
Bertha, l'esprit du lieu : circulation de l'altérité dans *Jane Eyre*

Nathalie PAVEC

Prendre le biais de Bertha Mason pour parler de *Jane Eyre*, c'est regarder le *Bildungsroman* brontéen par l'autre bout de la lorgnette : envisager le récit de formation d'une jeune femme en quête d'une place à elle dans l'Angleterre victorienne depuis l'envers du décor, depuis ce point aveugle de la narration que constitue la mansarde où Rochester tient Bertha emmurée vivante, lieu maudit où s'abîment les valeurs et les représentations de la société victorienne. C'est aussi entrer dans le texte depuis une place marginale et circonscrite, depuis un ailleurs voué aux oubliettes de l'histoire (la petite histoire, celle que raconte le texte, et la grande Histoire), mais un ailleurs qui pourtant ne se laisse pas oublier, fait retour, vient hanter l'espace et le temps où se déploie la diégèse.

En effet, la rencontre avec Bertha retentit bien au-delà des quelques dizaines de pages qu'elle occupe dans le roman car il s'agit de la rencontre d'une altérité radicale, d'un « jamais vu » : « I never saw a face like it! It was a discoloured face — it was a savage face. I wish I could forget the roll of the red eyes and the fearful blackened inflation of the lineaments!¹ » Ce n'est pas juste la description d'un personnage de plus dans la galerie de portraits que Charlotte Brontë peint, en bon auteur victorien. Le souvenir de ce visage radicalement étranger qui apparaît à Jane dans le miroir de sa chambre au beau milieu de la nuit la poursuit bien après qu'il a disparu du récit, et poursuit également le lecteur, comme en témoigne la multitude de commentaires critiques auxquels le personnage a donné lieu ou les nombreuses réécritures et représentations imaginaires qu'il a engendrées.

En envisageant le pouvoir de fascination de Bertha, je ne souhaite pas

¹ C. Brontë, *Jane Eyre* [1847], London, New York, 2001, p. 242.

ajouter une énième grille interprétative à toutes celles qui ont déjà été posées sur le texte et qui ont tenté de lire Bertha à la lumière de tel ou tel discours critique, au gré des époques, des écoles de pensée ou des positionnements idéologiques. Je me propose plutôt de questionner ce que Bertha cristallise ou ce qu'elle met en branle de notre culture et de notre relation à l'altérité.

L'étrangère venue d'ailleurs : figure du déplacement

Bertha est une figure du déplacement à plus d'un titre : d'abord, de par ses origines, puisqu'elle est née aux Antilles, d'un père colon britannique et d'une mère créole. Elle est ainsi le fruit d'un premier déplacement, celui de la colonisation, qui impose son sceau sur un territoire étranger mais subit aussi en retour l'influence délétère de ce monde lointain, inconnu, et de ce fait chargé des connotations les plus noires. Les îles lointaines, dans la littérature victorienne et singulièrement dans *Jane Eyre*, sont le lieu de la sauvagerie, de la dépravation, de l'excès, de tout ce que l'éthique protestante victorienne s'attache à domestiquer et à réprimer : ici, le climat tempéré d'une Angleterre gouvernée par la raison et la moralité ; là-bas, le climat tropical qui, selon une météorologie toute métaphorique, figure les forces obscures à l'œuvre dans ces régions étrangères. Ici, une identité fondée sur la transmission patriarcale des biens et des valeurs, où le système de la primogéniture assure la transmission en droite ligne, par l'intermédiaire du premier héritier mâle ; là-bas, le règne de l'impureté, de la transaction déviante, du délire au sens étymologique du terme. Car il s'agit bien d'une sortie du sillon victorien dans cette hérédité transmise à Bertha par son ascendance maternelle : « a mad family; idiots and maniacs through three generations » (p. 249), selon les termes de Rochester. Au lieu de se mettre à son service, la lignée maternelle vient ainsi contrarier la droite ligne de l'impérialisme triomphant incarnée par le père et fait sortir Bertha du sillon de la raison, de la mesure, en un mot de la *respectability* victorienne.

