

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 7

Cartes et strates

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X -NANTERRE

1995

Thornfield ou La maison stratifiée

Thornfield se présente comme un nouveau chapitre dans le roman : "A new chapter in a novel is something like a new scene in a play" (*Jane Eyre*, Penguin Edition, p. 125), une nouvelle unité signifiante, centrale, une répétition (à la fois théâtrale et fonctionnelle) d'autres scènes. La métaphore théâtrale suggérée par Charlotte Brontë elle-même, se poursuit tout au long de ce troisième acte, venant conforter l'idée de leurre, de travestissement (cf. à la scène du déguisement de Rochester) sur lequel est bâti la demeure : *Thornfield Hall is a stage*.

L'architecture gothique, inspirée de Norton Conyers et pressentie dans les *Juvenilia* ("a wide vault lighted by a lamp which cast a death-like, melancholy lustre over a part of the dungeon, leaving the vault in the gloomy darkness of night"¹) laisse présager, derrière son apparente tranquillité, le mystère qui s'y cache – ce ne sont plus les profondeurs, mais les hauteurs qu'il faudra fouiller. La pièce se joue essentiellement au troisième étage, "The most emblematic quarter (...) Not only is Thornfield more realistically drawn than, say, Otranto or Udolpho, it is more metaphorically radiant than most gothic mansions: it is the house of Jane's life, its floors and walls

1 Ratchford, Fanny, *The Brontës' Web of Childhood*, New York, Columbia U.P., 1941, p. 9.

the architecture of her experience."². Le gothique n'est que l'une des strates de la narration, que Charlotte Brontë utilise, mais en le modifiant habilement³. Le mystère se situe donc dans le haut de la demeure, point focal et culminant – Charlotte Brontë emploie fréquemment la métaphore spatiale de "region" – composée de différentes strates, superposées, mais non concordantes. Contrairement à la narration, la composition de Thornfield Hall ne permet pas la rencontre et encore moins l'interpénétration des strates. Rochester, le maître de maison, tient à en préserver l'étanchéité, à éviter tout contact entre elles. La topographie verticale et l'éloignement doivent garantir la réussite de l'entreprise : "The preoccupation with space in the novel gives Brontë a way to confront emotional urgencies by displaying them, locating them in terms of high or low, near or far, inner or outer."⁴. C'est sans compter sur l'ingérence des strates supérieures – *the upper region* – d'où s'échappent d'abord des cris révélateurs – *tell-tale cries* – affleurement de la folie, qui vont bientôt venir contaminer le reste de la demeure – "that demon's vicinage is poisoned" (p. 328), répandant le désordre dans les autres étages : "the Hell of mindless and uncontrollable passion is barred away in the attic."⁵ Bertha Rochester, "the bat in the belfry" qui hante "the retreat of bats and owls" (p. 310) bouleverse la stratification soigneusement élaborée par Rochester.

Le lieu entier devient réglé par le désordre des cris, du feu et des attaques nocturnes, autant de métonymies du mystère de Thornfield : "These spaces (galleries, bedrooms, dining-rooms, attics, halls and closets) are in continual upheaval."⁶ Le déplacement du haut vers le bas bafoue la loi de la demeure : Bertha Rochester vient

2 Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan, *The Mad Woman in the Attic*, New Haven and London Yale University Press, 1979, pp. 347-348.

3 Heilman : "*Charlotte Brontë's 'New' Gothic*". In *From Jane Austen to Joseph Conrad*, edited by Robert C. Rathburn and Martin Steinmann, Jr., Minneapolis : University of Minnesota Press, 1958, pp.118-32

4 Chase, Karen, *The Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, George Eliot*, Methuen, New York and London, 1984, p.61.

