



L'étrange voyage des oiseaux des pôles : les migrations de l'*ekphrasis* dans *Jane Eyre*

- Isabelle Gadoin

Dans son ouvrage, désormais classique, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*¹, James Heffernan propose une redéfinition de l'*ekphrasis* en termes de rivalité ou de conflit de pouvoir entre le mot et l'image. Coupant volontairement les liens qui unissaient la pratique de l'*ekphrasis* à la longue tradition littéraire de l'« *Ut Pictura Poesis* »², Heffernan se donne pour but de la rapprocher à l'inverse du « paragone » léonardien, ou antagonisme entre les arts. A la vision irénique d'une solidarité, voire d'une complémentarité entre texte et image, Heffernan substitue une vision agonique du rapport texte-image, qui sert aussi des buts polémiques : faire de l'*ekphrasis*, jusque-là vue comme fragment textuel clos sur lui-même, stable et auto-suffisant, un espace qui soit bien plutôt lieu de mise en crise du sens et des procédés de la représentation elle-même.

C'est que, dans sa tentative de questionner et de problématiser l'*ekphrasis*, Heffernan lui dénie également sa valeur simplement dénotative ou référentielle. C'est

¹ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry* [1993], Chicago and London, the University of Chicago Press, 2004.

² Voir à ce sujet, notamment R. W. Lee, *Ut pictura poesis : Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVII^e siècles* [1967], Paris, Macula, 1998.

là, souligne-t-il, une conception singulièrement étroite – et à vrai dire, trop limitée – de l'*ekphrasis* : celle d'un exercice descriptif dans lequel le texte n'aurait pour vocation que de renvoyer à un référent pré-existant hors du texte, que celui-ci se contenterait de transposer en mots : l'œuvre d'art que tout un chacun connaît et a pu éventuellement admirer dans un musée. Cette pratique ekphrastique charmerait le lecteur par sa force tant descriptive que mémorielle, en lui rappelant de façon frappante et vivante une expérience personnelle de contact visuel et esthétique avec l'œuvre. Or, à cette définition qui donne le primat à l'*objet* référentiel, Heffernan substitue sa proposition majeure, qui déplace l'accent vers le *processus* de la représentation elle-même : « *L'ekphrasis est la représentation verbale d'une représentation visuelle* »³.

Même si cette reformulation pourrait paraître à première vue anecdotique ou marginale, elle est en fait capitale, en ce qu'elle permet de penser une catégorie bien particulière d'*ekphrasis*, dans laquelle le texte s'évertue à décrire une œuvre qui n'existe pas dans le monde référentiel et ne jaillit que de l'esprit de l'écrivain – une œuvre dont la seule réalité soit construite par le texte, en l'absence d'objet réel. Lorsque Walter Pater, dans ses écrits sur la Renaissance italienne⁴, évoque la Joconde de Léonard de Vinci, tout lecteur a en esprit l'objet référentiel, la toile du Louvre. Lorsque, à l'inverse, Oscar Wilde (lui-même disciple passionné de Pater) décrit le portrait de Dorian Gray⁵, le lecteur se trouve privé d'ancrage référentiel et doit imaginer ce qu'aurait pu être ce portrait fictif. L'objet ici ne préexiste pas à l'exercice d'écriture mais se construit dans et par le texte lui-même ; de sorte que sa réception par le lecteur met en jeu une activité qui est moins mémorielle qu'imaginative : il ne s'agit plus de se rappeler une œuvre déjà contemplée, mais plutôt d'imaginer une œuvre qui n'a d'existence que virtuelle, textuelle, et prend littéralement corps dans l'exercice de lecture. Empruntant une expression de John Hollander, Heffernan

³ « [...] *ekphrasis is the verbal representation of visual representation* » (J. A. W. Heffernan, *Museum of Words*, *Op. cit.*, p. 3). C'est Heffernan qui place l'emphase sur ce postulat fondamental pour son propos, en italiques dans son introduction. Ici comme dans tout le reste de l'article, c'est moi qui traduis les références théoriques.

⁴ W. Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873], Oxford and New York, Oxford University Press, « World's Classics », 1986.

⁵ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray* [1891], Harmondsworth, Penguin, 1980.

qualifie cette pratique d'« *ekphrasis* notionnelle », « *notional ekphrasis* »⁶ ; mais l'expression peut paraître peu satisfaisante, car elle semble renvoyer à un monde abstrait, « notionnel », alors que l'*ekphrasis*, qu'elle construise ou non son objet, renvoie à l'esthétique, au sens strict d'aisthesis, c'est-à-dire au « percevoir » et à une réception essentiellement sensorielle de l'œuvre. On peine à imaginer comment traduire au mieux cette notion : des formules telles que « *ekphrasis* virtuelle », « *ekphrasis* imaginaire » semblent faire porter le doute sur la qualité de la description elle-même (qui apparaîtrait alors irréelle ?), et non de son objet. Le moins équivoque serait sans doute de parler d'« *ekphrasis* non référentielle », ou mieux, d'« *ekphrasis* poétique », pour désigner cet exercice d'écriture capable de créer son propre objet artistique ou visuel...

La troisième critique majeure de James Heffernan porte sur la notion d'*ekphrasis* comme pure description, qui se développerait comme excroissance ou point d'arrêt dans la dynamique narrative du texte. Contre ce mode de compréhension de l'*ekphrasis* comme morceau presque « ornemental », suspendant le temps du récit, il s'inscrit vigoureusement en faux, et une large partie de son ouvrage se donne pour objet de démontrer que l'*ekphrasis*, depuis ses pratiques les plus anciennes, possède en elle-même une véritable énergie narrative qui la meut tout en l'inscrivant dans un récit en déroulement. S'appuyant sur les analyses de Gérard Genette et de Philippe Hamon, Heffernan note qu'il n'existe de fait ni « pure description » qui serait libérée de toute contingence narrative, ni « pure » narration qui progresserait en l'absence de toute tentation descriptive. C'est là que sa proposition de lire l'*ekphrasis* comme lieu d'affrontement ou d'antagonisme entre divers régimes discursifs prend tout son intérêt : l'*ekphrasis* serait ainsi le lieu où viennent rivaliser « la force d'impulsion narrative des mots et la résistance farouche de l'image fixe »⁷. C'est de ce jeu de « frictions » que jaillirait l'« énergie agonistique »

⁶ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words*, *Op. cit.*, p. 7.