Fruit de deux lignages antagonistes, Bertha n'est, semble-t-il, ni d'ici ni vraiment de là-bas, et son statut de créole en fait un être à l'identité hybride, jusque dans l'ambiguïté même du terme². Créole noire ou créole blanche, le texte ne tranche pas, laissant une zone d'obscurité où la critique s'est parfois engouffrée

² "In the West Indies and other parts of America, Mauritius, etc.: A person born and naturalized in the country, but of European (usually Spanish or French) or of African Negro race: the name having no connotation of colour, and in its reference to origin being distinguished on the one hand from born in Europe (or Africa), and on the other hand from aboriginal" (*Oxford English Dictionary*)

pour défendre des thèses divergentes : tantôt une Bertha noire s'inscrit dans un discours qui littéralise le thème colonial et fait de Bertha la représentante du colonisé sous le joug du tyran impérialiste ; tantôt le colonialisme est envisagé de façon métaphorique et sert de paradigme à d'autres oppressions au sein de la société victorienne³. Cependant, dans le texte de Brontë, l'origine raciale de Bertha n'est pas explicitée, de même qu'est tenu secret auprès du futur époux l'atavisme maternel dont elle a hérité : « Her mother, the Creole, was both a madwoman and a drunkard! — as I found out after I had wed the daughter: for they were silent on family secrets before. Bertha, like a dutiful child, copied her parent in both points » (p. 249). Au secret familial dont Rochester se découvre victime répond le secret textuel qui permet toutes les conjectures — voire les errements — critiques. Mais ce qui frappe avant tout dans l'histoire de Bertha retracée par Rochester, c'est l'absence de traits individuels : Bertha n'a pas d'histoire en propre ; son identité n'est pas de l'ordre de la singularité mais de la reproduction à l'identique. Son lien au passé familial tient moins de la filiation que d'un psittacisme qui lui dénie tout ancrage d'où elle pourrait descendre et la condamne à la redite. Ironiquement, le « devoir » si cher aux Victoriens (« like a dutiful child ») consiste ici à reproduire une tare en étant la copie conforme de sa génitrice. La conformité au schéma familial engendre une difformité par rapport à la norme sociale et une mise hors jeu. C'est du moins ainsi que l'ordre victorien, par la voix de Rochester, disqualifie d'emblée Bertha et lui ôte toute possibilité de rejoindre le sillon paternel, même sous une autre identité.

De fait, le mariage avec Rochester ne fait que redoubler le processus de délocalisation : au premier déplacement des origines en amont de sa naissance s'ajoute un second déplacement qui la ramène en Angleterre et la rend étrangère y compris à elle-même. Au lieu que ce retour sur la terre de ses ancêtres soit l'occasion de réintégrer le collectif dont elle est issue par la lignée paternelle, elle se voit condamnée à un nouvel exil, sans appel et sans fin, dans un espace reclus au cœur de la demeure victorienne. Dans la topographie des lieux, la situation de cette chambre forte reste relativement floue, ce qui renforce encore son mystère et

³ Deux exemples parmi d'autres: la lecture post-coloniale de Susan Meyer assigne à Bertha une couleur de peau et une fonction emblématique: "the Jamaican Bertha-become-black is the fiction's incarnation of the desire for revenge on the part of the colonized peoples" (S. Meyer, *Imperialism at Home: Race and Victorian Women's Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1996, p. 69). À l'inverse, Penny Boumelha place l'analyse sur le terrain de l'esclavage domestique et voit en Bertha une Créole blanche : « while the word 'creole' marks a double displacement of origins, Bertha is fixed as white by her status as daughter of settler planters. » (P. Boumelha, *Charlotte Brontë*, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 61).

la déterritorialisation de Bertha : la mansarde semble située au centre de la maison (c'est une pièce aveugle, qu'on atteint par un dédale de couloirs, comme si on s'enfonçait dans des profondeurs) et en même temps, elle semble excentrée (le trajet qui y mène paraît s'arrêter là, comme en un cul-de-sac). C'est donc un lieu ambivalent, à la fois un lieu *contenu* dans l'enceinte de la maison, et un lieu exclu car *contenant* un secret, un immontrable, un cadavre dans le placard. On pense évidemment au conte de Barbe Bleue et à sa chambre interdite — et la référence intertextuelle figure d'ailleurs explicitement dans le texte, où le couloir du troisième étage est comparé à celui du château de Barbe Bleue. Cette présence intertextuelle met un *ailleurs* au cœur du texte, de même que la mansarde constitue un *ailleurs* au cœur même de la maison victorienne.