5 Gregor, Ian, *The Brontës : a Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1970.

6 Chase, Karen, *op.cit.*, p. 59.

Thornfield ou La maison stratifiée

d'abord mettre le feu au lit de son mari, métaphore récurrente et anticipation du final, avant de se manifester à Jane dans le miroir, la veille de son mariage avec Rochester, répétition, reprise d'une scène dans une autre chambre et prémonition de la catastrophe du lendemain. Chacun de ces déplacements entraîne nécessairement sa réciproque : Rochester doit toujours rétablir l'ordre et refermer le rideau derrière lui. Lorsque Bertha Rochester mord sauvagement son frère Mason, Rochester, pour la première fois, entraîne Jane avec lui vers ce mystérieux troisième étage, la laissant seule avec Mason, sans toutefois lui révéler la présence de la folle. Ce n'est qu'à l'issue du mariage brisé qu'il se verra contraint de tout découvrir, de combler enfin cette lacune. La scène dans le grenier est à la fois final d'une représentation théâtrale et parade de cirque : Bertha est domptée comme un animal sauvage, une *night/mare*. La montée au grenier, dont Jane marque nettement chaque étape ("Characters seem ceaselessly engaged in the opening and closing of windows and doors, the ascending and descending of staircases, the crossing of thresholds"⁷) est une véritable descente aux Enfers, "the mouth of Hell" (p. 322). Ce sera pour Jane l'effondrement de ses espoirs, la rencontre insoutenable avec un aspect exacerbé du moi. Gilbert et Gubar voient en Bertha "Jane's own hunger, rebellion and rage"⁸. Seule, la disparition de la folle, obstacle à la fois littéral et métaphorique, qui s'immole sur son propre bûcher, détruisant par là-même la demeure tout entière, permettra à Jane de vivre enfin librement avec Rochester, dans une autre demeure : "the succession of buildings furnishes the broad organization of the plot; Jane's five principal residences mark the five large movements in her career."⁹

7 *Ibid.*

8 Gilbert and Gubar, *op.cit.*, p. 348.

9 Martin, Robert, *The Accents of Persuasion: Charlotte Brontë's Novels*, New York: Norton, 1966, pp. 60-61.

I - Etanchéité des strates

Les impressions que Jane reçoit en découvrant Thornfield – "when I draw up the curtain this time" (p.125) – sont teintées d'ambiguïté et d'ambivalence, suivant un schéma attraction/répulsion : "The fine old hall" semble sortir tout droit d'un roman gothique :

battlements round the top gave it a picturesque look. Its gray front stood out well from the background of a rookery, whose cawing tenants were now on the wing. They flew over the lawns and grounds to alight in a great meadow, from which these were separated by a sunk fence, and where an array of mighty old thorn trees, strong, knotty and broad as oaks, at once explained the etymology of the mansion's designation. (p.130).

Héritage gothique que l'on retrouve dans *Villette*, et qui prépare efficacement le terrain à l'apparition d'un personnage comme Bertha Rochester. Le regard est d'emblée attiré vers le troisième étage. L'isolement du lieu – "a seclusion I had not expected to find existent so near the stirring locality of Millcote." (p.125) – sert les desseins de Rochester, mais emplit Jane d'une mélancolie spontanée – "cheerless ideas of space and solitude, eerie impression" (p.129) – contraste avec les alentours que Jane découvre du haut de la demeure. Aux strates de Thornfield, s'oppose une étendue déployée, offerte, séduisante et rassurante : "Leaning over the battlements, and looking far down, I surveyed the grounds laid out like a map; the bright and velvet lawn closely girdling the gray base of the mansion, ... all was pleasing." Espace donné, ouvert, à plat, au pied d'une construction imposante, qui se refuse, siège du non-dit et du non représentable : "Jane's impression of the house as a Bluebeard's castle with gothic trimmings, intensified on the night before her wedding (...) is held in tension with her view of the house and its grounds as an Eden."¹⁰ I