⁷ « Parce qu'elle utilise les mots pour représenter un art visuel, l'*ekphrasis* met en scène un affrontement entre deux modes de représentation rivaux - c'est-à-dire entre la force dynamique de la narration et la résistance obstinée de l'image fixe » (« *Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation : between the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image* » *Ibid.*, p. 6).

de l'*ekphrasis*, si l'on peut traduire ainsi ce que Heffernan nomme « paragonal energy »⁸.

Il semble que ces trois propositions centrales de James Heffernan soient à la fois vérifiées et illustrées par le traitement que donne Charlotte Brontë des motifs visuels et artistiques dans son roman *Jane Eyre*⁹. Un épisode, surtout, a fait couler des flots d'encre chez les critiques anglo-saxons, qui y ont vu l'expression quintessentielle de l'exercice ekphrastique. Il s'agit du moment où Jane, ayant enfin quitté l'orphelinat lugubre où elle a passé ses plus jeunes années, s'apprête à faire ses tout premiers pas indépendants dans l'existence, en tant que gouvernante. Elle se présente à Thornfield Manor, l'imposante demeure de Mr Rochester, dont elle aura à éduquer la pupille, la jeune Adèle. On sait que la rencontre avec Rochester se déroule sous d'inquiétants auspices puisque, avant même que Jane ait atteint la demeure de ce nouveau maître vers laquelle elle chemine, un cavalier bourru surgit dans la lumière glaciale de cet après-midi d'hiver et, dérapant sur une plaque de glace, chute lourdement à ses pieds. Jane, sans savoir qu'elle effectue là le premier des gestes salvateurs qui la lieront irrémédiablement à Rochester, aide le cavalier, visiblement offusqué d'avoir été surpris en position de faiblesse, à se remettre en selle. Ce n'est qu'une fois installée dans sa nouvelle demeure qu'elle réalise, en reconnaissant le chien de l'étranger dédaigneux, que ce dernier n'est autre que son nouveau maître. Les présentations, le lendemain, consistent d'abord en un interrogatoire en bonne et due forme, lors duquel Rochester sonde rigoureusement la formation, les compétences, les « accomplissements », et même le caractère de la nouvelle gouvernante. Par ce mode d'introduction, qui vise à retarder et à tendre les présentations au maximum, Charlotte Brontë place donc la rencontre sous le signe de l'énigme : Jane en sait aussi peu sur son nouveau maître bourru que ce dernier sur cette jeune fille réservée ; et tout l'enjeu de ces premiers moments, comme l'a bien symbolisé la scène de la chute sur la lande, est de s'assurer une sorte d'*ascendant* sur l'interlocuteur, en le perçant au jour.

⁸ Ch. Brontë, *Jane Eyre* [1847], New York, Norton critical edition, 2001. Lorsque mention sera faite de la version anglaise du texte, elle sera indiquée comme « éd. Norton ». La traduction française utilisée partout ailleurs dans l'article est celle de Sylvère Monod, Paris, Pocket éditions, 1999.

⁹ *Ibid.*

C'est là que s'interpose l'étrange moment où, interrogée par Rochester sur ses qualités de dessinatrice, Jane offre au lecteur la description attentive des trois dessins que le maître, dans son désir de cerner plus avant la personnalité de la jeune fille, est occupé à contempler : « Tandis qu'il est occupé de la sorte, je vais vous dire, lecteur, en quoi ils consistent » (203). Après ce signe de démarcation très fort qui suspend explicitement le mouvement narratif et lui substitue quatre paragraphes de soignée description, le lecteur est confronté à un exercice d'*ekphrasis* que l'on pourrait presque dire archétypal. Le surgissement brutal du présent (« *While he is so occupied, I will tell you, reader, what they are* », édition Norton, 107), de même que l'appel explicite au jugement du lecteur, situe ce moment descriptif dans un hors-temps qui est aussi paralipse : la découverte des tableaux par le lecteur est parallèle à leur contemplation par Rochester. Mais rien ne dit qu'ils y « voient » la même chose... car, loin de fournir les clés évidentes du caractère de Jane, les scènes décrites restent éminemment énigmatiques. Et l'on peut comprendre l'abondance de la critique concernant ce passage : il illustre par excellence cette force de « résistance » de l'image au pouvoir explicatif des mots que soulignait James Heffernan dans l'introduction de son ouvrage.

Aussi pourra-t-on aborder ce passage en fonction des trois critères polémiques, ou à tout le moins problématiques, dégagés par Heffernan. La description que nous offre Jane de ses propres œuvres est tout d'abord un exemple frappant d'« *ekphrasis* notionnelle » : l'œuvre décrite est « irréaliste », au sens où il s'agit du travail fictif d'un personnage de fiction, donc dépourvu de référent dans l'histoire de l'art occidental, mais aussi au sens où les compositions évoquées paraissent surréalistes avant l'heure.