Bertha est donc assignée à résidence dans ce lieu qui appartient à l'espace victorien mais qui, en même temps, lui est extérieur et radicalement étranger. En ce sens, la topographie de Thornfield Hall métaphorise le rapport hégémonique de l'Empire et de ses colonies : la mansarde est tel un corps étranger qui se trouve ingéré mais non assimilé par le corps social et politique figuré par la demeure victorienne. Il y a quelque chose d'organique dans cette image de la maison représentant le fonctionnement de la société victorienne comme une sorte de métabolisme où identités et cultures étrangères sont appropriées mais subsistent sous la forme d'une altérité radicale qui, si elle est tenue en respect ou en marge, ne se laisse pas pour autant anéantir ni oublier. On voit ici le point de contact entre divers types d'altérité que la figure de Bertha peut articuler : altérités culturelle mais aussi sexuelle ou sociale, car l'altérité de Bertha se manifeste tout autant par son être-femme, ou par son être-folle, que par son être-créole, dans une société où la norme est fixée par l'homme blanc (forcément) sain de corps et d'esprit, c'est-à-dire à même de maîtriser ses instincts et ses passions. Hors de cette norme, point de salut — ou plutôt un salut chèrement payé, par un assujettissement consenti ou forcé, avec la menace d'une exclusion qui sonne comme un arrêt de mort symbolique.

Mais la transaction avec l'autre est à double sens et la réclusion se double inmanquablement d'un processus de résurgence par lequel l'étranger se manifeste et vient questionner l'espace où il se trouve déplacé/exilé.

Forces entropiques

En effet, Bertha ne se contente pas d'habiter en recluse la mansarde où

Rochester et toute la société victorienne prétendent la tenir au secret. Elle hante les couloirs de Thornfield Hall, allume un incendie par ci, abandonne une bougie comme trace de son passage par là, fait retentir son rire inhumain et ses murmures lugubres. Flamme, bougie oubliée, rire, murmures, bruits de pas ou frôlement de doigts sur les boiseries d'un couloir : toutes ces manifestations tiennent de l'immatériel, du mouvant, de l'indéterminé ou de la trace indicielle, et sèment donc le trouble dans un monde où le matériel, l'identifié et le fait avéré sont érigés en valeurs ontologiques. En effet, selon les normes victorienne dérivées du positivisme, seul a une existence reconnue ce qui s'inscrit dans des catégories et dans un rapport de causalité bien établis. Or, précisément, Bertha brouille les catégories, échappe au cloisonnement, génère de la confusion et du désordre dans un espace dûment hiérarchisé et ordonné. Alors qu'on croyait l'altérité cantonnée en un lieu clos et clairement délimité, il semble qu'elle se dissémine selon des modalités obscures, menace de contaminer le corps social, de renverser l'ordre établi, de conquérir un territoire dont elle était tenue à l'écart. Ce que les manifestations nocturnes de Bertha instaurent, c'est une sorte de contre-circulation, là où les circulations sont censées être réglées par la loi du collectif qui régit la maisonnée : en glissant le long des couloirs en pleine nuit, en transgressant la loi du silence qui prévaut dans les étages, en pénétrant dans les chambres de Rochester, de Jane ou de Richard Mason, en déchirant le voile de mariée de Jane, Bertha met la maisonnée sens dessus dessous et contrarie le cours de l'histoire, avant de signer la chute de la maison Rochester — et sa propre perte — en allumant le brasier final. Dès lors, la mansarde n'apparaît plus seulement comme un lieu d'incarcération mais, avant tout, comme un lieu où s'originent des forces entropiques qui étendent leur champ d'action dans tout l'espace social et familial. Comme si le lieu clos, banni, rejeté aux marges, était néanmoins dans un rapport d'interaction secrète avec le reste du territoire habité.

