarnations d'une image de la femme dépassée et ennuyeuse, car elles incarnent un ordre caduc. Reste donc Jane qui a échappé aux pièges qui jalonnaient son parcours et menaçaient de la faire basculer. Mais qu'advient-il alors de la révolte et de la transgression ? A l'instar de certaines héroïnes de Jane Austen, Jane Eyre qui s'est imposée par son caractère peu conventionnel, sa franchise, et son audace, semble se fondre dans la masse, rentrer dans le moule, pour devenir une mère et une épouse parfaite qui s'épanouit dans le cadre traditionnel du mariage. Certes on retiendra de Rochester cette figure masculine diminuée, contrainte de se reposer sur sa bien-aimée pour lire, voir ou marcher ; on retiendra aussi la force d'un discours féminin – à défaut d'être véritablement féministe – qui n'a pas peur d'exprimer des sentiments tourmentés et parfois destructeurs. Mais on retiendra aussi cette voix qui se tait à la fin, qui cède la place à une autre, celle de St John Rivers, qui vient réaffirmer l'ordre préexistant, l'ordre ancien qu'est la parole divine, car Dieu sanctifie finalement l'union entre Jane et Rochester, jugée immorale auparavant. Le discours de St John se

substitue donc à la voix de la narratrice, qui réintègre les limites jadis franchies : une existence paisible, tranquille, semble à présent être le lot de Jane, mettant ainsi un terme au récit, à l'écriture (« *my tale draws to its close* », p. 383), et donc au besoin même d'écrire : la révolte appartient au passé, la passion est canalisée et Jane déclare « *I have done* » (383). L'écriture, ou la parole, intrinsèquement liées à la transgression et au chaos, n'auraient-elles donc plus lieu d'être ? La fin du roman met ainsi en parallèle la narratrice qui clôt son histoire, aboutissement logique et attendu, et St John, le missionnaire dont la mort est proche mais qui a le sentiment d'avoir accompli son œuvre :

Firm, faithful, and devoted; full of energy, and zeal, and truth, he labours for his race: he clears their painful way to improvement: he hews down like a giant the prejudice of creed and caste that encumber it. (385)

Ces paroles résument finalement Jane elle-même, guerrière tenace et obstinée qui n'a jamais renoncé à ce en quoi elle croyait : l'égalité émotionnelle et spirituelle entre l'homme et la femme. Le but atteint, le sacrifice – ou le compromis, selon la manière dont on jugera ce choix – est accepté, intégré, l'individu étant forcé de se plier à un cadre social et moral sans lequel le monde ne serait que chaos. Cela implique donc accepter la voix de l'autre, qui ne sera plus perçue comme perturbatrice ou dérangeante mais comme un enseignement, une révélation, et la dernière étape d'une réorganisation, ou plutôt d'une nouvelle appréhension du monde.

C. L'écriture ou comment ordonner le désordre

Ce travail de réorganisation s'effectue naturellement par l'écriture, par la création romanesque, tâche à laquelle Jane s'applique avec soin, elle qui met sans cesse en avant l'importance de l'acte d'écriture tout comme celle de l'expérience de lecture. En comparant son histoire personnelle à une pièce de théâtre (« *a play* », 79), à un conte (241) ou à un récit ordinaire (« *the narrative* », 60), elle insiste sur les notions de progression, d'ordre et d'agencement qui constituent l'essence même du travail de l'écrivain : hiérarchiser le réel, rétablir une cohérence entre des éléments disparates, ordonner le désordre. Le nouveau contrat éthique, fondé en grande partie sur la raison, promu par le mariage entre Jane et Rochester, et sanctifié par l'intervention de St John, s'accompagne d'un nouveau contrat de lecture car le lecteur est appelé à décoder cet équilibre entre conservatisme et

modernité, entre le poids des influences (qu'elles soient sociales, culturelles ou littéraires) et le souhait de se départir de la norme sans toutefois remettre en question sa pérennité. Equilibre qui consiste à s'aménager un territoire personnel, bien délimité mais toujours perméable, qui laisse une place à d'autres voix et d'autres discours, à d'autres manières de négocier avec l'ordre.

Conclusion

« *L'ordre est le plaisir de la raison mais le désordre est le délice de l'imagination* » : cette phrase n'est pas de Brontë mais de Paul Claudel et résume parfaitement la complexité du travail de l'écrivain ainsi que l'idée d'un sens et d'une interprétation en perpétuelle négociation. Continuons donc d'apprécier *Jane Eyre* pour cela : une œuvre qui refuse de trancher entre l'un ou l'autre et atteint un point d'équilibre sans doute fragile mais tout de nuances entre une révolte jamais véritablement contenue et une soif de reconnaissance, une œuvre qui promeut la liberté d'expression comme une maîtrise de l'ordre et des codes, et le désordre comme une source de plaisir inépuisable.