Mais au-delà de ce premier critère, on pourra aussi et surtout lire ce passage comme lieu d'affrontement entre représentation visuelle et représentation verbale, illustrant les pouvoirs « agoniques » qui pour James Heffernan caractérisent véritablement l'*ekphrasis*. Face au silence insondable des images, Rochester est en effet contraint de déployer tous ses talents d'exégète, et de presser Jane de questions, pour tenter d'imposer à nouveau un sens par la parole et l'interprétation. Ce qui se joue ici est donc bien le combat, le « paragon », entre expression visuelle et expression textuelle ; mais l'une des intuitions les plus fertiles de James Heffernan est

que ce combat entre deux modes de représentation se double d'un combat entre genres. A partir des catégories de Lessing, qui plaçait l'image, belle et silencieuse, du côté du principe féminin, tandis que le texte, lié à l'autorité du verbe, avait partie liée avec le principe masculin, Heffernan voit dans l'*ekphrasis* l'expression d'un « duel » entre ces deux principes masculin et féminin. Dans ce duel, « la voix du discours masculin [tente] de contrôler une image féminine à la fois séduisante et menaçante » ; « le pouvoir narratif [tente] de surmonter la puissance d'immobilité de la beauté déployée dans l'espace »¹⁰. Et l'on verra que le discours sentencieux de Rochester sur les dessins troublants de Jane illustre parfaitement cette proposition.

La description que propose Jane de ses propres tableaux soutient, enfin, le troisième argument avancé par Heffernan : celui d'une parfaite indissociabilité entre fonction descriptive et fonction narrative de l'*ekphrasis*. Malgré l'aspect très construit de cette évocation, on ne peut qu'être frappé en effet par la manière dont ces étranges aquarelles disséminent leur pouvoir de suggestion, loin au-delà de la parenthèse descriptive dans laquelle elles apparaissent, tout au fil du texte. C'est sur ce dynamisme narratif des images que le propos se concentrera donc dans un troisième temps, pour montrer comment ce passage précis du roman nous permet d'affiner notre compréhension des enjeux de l'*ekphrasis*.

Le goût des quatre enfants Brontë pour les arts visuels est désormais largement documenté. L'ouvrage fondateur de Christine Alexander et Jane Sellars *The Art of the Brontës*¹¹, abondamment illustré, a bien montré leur fascination pour le dessin, l'aquarelle, la peinture. Dès un jeune âge, tous les enfants Brontë reçurent des cours de dessin, et le portrait de groupe d'Anne, Emily et Charlotte peint aux alentours de 1834 par leur frère Branwell est l'un des rares témoignages visuels qui nous soit parvenu de cette famille aux multiples talents. Dans sa *Vie de Charlotte Brontë*, Mrs Gaskell, amie et toute première biographe de la romancière, écrit que Charlotte aurait tout d'abord envisagé une carrière d'artiste, travaillant dans le goût

¹⁰ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words*, *Op. cit.*, p. 1. Sur la problématique de l'affrontement entre les « genres » masculin et féminin dans *Jane Eyre*, voir notamment Jane Kromm, « *Visual culture and scopie custom in Jane Eyre* », *Victorian Literature and Culture*, vol. 26, n°2 (1998). J. Kromm y définit le roman comme « critique féministe subtilement conçue des notions de spectateur et de représentation », « *a carefully crafted feminist critique of spectatorship and representation* » (p. 1).

¹¹ C. Alexander et J. Sellars, *The Art of the Brontës*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

préraphaélite¹². Pourtant, comme l'ont constaté les critiques, un peu dépités, leurs thèmes de prédilection consistaient en portraits de famille, scènes pastorales, dessins d'arbres vénérables et tourmentés, et même représentations de leurs animaux domestiques préférés¹³ ; et l'on ne saurait trouver d'exemple précis, parmi ces œuvres, qui eût pu servir de source, ni même d'inspiration lointaine, aux trois aquarelles soigneusement décrites par Jane dans le roman. Mais celles-ci n'appartiennent pas plus à l'ensemble des œuvres connues de l'histoire de l'art occidental : dans chacun des cas, la description s'amorce sur un mode apparemment réaliste, pour pointer ce qui pourrait être respectivement une marine, un paysage de montagne, et une scène des déserts polaires ; mais partout l'atmosphère, peu à peu théâtralisée par ses jeux de lumière souvent crépusculaire, ses brumes et son ouverture sur l'infini, s'avère surtout réminiscente du courant pictural romantique dit « sublime », magnifiquement par J. M. W. Turner¹⁴ et John Martin¹⁵ :

Ces tableaux étaient des aquarelles. La première représentait des nuages bas et blêmes, qui roulaient au-dessus d'une mer houleuse ; tous les lointains étaient éclipsés ; il en était de même pour le premier plan, ou, plus exactement, pour les lames les plus proches, car il n'y avait pas de terre. Un rayon de lumière donnait du relief à un mât à demi submergé, sur lequel était posé un cormoran, sombre et grand, aux ailes pailletées d'écume (203) ;

Le second tableau n'avait pour premier plan que la crête indécise d'une montagne, où l'herbe et quelques feuilles étaient couchées par une brise. Au-delà et au-dessus de la montagne s'étalait une étendue de ciel d'un bleu sombre comme au crépuscule (204) ;

La troisième image montrait la cime d'un iceberg perçant le ciel d'hiver polaire ; les rayons d'une aurore boréale, groupés en rangs serrés, dardaient leurs lances indistinctes au long de l'horizon [...] (204).

A chaque fois, pourtant, le paragraphe se déploie selon une logique binaire contradictoire : ayant posé à grands traits les détails du paysage, la description

¹² E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* [1857], Harmondsworth, Penguin Books (« Penguin Classics », 1997, p. 101.

¹³ L. J. Starzyk, « *Charlotte Brontë's The Professor : the appropriation of images* », *Journal of Narrative Theory*, vol. 33, n°2 (Summer 2003), p. 146.

¹⁴ Charlotte Brontë avait lu l'ouvrage de John Ruskin *Modern Painters*, consacré en partie à une défense de l'œuvre de Turner, et fait allusion à Ruskin et Turner dans sa correspondance personnelle, voir J. Kromm, « *Visual culture and scopie custom in Jane Eyre* », art. cit., p. 385.

