



La Vulnérabilité dans l'écriture de Jean Rhys : au-delà de la galerie de photographies

Nicole Terrien

It was as if a curtain had fallen, hiding everything I had ever known. It was almost like being born again. [...] Sometimes it was as if I were back there and as if England were a dream. At other times England was the real thing and out there was the dream, but I could never fit them together. (Rhys, *Voyage* 7-8)

Déstabilisée par le traumatisme originel de l'exil, mis en récit dès l'incipit de *Voyage in the Dark*, l'héroïne rhysienne se définit par son extrême vulnérabilité. La perception schizophrénique du réel, remettant en cause la notion même de réel, perturbe également celle de l'identité. Le glissement grammatical de l'irréel « were » vers l'indicatif « was » marque l'ancrage dans le passé comme impossible. Le sujet se trouve victime de circonstances qui lui échappent. Dès le premier roman, *Quartet*, l'errance, thème que l'on identifiera plus tard comme éminemment moderniste, traduit cette fragilité d'une héroïne qui peine à trouver sa place dans une société ressentie comme hostile. Le jeu sur la focalisation interne rend la polyphonie de *Quartet* artificielle : les quatre voix accentuent le sentiment de vulnérabilité éprouvé par l'héroïne et créent une variation sur ce thème central. Dans les romans suivants, la quête narrative se trouve assumée par un sujet à la première personne dont la complexité continue de traduire un sentiment de vulnérabilité essentiel. Ainsi le dernier roman européen, *Good Morning Midnight*, offre un enchevêtrement narratif dans lequel quelques fractions du passé resurgissent sans cesse, contribuant à miner de multiples tentatives de fuite, comme si l'héroïne tournait dans l'univers des *Carceri d'Invenzione* du Piranèse, évoqué par la présence d'escaliers qui ne mènent nulle part et de corridors qui se multiplient. L'atmosphère ainsi suscitée est proche de celle des romans gothiques, dont les héroïnes se définissent par leur vulnérabilité.

Il ne s'agit pas de reprendre ce que les études critiques ont déjà démontré sur ce roman, mais de nous pencher sur quelques détails qui révèlent combien Jean Rhys travaille son texte pour offrir une perception de la vulnérabilité éminemment moderne et esthétisée. En cela notre argumentation se rapproche de celle de Jean-Michel Ganteau à propos de Jon McGregor, mais réfute sa déclaration sur le sujet autonome dans les grands récits modernistes auxquels, selon nous, l'œuvre de Rhys appartient (Ganteau 7). La voix narrative nous invite à nous interroger sur la pertinence des signes extérieurs, vestimentaires, corporels, comportementaux, dont le glissement ou la disparition peut révéler une vulnérabilité profonde.

La multiplication de références éphémères, et souvent masquées, à des œuvres d'art pour transcrire le mal-être souligne la fragilité de toute construction. L'œuvre se lit comme un appel à partager un sentiment d'insécurité omniprésent, comme une invitation à la recomposition constante d'un paysage intellectuel disloqué, évocation d'une vulnérabilité historique.

La vulnérabilité devient alors source créative, objet de fascination pour l'instance narrative qui ne se contente pas de mettre en scène la fragilité de l'héroïne mais tente d'en analyser les causes. La narration oscille entre discours politique et discours moraliste pour transcender le mal-être. Car, entre la première guerre mondiale qui a détruit les repères et une seconde guerre dont les prémisses se font sentir dans la montée de la xénophobie, c'est dans un monde instable que se déroule cette quête d'une identité individuelle.

La multiplication des blessures

Dans son article « Comment définir la vulnérabilité ? », Marie Garrau insiste sur le fait que « la vulnérabilité ne peut être réduite à une propriété individuelle, elle est fonction d'une relation de son caractère plus ou moins inévitable d'une part – c'est en ce sens que la vulnérabilité inclut la notion de dépendance – et du rapport de pouvoir dont elle est le lieu – c'est en ce sens qu'elle renvoie à une situation d'exposition » (Garrau 4). Cette double difficulté, l'impossibilité de donner une définition fixe et l'injonction à prendre en compte un contexte, semble paradoxalement faire de la notion de vulnérabilité un outil pertinent pour analyser tant les intrigues que les types de narration à l'œuvre dans les romans de Jean Rhys.

Très vite, les critiques ont noté l'importance des données autobiographiques dans la fiction de Rhys, celles-ci jouant un rôle majeur dans la mise en intrigue du sentiment de vulnérabilité. *Smile Please*, l'autobiographie posthume, souligne ces traumatismes que le lecteur retrouve déclinés sous diverses formes dans les romans. Plutôt que d'une blessure originelle, il faut en effet parler d'une multitude d'incidents, parfois d'apparence anodine, qui se conjuguent pour déstabiliser le sens de l'identité. Ainsi, le thème de l'exil apparaît très tôt dans la vie de l'auteur avec la vente du domaine familial et le départ de Grandbois. Avant de quitter les Caraïbes pour l'Europe, un changement d'île met déjà à distance une sorte de paradis perdu.