10 Wheeler, Michael, *The Art of Allusion in Victorian Fiction*, the Macmillan Press, 1979, p.35.

Thornfield ou La maison stratifiée

surveyed the grounds laid out like a map: le parc se livre sans restrictions à l'œil de peintre de Jane, ne promet rien d'autre, dans son innocence, que ce qu'il offre d'emblée, à l'inverse du jardin de Thornfield, écho de *Paradise Lost*, et donc beaucoup plus ambigu, protégé par un grand mur et regorgeant de recoins : "No nook in the grounds more sheltered and more Eden-like. A very high wall shut it out from the court on one side; on the other a beech avenue screened it from the lawn." (p. 276). Ici, le bleu du ciel tacheté de blanc se heurte à la noire hostilité de la demeure. Toute la séquence de Thornfield est sous un régime nocturne, "black as a vault", insulte au bleu du ciel, possible repaire de fantômes (le mot "haunt" sera repris dans la scène du jardin, ainsi qu'à la fin du roman, p. 453, unissant Bertha, Jane et Rochester dans un même destin). Château de Barbe Bleue, dit Jane, qui ne croit d'ailleurs pas si bien dire ! Comme dans le conte, le mystère est associé au feu, au crime et au sang : "What crime was this that lived incarnate in this sequestered mansion" (p. 239). Rochester séquestre Bertha comme Barbe Bleue enfermait les cadavres de ses femmes, pour maintenir aux yeux du monde un semblant d'ordre et de décence : "I fear it will be getting out of order" (p.131). "Rochester (is seen) as defiant Blue Beard who will take a wife against all laws of man or God"¹¹. C'est Jane elle-même qui donne spontanément à la demeure sa dimension de conte de fées, autre strate de la narration.

"The story invites us to take the unrealistic intrusions on the very credible psychology of the novel as a continuation of the symbolic presentation of Jane's inner state"¹². Charlotte Brontë, comme souvent dans le roman, recourt aux métaphores spatiales, bipolaires et manichéennes, pour opposer les deux univers : "the light and cheerful region below" (p. 139) vient contrebalancer et compenser la noirceur qui prévaut dans les étages supérieurs. Rochester lui-même, remarque Jane, est sensible à l'influence de ce troisième étage : "Lifting his eyes to its battlements" (p. 173-174), comme s'il était déjà gagné par la folie ambiante dont les stigmates s'inscrivent par osmose

11 Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Methuen, London and New York, 1981, p.110.

12 Maynard, John, *Charlotte Brontë and Sexuality*, C.U.P., 1984, p.126.

sur son visage : "his black eyes darted sparks" (p. 236); et, à la fin du roman : "he grew savage... he shut himself up like a hermit at the Hall." (p. 452). Bertha déteint sur Rochester malgré tout le soin pris à séparer les différentes strates par des portes verrouillées : "a door had lately been made to shut" (p. 179) – comme celle de la chambre rouge –, et multipliées : "he unclosed the staircase door with as little noise as possible, shut it after him." (p. 181). Jane elle-même, d'ailleurs, arpente le couloir du troisième étage, en proie à une agitation nerveuse – *discontent on the battlements* – qui pourrait mimer les "gambols" de Bertha, l'errance de l'obsession monomaniaque. "When Bertha appears, it's almost as though Jane's urge to "fire" and "feeling" had congealed into living form"¹³.

Le grenier, coulisses verticalisées, est pour ainsi dire scindé du reste de la demeure, coupé de l'espace et du temps, monde hors du monde. Il métaphorise la volonté de Rochester d'oublier Bertha : "incarnation of flesh, of female sexuality in its most irredeemably bestial and terrifying form"¹⁴. Si, comme le dit Bachelard, le grenier est la tête et la cave les entrailles, cave ventrale et grenier spectral, Thornfield aurait la tête en bas : le grenier de Thornfield est à la fois cave et grenier, débarras du passé et tour de guet ouvrant sur d'autres horizons. La stratification de Thornfield suit un mouvement ascensionnel inversé et gradué – le danger s'intensifie avec la montée – qui va du rationnel (*the cheerful region below*) à la folie : le grenier, cerveau é-cervelé est la cage à folle, "the mouth of hell", Enfer lui aussi promu à des sphères plus élevées dans le mouvement général de renversement selon lequel est organisé la demeure.

Une lecture freudienne permettrait de déceler une structure en chiasme : le haut est ici le siège des instincts, du ça, du refoulé qui ressort au sein du refoulant – incarné en Bertha – *a figure of access to repressed truth* – que l'on tente d'oublier autant que faire se peut, alors que le bas serait de l'ordre du Moi, dominé par des versions policées de Bertha, comme Blanche Ingram ou Jane elle-même.