Le nœud de cette interaction se trouve peut-être dans la mansarde elle-même, au seuil de laquelle le récit s'arrête à plusieurs reprises, avant d'y pénétrer en une scène paroxystique où est mis en scène le face à face avec l'Autre. La créature que l'on découvre dans la chambre interdite, décrite à travers le regard de Jane et les mots de Rochester, présente une sorte d'image en négatif de l'épouse désirée et le lecteur a l'impression de voir exposé en pleine lumière le revers du monde victorien, voire de toute société humaine : au revers de l'ange du foyer (« the Angel in the house », cette figure victorienne de l'épouse idéale, dévouée et

soumise, issue d'un poème de Coventry Patmore), on découvre la folle du logis ; au revers du maître souverain, l'esclave rebelle ; au revers de l'être social et civilisé, l'être primitif et bestial ; au revers de l'intellect et de la raison, le psychisme et les passions ; au revers d'un collectif réglementé, l'individu dans toute sa complexité et sa démesure.

Or, si Bertha, avec ses grognements de bête, sa crinière défaite, ses yeux injectés de sang, semble figurer ce revers obscur *contre* lequel la société victorienne se construit, elle en est aussi l'expression intime, la part secrète ici dévoilée. Plus encore, elle est la condition même de son existence. En définitive, les choses sont moins tranchées et plus mouvantes qu'il ne pourrait y paraître ; il s'agit moins d'un rapport antithétique que d'une relation dialogique entre l'un et l'autre : pas d'ange sans démon, pas de maître sans esclave, pas de raison sans passion, pas de modèle patriarcal sans femme, pas de centre sans marge. Autrement dit, ce qui est marginalisé, rejeté comme autre ou étranger, est précisément ce qui permet au centre, à l'ordre social, à la norme, d'exister, tout en lui apportant la contradiction. La mansarde de Thornfield Hall est le lieu où le modèle victorien s'abîme, comme en un puits sans fond ; mais c'est aussi le lieu où le collectif victorien s'enracine et puise son identité (sexuelle, sociale, culturelle). On perçoit là ce qui sépare Charlotte d'Emily Brontë qui, dans *Wuthering Heights*, orchestre une véritable libération de forces qui font exploser les codes, invalident les normes et les valeurs morales. Rien de cela dans *Jane Eyre*, où les forces entropiques ne sont jamais véritablement livrées à elles-mêmes et où la mort de Bertha vient signifier que l'Autre ne peut pas régner en maître. Les normes et les codes dominants restent valides ; toutefois, ils ont besoin de la présence subversive de l'altérité pour exister non pas comme une carcasse fossilisée mais comme un organisme vivant, travaillé de l'intérieur par un ailleurs, une diffère/ance.

C'est en ce sens que je parlerais de Bertha comme de l'« esprit du lieu », en pensant à ces divinités domestiques (les *genii loci*, génies du lieu ou dieux lares), dans la mythologie romaine. Ces dieux protecteurs du foyer étaient l'esprit d'ancêtres auxquels on consacrait une place dans la maison et on faisait des offrandes pour obtenir leur protection ; ils avaient leur double inversé dans les « larves » (*larvae*), esprits malfaisants revenus du royaume des morts pour tourmenter les vivants et semer le trouble dans la maison. Bertha a bien ce caractère spectral, portant au cœur de l'espace domestique le souvenir d'un ailleurs et en même temps partie prenante de l'identité de ce lieu-ci, dans ce qu'elle

peut avoir de complexe, de contradictoire, d'obscur. Dans *Génie du non-lieu*, Georges Didi-Huberman écrit que les spectres « mettent du dedans notre mémoire en mouvement⁴ ». Finalement, c'est ce que fait Bertha : mettre du dedans la mémoire des Victoriens en mouvement. En effet, elle transfère au cœur de la maison le souvenir d'un territoire étranger et le fait exister, non seulement en un lieu consacré (la mansarde) mais aussi sous la forme d'une hantise qui se dissémine à travers tout l'espace et met l'édifice collectif en mouvement, le traverse d'un souffle de vie et de mort mêlées. Mi-déesse lare, mi-mauvais génie, Bertha participe, d'une certaine manière, à l'invention d'un lieu habité, qui fait une place à l'ailleurs, à l'étranger, au banni, à l'impensable. Qui fait aussi une place dans le texte à ce qui hante l'imaginaire collectif, à travers ce qu'elle charrie d'associations intertextuelles issues de la culture anglaise et, plus largement, de notre culture occidentale.