¹⁵ Charlotte et Branwell avaient copié à l'aquarelle certaines des toiles de John Martin ; et des reproductions gravées de ses œuvres ornaient les murs du presbytère de Haworth : dans le salon se trouvait *Le Festin de Balthazar* (*Ibid.*, p. 372).

abandonne brutalement toute suggestion de traitement réaliste pour introduire une présence humaine des plus inquiétantes, dans des images de démembrement à la tonalité presque surréaliste. Juxtaposés sans transition ni explication, comme dans la logique du rêve, des motifs de corps fragmenté, de bijoux, de vêtements créent le malaise et l'interrogation :

[...] son bec [NDLR : du cormoran] tenait un bracelet d'or, serti de pierres précieuses, auxquelles j'avais donné les teintes les plus vives que pût fournir ma palette, et le dessin le plus clair et le plus brillant que sut produire mon crayon. Enfoncé dans l'eau au-dessous de l'oiseau et du mât, le cadavre d'une noyée pouvait être entrevu à travers l'onde verdâtre ; un bras blanc était la seule partie du corps qu'on vît clairement, et c'est de là que le bracelet avait été emporté par les flots ou arraché violemment (203-204) ;

[...] dans ce ciel s'élevait une silhouette féminine, visible jusqu'à la poitrine, colorée des teintes les plus ténébreuses et en même temps les plus douces que j'eusse pu produire. Le front indistinct était couronné d'une étoile ; les autres traits disparaissaient comme à travers un flot de vapeur ; l'œil avait un éclat sombre et égaré ; les cheveux flottaient obscurément, comme un nuage déchiré par l'orage ou une charge d'électricité. Sur le cou tombait un pâle reflet semblable à la clarté lunaire ; le même éclat atténué touchait la mince bande de nuages d'où surgissait (pour s'incliner aussitôt) cette vision de l'étoile du soir (204) ;

[...] Rejetant celles-ci [les lances des rayons de l'aurore] dans le lointain, s'élevait au premier plan une tête... une tête colossale, inclinée vers l'iceberg et prenant appui sur lui. Deux mains élancées qui se joignaient sous le front et le soutenaient, tendaient devant le bas du visage un voile noir ; un front absolument exsangue, blanc comme des ossements, et un œil caverneux au regard fixe, dépourvu de toute expression mais vitreux de désespoir, c'est tout ce qu'on en voyait. Au-dessus des tempes, parmi les replis du turban noir qui drapait la tête comme une couronne, aussi vague qu'un nuage par sa nature et sa consistance, luisait un anneau de flammes blanches, constellées d'étincelles d'une teinte plus cuivrée. Ce pâle croissant, c'était « l'apparence d'une couronne royale » ; elle servait de diadème à la « forme qui de forme n'avait point » (204-205)¹⁶.

A travers l'image, c'est donc bien les profondeurs de l'esprit de Jane, de son « Idée » ou de son « œil spirituel » (« *spiritual eye* », éd. Norton, 107), de sa libre « imagination » (le mot anglais est « *fancy* », connotant l'imagination libre et fantasque, 107), que nous sommes occupés à sonder. En un sens, cette *ekphrasis* est donc aussi « notionnelle »

¹⁶ Les citations sont extraites du *Paradis perdu* de Milton.

au sens où elle a trait à la vie spirituelle de Jane, et à des pensées et sentiments intérieurs jamais formellement exprimés, mais qu'elle aide à dévoiler obliquement.

Le roman tout entier est ponctué d'allusions à l'activité artistique de Jane. Dès ses premières années à l'orphelinat de Lowood, c'est l'enseignante vénérée, Mlle Temple, qui offre à Jane de lui apprendre les rudiments du dessin (117), et avant qu'elle ne quitte Lowood, Bessie, la servante dévouée de sa tante, venue lui rendre une dernière visite, s'extasie devant ses qualités artistiques, bien supérieures à celles de ses cousines (153). Mais ici aussi, c'est l'Idée qui triomphe ; car Jane est capable de trouver consolation et évasion dans la seule pensée des paysages que sa main pourrait librement tracer. Même si les scènes évoquées rappellent les paysagistes hollandais tels que Albert Cuyp (1620-1691), plutôt que les images fantastiques et sublimes des aquarelles présentées à Rochester, c'est là sans doute la première allusion à ce sentiment vaguement platonicien de l'art dans lequel l'idée est si largement supérieure à la réalisation que le personnage peut se contenter de voir ses œuvres avec les yeux de l'esprit ; aussi bien le texte anglais parle-t-il de « ideal drawings » (édition Norton, 63, je souligne) :

[Je] me délectais de la contemplation de dessins imaginaires, que je voyais dans l'obscurité et qui étaient tous l'œuvre de mes propres mains ; il y avait des arbres et des maisons tracés d'une main sûre, des rocs et des ruines pittoresques, des groupes de bêtes à la Cuyp, de délicats tableaux de papillons voletant au-dessus de boutons de roses, de nids de roitelets refermant des œufs semblables à des perles, enguirlandés de jeunes rameaux de lierre (127).