13 Chase, Karen, *op.cit.*, p.71.

14 Gilbert and Gubar, *op. cit.*, p. 360.

Thornfield ou La maison stratifiée

The "light and cheerful region below" offre à Jane le havre de paix – "safe heaven" (p.129) – auquel elle aspirait, mêlé d'un plaisir esthétique – "bright visions" (p.141). Monde éclairé et lumineux, où l'on organise de brillantes festivités, ce qui porte à son comble la dichotomie entre le bas et le haut, sombre et menaçant. Pourtant, l'intérieur de la demeure obéit aussi à un schéma gothique. Karen Chase s'amuse des "contortions architecturales" auxquelles doit se livrer Jane pour rester inaperçue : "And issuing from my asylum with precaution, I sought a backstairs which conducted directly to the kitchen (...) I could not proceed to the schoolroom without passing some of their doors" (p. 196). "Few novels," poursuit K. Chase, "are as spatially articulate as *Jane Eyre*. Its houses, of which there are many, abound with gardens, galleries, bedrooms, dining-rooms, schoolrooms, libraries, attics, halls and closets"¹⁵.

These spaces are "in continual upheaval" (p. 59). L'intérieur de la demeure – "The steps and banisters were of oak" – suit le modèle chromatique de la chambre rouge : "a boudoir both spread with white carpets, ... snow and fire;" (p. 135//p. 45). La longue galerie – "a matted gallery" : "I could walk the matted floor as softly as a cat" (p. 237) – fonctionne comme les rideaux de la chambre rouge dont l'épaisseur pouvait servir à étouffer quelque secret du passé et à dissimuler Jane "shrined in double retirement". (p. 39). Cette galerie est flanquée d'une série de chambres quasi poésques (Cf "The Masque of the Red Death"): "dans *Jane Eyre* se creuse un réseau de chambres dangereuses qui abritent chacune un fragment de souvenir morcelé et dont la somme permettra en dernière instance de déchiffrer l'énigme."¹⁶ L'image de l'église, qui vient à l'esprit de Jane renvoie au sentiment de "dreary consecration" qui l'avait envahie dans la chambre rouge. Thornfield ravive les strates de la mémoire de Jane. Lieux clos et claustraux – Jane parle de "cells" – Gateshead et Thornfield fonctionnent en échos topiques, chambres communicantes de la mémoire. Le troisième étage (comme à Gateshead) est l'étage du

15 Chase Karen, *op. cit.*, p. 59.

16 Defromont, Françoise, *Cahiers Edwardiens et Victoriens*, n° 27, 1988, p. 154.

souvenir, où s'inscrit l'histoire de Bertha Rochester, aiguillon impitoyable d'une mémoire qui ne demande qu'à ne pas s'éveiller. La chambre de Jane, îlot rassurant après l'inquiétante ascension, est pourtant au carrefour du haut et du bas, la plaçant dans une position stratégique, mais dangereuse. Sur l'offre de Mrs Fairfax, Jane visite la demeure tout entière – (p. 136) : "I followed her upstairs and downstairs"–, très vite fascinée par ce mystérieux troisième étage qui enferme, emmure le passé de Bertha : cage tombale, profondeur chthonienne, enfouissement en hauteur, le grenier garde Bertha prisonnière. Morte vive, morte au masque de vivante, – "think of her as dead" (p. 242), figure défigurée, monstre inmontrable, *wild beast*, *goblin*, qui se manifeste à Jane lors de cette "visite guidée" par *a laugh*, sème auditif égaré, "that seemed to echo..." (p. 138), premier pas sur la voie d'une invasion généralisée, d'un bouleversement des strates : "unpresentable in the parlour, she is all too vociferous in the attic". C'est à Grace Pool, représentante publique de la folle, gardienne au nom mystificateur – "the dark pool of her behaviour" – que l'on fait semblant d'attribuer ce rire effrayant : "Women in Jane's world, acting as agents for men, may be the keepers of other women."¹⁷ La maison entière est bâtie sur un leurre, sur un tissu de mensonges – Rochester a accaparé le texte, s'est emparé de l'histoire de Bertha pour imposer son point de vue : "The glamour of inexperience is over your eyes (p. 244), que Rochester semble parfois prêt à révéler à Jane : "The tapestry was now looped up in one part" (p. 238), ou de manière plus allusive, par un discours saturé de métaphores : "It's a mere rehearsal of *Much Ado* (p. 236). De même son chant à Jane est un message codé, que Jane, sémioticienne imparfaite, est cependant, pour l'heure, incapable de déchiffrer, d'autant que Rochester a pris soin – il l'expliquera plus tard, de protéger Jane, comme on couvre un enfant innocent d'un manteau (p. 328), "pulling the wool over her eyes".