L'étrange venu d'autrefois : imagerie gothique

En réalité, ce n'est pas juste la mémoire de la société victorienne qu'elle mobilise, mais notre mémoire collective, culturelle et littéraire. Car Bertha porte avec elle toute l'imagerie gothique héritée de la littérature de la fin du XVIII^e siècle et du tournant du XIX^e siècle, ainsi que la tradition des contes et légendes populaires (anglais ou celtes) ou des contes pour enfants. Outre la référence explicite à Barbe Bleue de Charles Perrault, le texte porte en lui l'imagerie du vampire, de la goule, de la créature démoniaque, qui circule dans le roman sous la forme d'éléments disséminés que Bertha, lorsqu'elle fait son apparition, semble cristalliser. Il s'agit là d'un autre type de déplacement et de rencontre avec l'altérité : une altérité temporelle cette fois, un étrange venu d'autrefois. Avec Bertha, c'est tout un passé qui fait retour dans le présent, dans le présent victorien d'abord (celui de Charlotte Brontë) puis dans le présent des générations successives de lecteurs (notre présent).

Or, ce passé gothique ou légendaire fait retour sous une forme reconnaissable et pourtant légèrement étrangère. En effet, comme l'a fait très justement remarquer la critique, un vampire n'a pas de couteau — or, Bertha est armée d'un couteau lorsqu'elle attaque Richard Mason, avant de le mordre au cou, comme tout vampire qui se respecte ; un vampire n'a pas de gardienne pour le

⁴ G. Didi-Huberman, *Génie du non lieu*, Paris, Minuit, 2001, p. 16. L'ouvrage est consacré à une série d'œuvres du plasticien italien Claudio Parmiggiani.

surveiller — or, Bertha a une geôlière, Grace Poole ; un vampire n'est pas non plus créole. Ces distortions par rapport à l'image traditionnelle sont généralement interprétées comme la marque de la subversion que Charlotte Brontë opère sur les codes, sur le canon littéraire en l'occurrence. Mais on pourrait également suggérer qu'en télescopant ainsi des éléments d'origines différentes, elle joue sur une défamiliarisation du connu : pris un à un, les éléments sont clairement identifiables, assignables à un contexte ou à un genre littéraire ; mais cumulés les uns aux autres, ils prennent un tour beaucoup plus étrange et déconcertant. De la même façon, si l'on se rappelle les quelques détails physiques caractérisant Bertha⁵, on constate que l'image gothique du vampire vient se superposer à celle du fou ou à celle de l'esclave noir vu à travers le regard du colon blanc. Ainsi, l'image importée du passé est-elle prise dans un processus d'hybridation qui la rend légèrement autre, en même temps qu'elle vient contaminer de son étrangeté les images plus contemporaines. L'effet produit est alors moins un effet de citation d'un intertexte connu qu'un effet de défamiliarisation qui renouvelle le connu et lui donne un étrange pouvoir d'inquiétude.

Il y a ici quelque chose de « l'inquiétante étrangeté » analysée par Freud, « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier⁶ ». Dans les situations que Freud commente, l'effet produit tient à un double déplacement : dans un premier temps, le refoulement d'un élément familier qui devient alors comme étranger ; et dans un second temps, le retour de cet étranger, qui acquiert ainsi un nouveau pouvoir. On voit bien la transposition directe que l'on peut opérer sur le texte de *Jane Eyre*, où, dans une perspective psychanalytique, Bertha peut figurer le retour du refoulé victorien. Mais ce qui m'intéresse avant tout, c'est le paradoxe qui s'exprime dans le mot allemand à partir duquel Freud élabore son concept : en effet, *das Unheimliche* met le *Heim* (le chez soi) au cœur du *unheimlich*, c'est-à-dire fait coexister le connu et

⁵ Outre la description citée précédemment, lorsque le visage de Bertha apparaît dans le miroir de la chambre de Jane, une autre description intervient lors du face à face paroxystique où Jane et le lecteur découvrent Bertha dans son antre: « What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face. [...] The maniac bellowed: she parted her shaggy locks from her visage, and gazed wildly at her visitors. I recognised well that purple face, -- those bloated features » (p. 250).