C'est également à des images d'abord *virtuelles* que renvoie le passage ultérieur où, apprenant de la gouvernante Mrs Fairfax que Rochester est parti passer quelques jours en compagnie de la riche et séduisante Blanche Ingram, Jane semble vouloir s'imposer une sorte d'exercice spirituel d'humilité, ou de « flagellation personnelle »¹⁷, en se donnant pour pénitence de tracer tour à tour deux portraits : son propre visage, tout d'abord, tel que fidèlement renvoyé par le miroir, « sans en atténuer un seul défaut, sans en omettre une seule ligne déplaisante, sans en adoucir une seule irrégularité désagréable » (257) ; puis celui de Blanche Ingram, tracé quant à lui sur un morceau d'ivoire poli, avec les couleurs « les plus fraîches, les plus fines, les plus

¹⁷ « Private flagellation » (J. Millgate, « Narrative distance in Jane Eyre : the relevance of the pictures », *Modern Language Review*, vol. 63, n°2 (avril 1968), p. 319).

claires » (257). Il s'agit cette fois de créer le portrait le plus ravissant qui soit, selon les règles de la beauté classique et de la sculpture grecque. Là où le premier portrait est d'une brutalité réaliste, le second est d'une beauté idéale - « idéale » dans tous les sens du terme, puisque Jane ne connaît Blanche qu'à travers la description rapide qu'en a brossée Mrs Fairfax. Et l'opposition est renforcée par la légende à chaque fois apposée à l'œuvre, qui rabaisse volontairement Jane, caractérisée par la négative, là où Blanche est encensée : « Portrait d'une gouvernante, sans relations, sans fortune et sans beauté », « Blanche la parfaite, dame de qualité » (257 ; dans le texte anglais : « *Portrait of a governess, disconnected, poor and plain* » ; « *Blanche, an accomplished lady of rank* », éd. Norton, 137).

Il est clair que Jane, par cette « sentence » qu'elle s'impose à elle-même, tout en s'admonestant vertement (« Attention ! Pas de pleurnicherie ! Pas de sentiment ! Pas de regret ! », 257), tente de faire taire en elle le sentiment possible de la jalousie, en se convaincant d'autorité de l'incomparable supériorité de sa rivale. Les deux portraits seront bien réalisés ; cependant le lecteur a parfaitement saisi que leur portée était essentiellement interne et psychologique. En dépeignant les deux œuvres dans l'idéal, avant même qu'elles ne prennent forme, Jane s'impose à elle-même une rude leçon de morale :

le contraste était assez frappant pour satisfaire ma maîtrise de moi. Je tirai profit de cette tâche : elle m'occupa l'esprit et les mains et donna de la force et de la fixité aux impressions nouvelles que je voulais m'inscrire ineffaçablement dans le cœur (258).

L'art paraît investi ici d'une fonction thérapeutique, et l'état d'esprit du personnage-« artiste » au moment de la création semble primer sur l'objet représenté. Tout se passe, dans ces *ekphrasis* « notionnelles », comme si le mouvement référentiel importait finalement moins que le mouvement réflexif : c'est l'artiste lui-même qui se découvre et se façonne à travers sa création.

L'objet décrit donne donc progressivement accès aux profondeurs cachées de l'âme. C'est tout particulièrement vrai lorsque Jane, qui s'est rendue à Gateshead au chevet de sa tante agonisante, laisse libre cours au « kaléidoscope changeant de son imagination » (33) : sous ses mains s'esquisse bientôt un visage. Le traitement très particulier de cette nouvelle *ekphrasis* multiplie les formules impersonnelles, passives

ou implicitement injonctives, comme si Jane était mue par quelque force intérieure, et que le dessin s'imposait peu à peu à elle, en dehors de toute décision consciente, par une impulsion irrésistible, bien marquée par une cascade de notations temporelles :

J'eus tôt fait de tracer sur le papier un front large et proéminent ainsi qu'un bas de figure carré, *dont les contours me plurent ; mes doigts se mirent en devoir de les remplir de traits. Il fallait tracer des sourcils horizontaux et accentués sous ce front ; il s'ensuivait, tout naturellement, un nez bien dessiné à l'arête droite et aux narines amples, puis une bouche d'aspect mobile et point trop étroite ; ensuite un menton énergique avec une fente très marquée au milieu ; bien sûr des favoris noirs étaient nécessaires...* (364, c'est moi qui souligne).

Le lecteur a bien sûr reconnu le portrait de Rochester avant même que Jane ne semble s'autoriser elle-même à l'identifier... Aussi, lorsque sa cousine Eliza la questionne sur la personne représentée, elle réplique par la dénégation la plus freudienne : « Je répondis que c'était seulement une tête imaginaire et m'empressai de la cacher sous d'autres feuilles. Bien entendu j'avais menti, c'était en fait une représentation très fidèle de Mr Rochester » (365). Jane ne cesse ici de se trahir elle-même, ne pouvant tout à fait contenir ce qui cherche à s'exprimer malgré elle à travers ses dessins.

Sorte d'équivalent pictural de l'écriture automatique surréaliste, cette ébauche sert à révéler ce que Jane ne peut encore s'avouer : le fait que, même dans l'éloignement, Rochester occupe toutes ses pensées. L'œuvre dessinée s'emploie ainsi à dévoiler, par une sorte de compulsion interne, ce qui ne saurait rester caché dans les profondeurs inaccessibles de l'inconscient, et qui déjoue la censure consciente pour faire retour sous forme figurée. Jane a beau ensuite s'appliquer à tracer des profils de ses deux cousines, ces dessins pèsent bien peu au regard de celui qui a obliquement fait parler le langage de son cœur - en témoigne le fait que ces deux portraits ne font l'objet d'aucune *ekphrasis* attentive dans le récit. Il en va de même lorsque Jane, au cœur tragique du récit, doit fuir Thornfield après avoir appris que Rochester est déjà marié, et qu'elle trouve refuge chez la famille Rivers. Sa convalescence puis son emploi d'institutrice lui laissent le loisir de se remettre au dessin, et lorsque la belle Rosamund Oliver découvre avec stupeur la qualité de ses visages et paysages, elle lui demande d'effectuer son propre portrait, qu'elle souhaite offrir à son père (568-569). Etant pièce de commande, ce portrait-là n'est plus l'expression du désir de Jane ; et il

est presque logique qu'il ne fasse l'objet d'aucune description approfondie dans le récit. Tout au plus Jane l'utilisera-t-elle pour tenter de sonder les sentiments de St John Rivers envers Rosamund. Mais ce n'est plus elle-même cette fois qui se dévoile inconsciemment à travers son œuvre.