17 Gilbert and Gubar, *op. cit.*, p. 351.

II - Contamination

Le rire de Bertha n'est que la première manifestation, le premier acte d'une série dont la menace va s'intensifier : il s'accompagne bientôt de gestes criminels. Le second cri se fait entendre juste au-dessus de Jane – on pourrait croire qu'il est de son fait – "just above me (...) This was a demoniac laugh" (p. 179). Bertha descend de son antre pour attenter à la vie de ceux qui s'acharnent à nier la sienne. Ce second rire précède la visite de Bertha qui met le feu au lit de Rochester, répétition de l'immolation finale, actualisation des métaphores récurrentes (*burning, rage, hatred*). Jane entend les pas reprendre la direction du grenier – Bertha demeure toujours invisible – comme l'animal retourne à sa tanière. Jane se précipite dans la chambre de Rochester, au même étage – la demeure n'est pas conçue pour des strates sociales : "his need for her strength and parity"¹⁸ – et arrose copieusement son lit. L'accident conduit Rochester à rendre la politesse : "I must pay a visit to the third story" (p. 181), visite nécessaire à rétablir la sûreté initiale, l'étanchéité jalousement préservée : "... all was again restored to complete order" (p. 183). Rochester monte seul, laissant Jane dans des ténèbres aussi littérales que métaphoriques : "I was left in total darkness" (p. 181). Son agitation se traduit aussi métaphoriquement à la fin du chapitre : "Till morning dawned I was tossed on a buoyant but unquiet sea, where billows of trouble rolled under surges of joy" (p. 182), écho psychique des strates de la demeure, résurgence du tableau peint par Jane à Lowood : "The first represented clouds low and livid, rolling over a swollen sea" (p. 157) : "these upper regions symbolically miniaturize one crucial aspect of the world in which she finds herself"¹⁹.

"Doubts and portents and dark conjectures" (p. 194) vont bientôt venir s'actualiser lors de la visite des amis de Rochester. Il organise, dans les salons du bas, de brillantes soirées, qui portent à son comble la dichotomie entre le haut et le bas. Blanche Ingram y fait figure de reine : version civilisée d'un ego féminin, dont Bertha est

¹⁸ *Ibid.*, p. 353.

¹⁹ Maynard, John, *op. cit.* p. 124.

l'envers sauvage. Il semble que cette dernière soit galvanisée par des présences étrangères dans la demeure. Son second cri sème la terreur – "The sleepers were all aroused... They ran to and fro; they crowded together: some sobbed, some stumbled: the confusion was inextricable" (p. 235-236) –, ébranle la solide construction : "Not the wildest-winged condor on the Andes could, twice in succession, send out such a yell from the cloud shrouding his eyrie." (p. 235). La femme vampiromane vient de mordre sauvagement son frère Mason ayant eu l'imprudence de lui rendre visite : "She sucked the blood, she said she'd drain my heart" (p. 242). Pour la première fois, Rochester entraîne Jane au troisième étage, contraint de révéler en partie le mystère – "The tapestry was now looped up in one part" (p. 238) – premier aperçu fragmentaire sur l'envers du décor. Rochester laisse Jane seule en compagnie de Mason avec l'interdiction de lui parler, prenant soin encore une fois de refermer la porte derrière lui, faisant de Jane son autre prisonnière, à proximité de Grace Poole et de Bertha, dont Jane pense qu'elles ne sont qu'une, "a murderess hardly separated from me by a single door" (p.239) : l'agneau (dont parle Rochester) est bien près du loup. Et pourtant, comme le fait à juste titre remarquer Maynard : "That he exposed her to rather terrible physical and psychological risks by letting her sleep unguarded in the same house as Bertha doesn't seem to bother her at all."²⁰ A son retour, Rochester s'empresse cependant d'expédier Mason au loin : "Mason is soon spirited out of the country before another full-moon night has passed"²¹, ce qui ne laisse pas d'étonner Jane : "both attempts he smothered in secrecy and sank in oblivion" (p. 240), attitude qui culmine dans les projets de mariage qu'entretient Rochester, et qui portent à son comble le déni de Bertha.