⁶ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 215. Dans cet essai, Freud analyse notamment des cas tirés de récits fictionnels et on peut trouver des similitudes avec les scènes faisant référence à Bertha : brouillage de la frontière entre animé et inanimé ou humain et non-humain, motifs du double ou compulsion de répétition, ou bien encore maison hantée.

l'étranger, le proche et l'ailleurs, le présent et le passé. « L'étrangement inquiétant est donc aussi [...] le chez-soi [*das Heimische*], l'antiquement familier d'autrefois. Mais le préfixe *un* par lequel commence ce mot est la marque du refoulement⁷. » La traduction française du concept montre ici ses faiblesses et peut-être un terme tel que « l'intrange » (« l'étrange de l'intérieur ») proposé par Jean Bellemin-Noël⁸ conviendrait-il mieux pour rendre la présence du familier niché au creux de l'étrange(r). C'est paradoxalement le connu qui, sous les traits de l'étranger, inquiète, le soi qui, sous les traits de l'autre, effraye.

Dès lors, la mansarde de Thornfield Hall n'est pas seulement un *topos* gothique au sein de la maison victorienne ; elle est le lieu de cet « intrange », espace où se trouve nichée une part oubliée de nous-mêmes, devenue étrangère par le jeu d'un déplacement spatial, temporel ou textuel, et qui se fait revenant, hante les couloirs de notre imaginaire, sème le trouble, met en danger l'ici et maintenant en réactivant la puissance de questionnement qui y est contenue. Ce serait là une autre façon d'entendre Bertha comme « esprit du lieu », esprit de ce *Heim* familier, qui habite secrètement le tissu diégétique et textuel et l'ouvre au questionnement et au renouvellement.

Résistance, ouverture, fascination

En définitive, le pouvoir de fascination de Bertha a partie liée avec la force subversive qu'elle déploie au sein du texte. Avec son étrange familiarité venue d'ailleurs et d'autrefois, elle travaille la culture dominante du dedans, comme un fantôme hante une demeure. Et c'est ainsi qu'elle ébranle la société victorienne, mais également notre lecture, à laquelle elle oppose une résistance sans cesse renouvelée. Tout d'abord, de façon évidente, elle défie les discours rationnels et les interprétations qui voudraient résoudre le mystère de Bertha comme on résout une énigme : à la question posée par certains critiques « pourquoi Bertha ne s'enfuit-elle pas de Thornfield Hall alors qu'elle échappe à la vigilance de sa geôlière à plusieurs reprises ? », la seule réponse valable est *parce que*. Parce que Bertha n'est pas un personnage de roman réaliste ou de récit policier. Elle est l'esprit du lieu et, à ce titre, elle doit nécessairement rester à Thornfield. Pas

⁷ *ibid.*

⁸ « zone d'ambiguïté, voire d'ambivalence, territoire fantastique, presque, où le plus familier est traité comme étranger – *unheimlich*, dit l'allemand, que je me traduis à part moi tantôt par "intrange", l'étrange de l'intérieur, tantôt par "infamilier", l'infâme dans la familiarité » (J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1996, p. 151.) Merci à Mélanie Joseph-Vilain de m'avoir signalé cette référence.

question donc de chercher à l'inscrire dans une lecture de type logique ou herméneutique : elle ne *cadre* pas.

Plus encore, elle oppose une autre forme de résistance en se faisant le point d'articulation d'une multitude de discours critiques qui s'y sont reconnus, l'ont exploitée, sans pourtant jamais l'épuiser : elle s'est en quelque sorte prêtée aux discours féministe, marxiste, psychanalytique, post-colonial, entre autres, comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer. Mais à peine est-elle prise dans les rets d'un discours qu'un autre vient lui faire concurrence et offre ainsi à Bertha une porte de sortie, un biais par lequel échapper au lecteur en quête de sens. Paradoxalement, c'est donc la profusion des appropriations qui la délivre de toute appartenance unique qui la condamnerait à un enfermement plus sûr encore que celui de la mansarde. Ainsi, elle résiste à toute annexion par un discours qui prétendrait se l'approprier ou voudrait s'ériger en doxa, et elle se constitue une identité errante, qui opère une « mise en crise de l'appartenance⁹ ».