Il semble que Rochester ait eu l'intuition de cette capacité de révélation de l'œuvre d'art. Dès le tout début du roman, face aux trois aquarelles que Jane lui laisse contempler, il tente en effet de saisir ce qui se livre là de sa toute nouvelle gouvernante, répétant ainsi le schéma archétypal souligné par James Heffernan, dans lequel l'image de la femme se voit silencieusement soumise « à la consommation du regard masculin »¹⁸ et, pourrait-on ajouter, à la domination de la parole masculine¹⁹. A partir d'une lecture minutieuse du mythe de Philomèle narré par Ovide au livre VI des *Métamorphoses*, Heffernan montre en effet comment la domination masculine s'exprime souvent par l'appropriation et la confiscation de la parole, laissant pour seul recours à la femme, condamnée au silence, la représentation figurée, indirecte, de ce qu'elle est contrainte de taire. Dans le mythe conté par Ovide, Térée, roi de Thrace, viole sa belle-sœur Philomèle et, pour l'empêcher de témoigner contre lui, lui coupe la langue. C'est en tissant l'histoire de sa tragédie que Philomèle parvient à la faire connaître à sa sœur Procne, qui se vengera de la manière la plus épouvantable qui soit, en sacrifiant ses propres enfants et en les offrant en macabre repas à Térée. A l'issue de ce conte sanglant, Philomèle sera métamorphosée en rossignol - juste revanche pour celle qui a été privée de voix, mais se trouve réincarnée en l'oiseau dont le chant est le plus divin, le plus enchanteur... Or Philomèle n'est que l'une des nombreuses femmes qui, à travers les mythes, s'emploient à montrer « ce que l'image

¹⁸ « L'image de la beauté féminine (...) s'offre en silence à la consommation du regard masculin » (« *The picture of a beautiful woman (...) silently offers itself to be consumed by the male gaze* », J. A. W. Heffernan, *Museum of Words, Op. cit.*, p. 50). C'est là la thèse de Peter J. Bellis, qui voit dans le roman l'opposition entre deux modes de regard : « Dans *Jane Eyre*, le pouvoir sexuel et social est un pouvoir visuel. L'affrontement entre Jane et Rochester se manifeste comme un conflit entre deux modes de vision opposés : un regard masculin pénétrant qui fixe la femme et en fait son objet, et une perception féminine marginale qui s'efforce de se dissimuler au regard masculin, ou de s'effacer » (« *In Jane Eyre, sexual and social power is visual power. The struggle between Jane and Rochester is embodied in a conflict between two different modes of vision : a penetrating male gaze that fixes and defines the woman as its object, and a marginal female perception that would conceal or withhold itself from the male* », « *In the window-seat : vision and power in Jane Eyre* », *ELH*, vol. 54, n°3 (autumn 1987), p. 639).

¹⁹ En ce sens, l'argument présenté ici s'éloigne de celui de Peter J. Bellis, en posant que Rochester abuse du pouvoir des mots parce qu'il ne peut pas ou ne veut pas voir Jane telle qu'elle est. Le fait qu'il finisse aveuglé est une métaphore révélatrice de cette incapacité du regard masculin à posséder ce qu'est réellement la femme.

est capable de dire en silence »²⁰, ou à trouver une forme d'expression qui puisse se passer des mots : Pénélope, Ariane, Arachné... : autant de « fileuses » et de « tisseuses » qui exploitent le pouvoir de figuration des images silencieuses pour déjouer l'emprise du pouvoir masculin et ses ordres explicites.

A cet instant encore très précoce de leur rencontre, les relations de Jane et de Rochester n'ont évidemment rien du degré paroxystique d'antagonisme et de violence entre les principes masculin et féminin qu'illustre abondamment la mythologie. Lorsque Rochester s'applique à analyser les dessins de Jane, nul conflit, nulle confrontation ouverte n'oppose encore les deux ; néanmoins c'est bien une forme de « rivalité » entre mot et image ou, pour employer le terme de Heffernan, de « friction » entre les deux modes de représentation, qui sous-tend toute la scène. Rochester reste maître du dialogue, tandis que Jane peine à faire entendre sa voix. Rochester pose, et se pose, en « connaisseur » avisé du monde de l'art, capable d'authentifier une œuvre d'un seul coup d'œil : son premier soupçon est que la jeune fille ait pu copier ses images, ou se faire aider dans leur réalisation »²¹. Jane offensée se résout alors à se taire pour laisser « parler » ses dessins (« En ce cas je ne dirai rien monsieur, et je vous laisserai juger par vous-même », 202) tandis que Rochester est explicitement placé dans le rôle du « juge » prêt à délivrer son verdict.

Avant même de tenter de donner sens aux images par le verbe, Rochester s'exprime par le biais de l'impératif : « Approchez la table », « ne venez pas fourrer vos figures contre la mienne », « Emportez-les sur l'autre table » (202). C'est lui qui, tout du long, détient le pouvoir de questionner, et il en use sans modération : « Etiez-vous heureuse quand vous avez peint ces tableaux ? », « Faisiez-vous de longues séances chaque jour ? », « Et le résultat de vos efforts passionnés vous donnait-il satisfaction ? » (205). Rapidement pourtant, ces questions prennent une tonalité fort différente, et en viennent à exprimer la surprise, l'incompréhension, et sans doute aussi la frustration de celui qui ne parvient pas entièrement à « maîtriser » le sens de

²⁰ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words*, *Op. cit.*, p. 51.