La veille du mariage, Jane est en proie à des cauchemars où Thornfield lui apparaît en ruines – "Thornfield Hall was a dreary ruin" (p. 310) –, dérive fantasmagorique, vision prémonitoire de la fin du roman, le second rêve anticipant la chute même de Bertha : "the wall crumbled; I was shaken... I lost my balance, fell and woke" (p. 310). A

20 Maynard, John, *op. cit.*, p. 112.

21 Twitchell, James, *The Living Dead*, Duke University Press, Durham N.C., 1981, p. 69.

Thornfield ou La maison stratifiée

ces cauchemars, succède une apparition, qui n'a d'onirique que l'apparence : Bertha, comme un diable sortant de sa boîte, – "all shall bolt out at once (p. 319)" "emerges from the closet" (p. 311) autre espace clos gigognisé : "The final problem, the apparition of Bertha is located not outside as an event that, having happened the night before, should have been told first. Rather, it is located as a perplexing secret in Jane's mind upon which she is brooding. When it is finally brought out, it is by a narration as she at last tells her tale to Rochester. For us, it makes Bertha's appearance seem even less a plot event, far more a discovery of a hidden and obsessive image of Jane's psychological state."²² Mise en abyme de la narration, faisant écho à celle de l'espace clos des intérieurs : "Within rooms, there are pieces of furniture, drawers and caskets, which mark still more interior rings"²³. Bertha, franchissant les dernières limites, –she got down to a lower story" (p. 452) – bouleversant la hiérarchie des strates, horizontalisant la demeure verticale, vient rendre cette fois visite à Jane. En épouse légitime, Bertha, vêtue de blanc, tel un fantôme qui porterait les draps de la chambre rouge ou le suaire de Mr Reed, s'empare du voile de l'usurpatrice pour rejouer la scène de son propre mariage – "vague reminiscences" (p. 337). Ornée de ce voile, elle est à la fois le double monstrueux de Jane, "monstrous likeness of ourselves" (*Shirley*, Penguin Edition, p. 249) – qui ne se reconnaîtra pas dans le miroir le matin du mariage – et une parodie d'elle-même, qui rejoue le mariage d'Antoinette Cosway, morte depuis longtemps. Le gothique est ici habilement modifié par le symbolisme prévalent de la scène : Bertha déchire le voile en deux, préfiguration du mariage brisé du lendemain, voile levé sur les illusions de Jane, autre version du chêne de Thornfield scié en deux par la foudre. Dans sa rage, elle piétine le voile, faisant ce que Jane n'osait pas faire. Toute la scène est vue par Jane en réfraction dans ce miroir qui n'est autre qu'un écho optique de celui de Gateshead, gigognisant l'espace claustral dans une spécularisation malsaine. Le miroir est déformateur du Je, d'un Je vu comme autre, dérive vers un ailleurs

²² Maynard, *op. cit.*, p. 124.

²³ Chase, *op. cit.*, p. 60.

effrayant : "a mirror is also a sort of chamber, a mysterious enclosure in which images of the self are trapped like divers parchments"²⁴. Bertha est l'incarnation soudain douée de vie de l'aquarelle de Jane, femme aux yeux sombres et sauvages, à la chevelure-crinière fuselienne, image également prémonitoire de Bertha prête à se jeter du toit. Le message de Bertha à Jane ne saurait être plus clair. Jane est ce qu'elle ne devrait pas être et ce qu'elle ne sera d'ailleurs pas : "Conventional marriage is not only a "well" of mystery: it is a Bridewell, a prison, like the Bluebeard's corridor"²⁵. La scène se termine sur un évanouissement le rideau tombe – réitération de l'épisode de la chambre rouge : "for the second time in my life – only the second time – I became insensible from terror" (p. 312).