En fait, ce feuilletage de discours *sur* Bertha pourrait être vu comme le prolongement des multiples écrans qui, dans le roman, la dérobent aux regards et au désir de savoir : qu'ils soient écrans physiques (la porte de la mansarde, doublée d'une tapisserie), écrans visuels (le miroir de la chambre de Jane qui livre le visage de Bertha sous la forme d'un reflet), écrans diégétiques (le personnage de Grace Poole qui sert de couverture au secret, en un transfert métonymique où la gardienne se substitue à la prisonnière), écrans discursifs (les clichés que le texte appose sur Bertha par la bouche des personnages qui tentent de la décrire), tous ces masques s'interposent littéralement ou figurativement et tiennent Bertha à distance, lui interdisant d'accéder au statut de sujet et d'intégrer le récit comme personnage à part entière. Mais ce faisant, ils font de Bertha bien plus qu'un personnage : « What creature was it, that, masked in an ordinary woman's face and shape, uttered the voice, now of a mocking demon, and anon of a carrion-seeking bird of prey? » (p. 179) Le masque s'accompagne d'une sorte de phénomène de ventriloquie, par lequel se fait entendre une parole interdite, une autre parole, dont la force ne vient pas tant du contenu discursif qu'elle transmet que de l'endroit dont elle parvient, et de l'indicible dont elle témoigne. À deux reprises dans le texte, Bertha parle à travers d'autres corps : lorsque Richard Mason rapporte les mots soi-disant prononcés par Bertha au moment où elle lui a

⁹ L'expression est de Frédéric Regard, à propos de Jane l'orpheline et de *Jane Eyre* le roman. *Jane Eyre. De Charlotte Brontë à Franco Zeffirelli*, Paris, Sedes, 2008, p. 29.

sauté à la gorge (« She sucked the blood : she said she'd drain my heart », p. 181) ; et lorsque Grace répond à Rochester par un pronom collectif qui semble englober la parole de Bertha dans la sienne (« "We're tolerable, sir, I thank you," replied Grace, [...] "rather snappish, but not 'rageous" », p. 250). Dans les deux cas, le contenu discursif la ramène au cliché, soit du vampire, soit de la folle, avec un effet de neutralisation par le biais de la catégorisation. Toutefois, ce détournement de parole porte témoignage de l'altérité radicale dont celle-ci provient et met en lumière, de façon redoublée, l'interdit dont elle est frappée : « Come, be silent, Richard, and never mind her gibberish: don't repeat it. » (p.181) Parole proprement inaudible par le scandale qu'elle porte, elle est vidée de sa substance et ravalée au rang de parodie de langage, de son inarticulé (« gibberish »), car elle semble menacer de contagion le langage humain qui la reprendrait à son compte et lui donnerait droit de cité. Ce bannissement ne fait que souligner, en creux, le pouvoir de cette parole autre, à laquelle le texte de *Jane Eyre* fait une place et sert de chambre d'échos, de même qu'à Thornfield Hall les chambres vides du troisième étage démultiplient et essaient le rire de Bertha: « It passed off in a clamorous peal that seemed to wake an echo in every lonely chamber; though it originated but in one » (p. 91).

Ainsi, la ventriloquie s'étend, au-delà des personnages, au texte lui-même, au travers duquel passe une parole venue d'ailleurs. En effet, à travers le récit de formation d'une jeune femme victorienne et son cheminement vers une forme d'intégration sociale par le biais des rôles d'épouse et de mère, c'est le lien avec l'autre qui se dit, avec l'étranger, le passé, l'ailleurs. Tout en empruntant aux formes canoniques du *Bildungsroman*, de l'allégorie chrétienne à la Bunyan ou de l'autobiographie spirituelle, le roman célèbre, à mots couverts, le pouvoir qu'a l'écriture de tisser des liens occultes, de tracer des lignes de circulation qui déstabilisent l'édifice des conventions, d'activer des forces agissantes qui mettent en crise le présent. Et cette mise en crise va de pair avec une fertilisation de la pensée et de l'imaginaire : renvoyant les positionnements idéologiques à leur miroitement pluriel, Bertha ne cesse de relancer la lecture, ainsi que son corollaire, l'écriture — l'écriture critique mais aussi l'écriture artistique. *Wide Sargasso Sea* en est sans doute l'exemple le plus abouti, à la fois par le projet d'écriture, engendré véritablement par la lecture de *Jane Eyre*¹⁰, et par le phénomène de hantise qui s'y