²¹ « C'est là une manière pour lui de mettre Jane en garde en lui montrant que rien n'échappe à son regard : il est capable de repérer tout ce qui manque d'originalité - en réalité, il voit même là son talent personnel » (« Thus he alerts her to his visual omniscience : he can always discern lapses in originality, in fact, he seems to regard this as his special gift » (J. Kromm, « Visual culture and scopic custom in Jane Eyre », art. cit., p. 378).

ce qu'il voit. Ses cascades de questions manifestent alors la puissance de résistance des images, à travers lesquelles Jane se voile en vérité autant qu'elle se livre²² :

« Ces yeux (...), comment avez-vous fait pour leur donner un aspect si clair ? (...) Et quelle est cette signification qu'on lit dans leur solennelle profondeur ? Et qui vous a appris à peindre le vent ? (...) Où avez-vous vu Latmos ? Car c'est Latmos qu'on voit ici. Allons... Rangez vos dessins ! (...) Il est neuf heures ; à quoi pensez-vous, mademoiselle Eyre, pour laisser Adèle veiller si tard ? Allez la coucher » (205-206).

Le glissement final est révélateur, qui voit Rochester tenter d'imposer ses connaissances, et sa culture de la mythologie²³, avant de couper court à l'interrogatoire par un ordre brusque, qui lui permet de réaffirmer son autorité. Mais cette pirouette finale dans laquelle il reproche à la gouvernante d'avoir laissé filer l'heure porte la marque de la contradiction, puisque c'est lui-même qui a retenu Jane pour lui imposer cette tentative d'exégèse de ses tableaux ; et cette clôture autoritaire du dialogue ne saurait faire oublier qu'il n'a su trouver réponse aux questions silencieusement posées par les aquarelles de Jane, qui n'offre ici aucune aide à l'interprétation - ni à son maître, ni au lecteur...

Le discours déployé par Rochester est donc en partie mis en échec par la puissance figurative des œuvres visuelles et l'on sent bien, sous son irritation mal dissimulée, l'effet de ces « frictions » théorisées par Heffernan entre deux formes de représentation difficilement compatibles. Rochester peut tout au plus concéder que cette forme d'expression des passions de Jane appartient à un autre domaine que celui du jugement et de la pure rationalité qui est le sien : « j'imagine que vous avez vécu en artiste dans une sorte de pays des rêves (...). [C]es dessins sont originaux. Quant aux pensées, elles sont fantastiques. Ces yeux, dans l'étoile du soir, vous avez dû les voir en rêve » (205). La création de Jane fait donc nécessairement partie d'un autre monde de significations, obscures, nuageuses, éclipsées, crépusculaires,

²² « L'œuvre d'art est à la fois un moyen d'expression personnel et un voile qui dissimule le moi, tout en donnant l'impression de le révéler », (« The work of art is here both a means of self-expression and a veil that conceals the self, even in an act of ostensible revelation », P. J. Bellis, « *In the window-seat : vision and power in Jane Eyre* », art. cit., p. 642).

²³ Latmos, note Thomas A. Langford, suggère certainement Latmus, le mont sur lequel Endymion endormi est visité chaque nuit par Selene, voir « *Prophetic imagination and the unity of Jane Eyre* », *Studies in the Novel*, vol. 6, n°2 (summer 1974), p. 232.

vaporeuses, lunaires, voilées, drapées d'incertitude, comme le suggère la description des trois scènes peintes, qui joue de façon presque obsessionnelle sur ces sèmes de l'estompe et du brouillage des perceptions : « nuages bas et blêmes », « lointains éclipsés », « éclats sombres », « voiles »... (Le paradigme ici est infiniment plus frappant dans le texte anglais original : « *clouds* », « *eclipse* », « *gleam* », « *foam* », « *dim peak* », « *dusk* », « *suffusion of vapour* », « *shadony hair* », « *beamless cloud* », « *faint lustre* », « *sable veil* », « *black drapery* », etc., édition Norton, 107). Dans cette optique, il n'est peut-être pas indifférent que les dessins aient été réalisés à l'aquarelle, un médium qui consiste lui aussi en une dilution aqueuse des couleurs...

Qu'il y ait là quelque chose du féminin qui échappe à l'interprétation et à la vigilance du maître hautain, c'est aussi ce que manifeste l'argument narratif implicite de ces scènes peintes. Dans chacune des trois, c'est un corps féminin démembré qui paraît former le centre de la représentation : cadavre d'une noyée dont n'apparaît qu'un bras blanc ; buste de femme au front couronné d'une étoile ; colossal visage livide aux yeux vitreux... La violence contenue dans ces membres éparpillés parmi des paysages hostiles et glaciaux n'est plus à nier cette fois, même si elle est partout nimbée d'une lumière douce et de couleurs séduisantes, comme pour la dissimuler sous le spectacle d'une beauté fantastique, et presque surréaliste. Que Rochester ait reconnu là le travail du rêve et de ses déplacements métaphoriques n'est guère surprenant ; car il semble qu'il ne veuille voir cette image de corps féminin supplicé...

Plutôt qu'à donner un commentaire sur le fond, il s'applique dès lors à juger la forme, la manière, et globalement, la qualité de la réalisation technique - revenant pour ce faire à cette image de l'artiste tentant de capturer dans l'œuvre la perfection de l'Idée, qui avait déjà été avancée par Jane : « vous avez capturé l'ombre de votre pensée, mais probablement pas davantage. Vous ne possédez pas assez d'habileté et de technique artistique pour lui donner une existence complète » (205). Tout autant qu'à la philosophie platonicienne, c'est à la théorie romantique de l'artiste *inspiré* d'un souffle transcendant que Charlotte Brontë fait ici appel. Pourtant, il est clair que ce triomphe de la pure « idée » sur la réalisation permet à Rochester de ne pas mentionner, et sans doute de ne pas voir, le corps mutilé pourtant placé au centre de chacune des aquarelles. Or l'on sait que l'intrigue du roman repose tout entière sur

cette opération forcenée de dissimulation - on pourrait même dire de forclusion - du corps féminin : en l'occurrence celui de la première femme de Rochester, Bertha Mason, qui vit enfermée dans le grenier de Thornfield depuis qu'elle a perdu la raison... L'œuvre de Jane met au jour ce corps féminin que Rochester s'applique à refouler.