A l'issue du mariage manqué, Rochester se voit contraint de révéler enfin le mystère du troisième étage : "In *Jane Eyre*, we can reach Bertha only by passing "a dark, low corridor", into a "tapestried room"; behind one of the tapestries stands a second door leading to an "inner apartment", a "room without a window"²⁶. "Like the uninitiated virgin, she is led into the windowless room in which unimaginable and unspeakable acts have occurred" ²⁷. Royaume inconnu du péché, isolé du reste de la demeure. Jane note chaque palier de l'ascension comme si elle montait à l'échafaud. "The tapestried room" cache une autre chambre – "The effect is of a system of Chinese boxes at whose innermost point lies a source of dangerous emotive energy"²⁸ –, que Rochester découvre cette fois intégralement : "he lifted the hangings, uncovering the second door" (p. 321). Multiplication de l'espace clausttral, contenu par deux portes gigognes, réitération de l'épisode de la chambre rouge. L'espace ainsi découvert ouvre sur un Enfer miniaturisé – dont la "tapestried room" était le seuil – : "mouth of Hell". "Il n'y a, dans la connaissance de soi-même, que la descente aux

24 Gilbert and Gubar, *op. cit.*, p. 341.

25 *Ibid.*, p. 350.

26 Chase, *op. cit.*, p. 61.

27 Twitchell, *op. cit.*, p. 69.

28 Chase, *op. cit.*, p. 61.

Thornfield ou La maison stratifiée

enfens qui puisse conduire à l'apothéose"²⁹. Grace Pool, telle une sorcière, s'agite sur son chaudron, tandis que la femme, qui n'a plus rien d'humain, arpente la chambre à quatre pattes, image exacerbée, déformée de Jane, the "bad cat", "rat", "bad animal" de la chambre rouge. Bertha, hyène féroce déguisée, est exhibée au public : "it stood tall on its hind-feet" (p. 321). Rochester la ligote comme on dompte un animal sauvage : "At last he mastered her arms; Grace Pool gave him a cord and he pinioned them behind her: with more rope that was at hand, he bound her to a chair." (p. 321). La rencontre entre le haut et le bas se traduit dans le discours de Rochester : "That is my wife" (p. 322) où le déictique prend toute sa valeur péjorative. "The face" est opposée au "mask", masque vide, objet et non sujet, dé-nommée, rebaptisée Bertha – "Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name."³⁰. Rochester refuse le lien qui l'unit à ce "fierce ragout" – "putrefying carcass" – dirait plus crûment encore George Eliot, qui empoisonne son entourage : "Worse than a legion of such, as we imagine" (p. 328). Pour faire cesser la contamination – Rochester considère la demeure comme une "plague-house" – il envisage de la fermer définitivement, y emmurant Bertha avec sa gardienne, conservant la demeure intacte, mais morte à jamais : "I'll nail up the front door, and board the lower windows." (p. 328).

III - Chute de la maison Thornfield

Mais la folie a ses raisons ... Lorsque Jane retourne à Thornfield, son rêve est devenu réalité : "The front was as I had once seen it in a dream, but a shell-like wall" (p. 449-450). "Jane's profound desire to destroy Thornfield, the symbol of Rochester's mastery, will be acted out by Bertha, an agent of Jane's desire as well as her own"³¹. Thornfield a été entièrement détruite : "I saw a

29 Bachelard, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 399.

30 Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Penguin, 1966, p. 121.