¹⁰ « I've read and reread *Jane Eyre* of course and I am sure that the character must be 'built up'. [...] The Creole in Charlotte Brontë's novel is a lay figure—repulsive, which does not matter, and not

manifeste. Comme Chantal Delourme l'analyse magnifiquement dans son article consacré à la relation intertextuelle entre les deux œuvres, le texte de Brontë entretient avec celui de Rhys un rapport à la fois d'aliénation et de fécondation croisée : en plaçant Antoinette-Bertha au centre de son texte, en lui restituant la parole, en la faisant sujet de sa propre histoire, Jean Rhys entend la libérer, voire même la venger, et elle opère ainsi une sorte de meurtre symbolique du texte de Charlotte Brontë qu'elle s'est donné comme texte-mère. Mais parallèlement, elle fait ressortir ce qui figurait déjà secrètement dans *Jane Eyre*, à savoir la puissance de fascination et de renouvellement que possède l'altérité : « Elle porte l'étranger, l'altérité que Charlotte Brontë confine à une cellule, au cœur de son texte et l'institue expérience première et sans recours. Mais ce que Jean Rhys n'a peut-être pas perçu, c'est que déjà Charlotte Brontë écrivait cela¹¹. » Cantonnée aux marges du récit ou devenue personnage principal, réduite au silence ou devenue narratrice de sa propre histoire, Bertha/Antoinette détient le même pouvoir de nourrir l'imaginaire, de façon sans cesse renouvelée au fil des époques et des générations de lecteurs.

C'est ainsi qu'elle apparaît véritablement comme une créature imaginaire, non pas, comme Rochester le prétend, parce que Jane l'aurait inventée de toutes pièces¹², mais parce qu'elle est une création culturelle, à l'intersection d'une pluralité d'imaginaires : imaginaire ancestral (issu des contes, légendes, mythes, textes bibliques) sur lequel la culture et la littérature européennes se sont construites, imaginaire colonial par lequel la société victorienne est hantée, et imaginaire moderne qui voit dans le déplacement, l'exil, l'écart, une modalité à part entière de présence au monde. Finalement, le paradoxe de Bertha, c'est peut-être d'être cette étrangère radicalement autre, et pourtant image spéculaire de nous-mêmes dans notre lien complexe à l'ailleurs et à l'autrefois, c'est-à-dire à notre héritage culturel et historique. C'est ce qui fait de *Jane Eyre* une œuvre véritablement collective, non pas simplement au sens où elle est reflet d'un contexte ou d'une société dans lesquels elle a été produite, mais en ce qu'elle génère une communauté de lecteurs, au sein de laquelle s'élabore et se renouvelle une identité culturelle plurielle et en perpétuel devenir.

once alive, which does. » (J. Rhys, *Letters 1931-1966*. Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 156.)

¹¹ C. Delourme, « La mémoire fécondée. Réflexions sur l'intertextualité: *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea* », *Études Anglaises* (42: 3), juillet-septembre 1989, p. 266.

¹² Lorsque Jane raconte à Rochester la visite de Bertha dans sa chambre l'avant-veille du mariage, Rochester s'attache à nier l'existence de la créature décrite par Jane : « The creature of an over-stimulated brain » (p. 242).

BIBLIOGRAPHIE ET OUVRAGES CITÉS

- Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1996.
Penny Boumelha, *Charlotte Brontë*, Harvester Wheatsheaf, 1990.
Charlotte Brontë, *Jane Eyre* [1847], London, New York, 2001.
Chantal Delourme, « La mémoire fécondée. Réflexions sur l'intertextualité: *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea* », *Études Anglaises* (42: 3), juillet-septembre 1989.
Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu*, Paris, Minuit, 2001.
Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.
Susan Meyer, *Imperialism at Home: Race and Victorian Women's Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
Frédéric Regard, Augustin Trapenard (dir.), *Jane Eyre. De Charlotte Brontë à Franco Zeffirelli*, Paris, Sedes, 2008.
J. Rhys, *Letters 1931-1966*. Harmondsworth, Penguin, 1968.