Il y a donc bien plus dans les trois aquarelles peintes par Jane que ne laisserait croire leur brève analyse condescendante par Rochester. Et même si la scène ressemble à un moment suspendu hors de l'action, ses implications sont majeures, et ne cessent de rayonner tout au long de l'œuvre. Car le passage propose en fait, à sa manière voilée, une mise en abyme, d'une rare densité, des enjeux véritables de la narration. Intriguée par la force et la nature éminemment énigmatique de cette *ekphrasis*, la critique anglo-saxonne s'est à de multiples reprises penchée sur ce passage²⁴. Plus encore que le corps féminin implicitement violenté, elle y a suivi la piste de ces étranges oiseaux de mer peuplant seuls d'immenses paysages glacés, tel ce cormoran qui s'est emparé du bracelet de la noyée, dans la première des aquarelles décrites.

Ces interprétations, cependant, ont pour fâcheux effet de refermer ou de contenir les suggestions multiples des aquarelles, en tentant de leur fixer des référents bien précis, au lieu d'en souligner la fondamentale ambiguïté créatrice. Trop souvent, l'hypothèse se présente en réalité comme simple équation, ainsi que le résume par exemple Jane Kromm : « l'une des interprétations associe ces trois scènes aux trois séparations traumatiques que Jane a endurées : le naufrage est lié à la mort de [son oncle] Mr Reed, l'allégorie féminine marque la séparation avec [son institutrice] Miss Temple, et la tête de mort dans le paysage arctique marque la mort de [son amie] Helen »²⁵. Les critiques, pourtant, ne parviennent pas à s'accorder sur le sens latent de

²⁴ Voir notamment P. J. Bellis, « *In the window-seat: vision and power in Jane Eyre* », art. cit. ; R. St. J. Conover, « *Jane Eyre's triptych and Milton's Paradise Lost: an artistic vision of revisionist mythmaking* », *Victorian Review* vol. 22, n°2 (winter 1996), pp. 171-189 ; J. Kromm, « *Visual culture and scopie custom in Jane Eyre* », art. cit., Th. A. Langford, « *Prophetic imagination and the unity of Jane Eyre* », art. cit., J. Millgate, « *Narrative distance in Jane Eyre: the relevance of the pictures* », art. cit., ou R. Moore, « *Jane Eyre: love and the symbolism of Art* », *Critical Survey*, vol. 3, n°1, 1991, pp. 44-52.

²⁵ « Une autre interprétation associe ces trois scènes aux trois séparations traumatiques que Jane a dû endurer : le naufrage est lié à la mort de Mr Reed, l'allégorie féminine rappelle la séparation avec Miss Temple, et la tête de mort dans son paysage polaire rappelle la mort de Helen » (« *Another interpretation matches the three scenes to three traumatic separations Jane has suffered: the shipwreck is related to the loss of Mr*

chacune des images : là où certains y voient des réminiscences des traumatismes passés, d'autres y lisent à l'inverse des prémonitions des événements à venir - toutes ces interprétations entrant au final violemment en conflit les unes avec les autres. Ainsi le bracelet dérobé par le cormoran est parfois symbole d'emprisonnement, parfois allusion à l'apparence séductrice de Blanche Ingram, parfois image des richesses que Rochester fait miroiter à Jane. Le visage au regard voilé de la troisième aquarelle est parfois lu comme celui de Rochester aveugle, parfois comme celui de St John Rivers - aveugle lui aussi, quoique métaphoriquement, à la vraie personnalité de Jane. Quant à l'allégorie de la seconde aquarelle, qui retient tout particulièrement l'attention de Rochester, elle offre des interprétations encore démultipliées - dont aucune ne peut évidemment être *ni vérifiée ni infirmée*... Lire la totalité de ces interprétations critiques revient donc à s'égarer irrémédiablement dans un labyrinthe de suggestions sans fin. C'est que toutes ces lectures souffrent fondamentalement de l'*illusion référentielle* que l'*ekphrasis* s'applique à construire.

Or, si l'on délaisse ces tentatives de lectures référentielles pour une analyse d'ordre poétique, on découvre la qualité de rayonnement symbolique et narratif de l'*ekphrasis*, que soulignait James Heffernan. A première lecture en effet, ce moment d'*ekphrasis* paraît s'insérer dans le texte sous forme d'un tout autosuffisant et presque digressif, découpé par les signaux démarcatifs forts que sont la suspension momentanée du dialogue, l'introduction des œuvres par Jane (introduction elle-même soutenue par la rupture temporelle que crée l'irruption du présent dans un récit au passé), puis la rigueur méthodique de la description qui accorde un paragraphe à chacune des aquarelles, avant le « renvoi » sans appel du maître : « rangez vos dessins ! », « Allez la coucher ». (206). Tout paraît fonctionner pour contenir hermétiquement la description, la « cadrer »²⁶, tandis que la narration est mise en suspens, comme pour valider l'hypothèse d'une *ekphrasis* qui serait par nature statique, immobile, voire superflue et ornementale. Or il n'en est rien, et ce qui se joue ici est au cœur même de l'intrigue et du travail poétique de l'écriture. Car par-delà sa « découpe »

Reed, the female allegory marks the separation from Miss Temple, and the polarscape death's head marks the death of Helen », J. Kromm, « *Visual culture and scopie custom in Jane Eyre* », art. cit., p. 379).

²⁶ Voir sur ce sujet L. Louvel, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, « Cadres/cadrages de quelques problèmes théoriques : marges et cadres », pp. 159 *sq.*

soigneusement opérée, ce passage résonne en fait des thèmes et métaphores majeurs du roman. Et ce « cormoran » aperçu dans les brouillards glacés de paysages sublimes n'est que le rappel des oiseaux des pôles qui avaient peuplé les rêves de Jane enfant, lorsqu'elle était enfermée par mesure de punition chez sa tante Reed à Gateshead.