31 Gilbert and Gubar, *op. cit.*, p. 360.

blackened ruin. All had crushed in" (p. 449-450). Chute de la maison Thornfield. La construction, soigneusement élaborée par Rochester, n'a pas résisté au dernier assaut pyromane de la folle, au comble de la monomanie : "She set fire to the hangings of the room" (p. 452), raconte l'aubergiste. La narration est ici enchâssée, l'aubergiste, témoin oculaire, retraçant les événements pour Jane, qui supplée intérieurement aux lacunes du récit : fidèle à ses habitudes, Bertha a opéré la nuit, "ever the hour of fatality at Thornfield", avec l'intention de réitérer ses tentatives de meurtre sur Jane, avant de se réfugier sur le toit : première ascension de Bertha, qui lui sera fatale. "Waving her arms above the battlements" (p. 453), Bertha est prête à s'élancer de son tremplin comme un oiseau de proie de son aire. Rochester, à son tour, et pour la dernière fois, "went up to the attics" où la folle sur son toit brûlant est prête à s'immoler comme une sorcière – *hag, witch* – sur son propre bûcher. L'aubergiste insiste sur la chevelure crinière fuselienne : "She was a big woman and had long black hair: we could see it streaming along the flames as she stood." (p. 453), vision actualisée de l'aquarelle de Jane. La femme se détache sur un fond de ténèbres, mais semble fusionner avec elles : image antithétique d'élévation, d'ascension, cependant marquée du sceau des ténèbres : "streamed shadowy". En voulant arracher Bertha aux flammes, Rochester la précipite : "we heard him call "Bertha!"; we saw him approach her; and then, ma'am, she yelled and gave a spring, and the next minute, she lay smashed on the pavement." (p. 453). Bertha plonge dans la mort : "She remains confined to the attics of Thornfield until she's almost consumed by her own fire and has to leap to her death."³² La demeure s'abolit dans ce spectaculaire saut final, paroxysme infernal incandescent – "all was burning above and below" (p. 453) –, réitération de l'incendie de Coulibri, la maison d'Antoinette Cosway. Thornfield s'abat comme un château de cartes : "There was a great crash – all fell". La chute épiphanique de Bertha la renvoie aux flammes de l'enfer : elle ne descend plus, elle saute dans le vide fatal, détruisant tout sur son passage : "the house was burnt to the ground" (p. 453), véritable et radicale table rase. Dans ce saut final

32 Jackson, *op. cit.*, p. 125.

Thornfield ou La maison stratifiée

"enflammé", Bertha retrouve une "identité incandescente dans un embrasement prométhéen" ³³.

"Destroying the dark passion of Jane's own psyche, purging out the lust of the flesh"³⁴, Bertha, par sa mort cathartique, fait disparaître l'obstacle à la fois littéral et métaphorique, "the thorn in the field". Thornfield est ravagée, Rochester mutilé – comme le vieux chêne de Thornfield (la liaison primaire de l'arbre et du feu s'actualise) dans un final de la représentation théâtrale.

L'organisation de la demeure prévue par Rochester – "I drew a house surrounded by trees. A large house. I divided the third floor into rooms, and in one room I drew a standing woman (...) But it was an English house"³⁵ – selon une hiérarchisation qui devait permettre la cohabitation pacifique avec la folie s'est écroulée. En un mouvement graduel, les strates se sont fissurées sous les assauts répétés de la folie : cris, actes de vampiromanie contaminent la demeure, empiètent sur le territoire du rationnel, brouillant les cartes, semant le chaos de haut en bas. L'ordre apparent n'est que leurre : les strates construites sur ce leurre contiennent en germe leur propre destruction. La déconstruction de Thornfield qui, dans l'écroulement final, livre son secret pour aussitôt le détruire, permet paradoxalement une renaissance : le chaos apocalyptique conduit à la réaffirmation de l'ordre, à une résurrection : "par la négation, l'ordre se réaffirme"³⁶. Thornfield est morte, mais l'histoire de Jane renaîtra de ses cendres. Le texte n'a pas cessé de s'écrire.

Claire Bazin

Université Paris X - Nanterre

33 Lanone, Catherine, *Les Masques Incandescents de Charlotte Brontë*, S.A.I.T., 1991.

34 Gilbert and Gubar, *op. cit.*, p. 348.

35 Rhys, Jean, *op. cit.*, p. 134.

36 Ricœur, Paul, *Finitude et Culpabilité, la Symbolique du Mal, II*, Aubier Montaigne, Paris, 1960, p. 173.