La rupture initiale, mise en récit dans *Voyage in the Dark*, amplifie donc un traumatisme antérieur, provoquant un décalage qui influe sur l'identité de chacune des héroïnes : l'exil est

vécu sans cesse de nouveau car il offre au regard de l'autre une série de signes de faiblesse, invitant au mépris ou à l'exploitation. Ce sont des détails vestimentaires, par exemple, qui signalent la vulnérabilité au monde dans lequel l'héroïne exilée doit évoluer. La banalité de l'intrigue sert à accentuer une faiblesse qui, dans la littérature victorienne par exemple, nierait au personnage son statut d'héroïne. Aucune force intérieure, aucune résistance morale ne définit Anna dans *Voyage in the Dark* : non préparée au climat anglais et à la grisaille des villes de province et de leurs théâtres, elle a simplement froid, sans cesse, et cherche un réconfort physique, ce qui fait d'elle une proie facile pour le premier prédateur. Cependant, elle n'est pas non plus l'héroïne d'un roman naturaliste : la lecture de *Nana* qu'a faite Rhys, mettant en avant le jeu sur l'anagramme, suggère la nécessité de prendre en compte les circonstances sociales, mais la ressemblance s'arrête là, comme le précise le commentaire de l'autre protagoniste : « I bet you a man writing about a tart tells a lot of lies one way or another. Besides, all books are like that—just somebody stuffing you up » (Rhys, *Voyage* 9). La narration à la première personne doit éviter ce premier écueil : il ne s'agit plus de regarder évoluer un personnage dans un milieu hostile mais de saisir la perception de ce milieu par le personnage. La contradiction inhérente à l'écriture romanesque apparaît ici, puisque Rhys, refusant de donner à son personnage la dimension quasi mythique d'une Nana, lui donne, en contrepartie, le droit à la parole.

De façon ironique, le corrélat objectif de la vulnérabilité sociale de l'héroïne est le manteau de fourrure, non plus signe extérieur de la réussite d'une femme entretenue, comme dans la tradition romanesque, mais protection inefficace contre le froid et le regard de l'autre. Or ce manteau devient une nouvelle marque de faiblesse dans *Good Morning Midnight*, où il désigne l'héroïne comme proie pour le gigolo ou les deux Russes en quête d'une acheteuse de tableaux. Le transfert des signes marque la richesse d'un texte qui joue sur la multiplication des impossibilités de développement, avant de suggérer des ouvertures. Il enrichit la notion même de corrélat objectif en remettant en cause la monosémie du signe extérieur, aussi mineur puisse-t-il paraître. La valeur de l'objet est avant tout perception subjective : le lecteur se trouve obligé de combiner la signification pour l'héroïne et le sens donné par les autres protagonistes, ce qui implique une ouverture aux divers points de vue, une capacité à suspendre son propre jugement pour reconstituer un sens plus global, né de l'opposition de facettes disjointes comme celles d'un tableau cubiste.

La correspondance de Jean Rhys montre combien cette sensation de froid trouble son existence et sa capacité de travail : reprise dans la fiction, elle en accentue le caractère partiellement autobiographique et rappelle le traumatisme physique de l'exil. Mais lorsque les narratrices semblent la mettre sur le même plan que les références éminemment

bouleversantes à la mort de l'enfant, le lecteur ne peut que s'interroger sur les implications d'une démarche aussi surprenante. Ainsi, de façon symptomatique, Anna tombe malade et souffre des bronches comme les héroïnes de la littérature romantique ou des romans à l'eau de rose. Mais son sort diffère en ce que le roman s'achève sur un diagnostic médical d'une cruauté inattendue, prononcé après un avortement ayant mal tourné : « "She'll be all right," he said. "Ready to start all over again in no time" » (Rhys, *Voyage* 159). Ce pronostic intériorisé se transforme en obsession : « When their voices stopped the ray of light came in again under the door like the last thrust of remembering before everything is blotted out. I lay and watched it and thought about starting all over again. And about new and fresh. And about mornings, and misty days, when anything might happen. And about starting all over again, all over again [...] » (Rhys, *Voyage* 159).

La formule s'est figée dans son sens pessimiste ; la répétition dans la lettre du texte signale l'enfermement. Le vocabulaire « thrust » suggère la blessure infligée par une arme inattendue, celle de la mémoire. La lumière devient la cause d'une souffrance acerbe tandis que l'héroïne gît, vulnérable, sur son lit. La passivité remplace toute possibilité de choix et le rythme du mal de mer suggère que la boucle est bouclée avec le retour du thème du voyage qui ouvre la diégèse. Choisir la thématique du recommencement comme clôture paradoxale du roman souligne que le sentiment de malédiction concerne l'instance narrative tout autant que l'héroïne. Les points de suspension signalent que rien n'est terminé.

Le roman suivant tente de lever la sentence, dès son ouverture, sous forme de question : « "Quite like old times," the room says. "Yes? No?" » (Rhys, *Morning* 9). Pourtant, la question lancinante rythme le déroulement de l'intrigue. La thématique de l'obscurité soulignée par le titre, *Voyage in the Dark*, est également reprise avec *Good Morning Midnight*, que le lecteur associe facilement au sommeil et à la mort. La mise en contexte littéraire, à travers la citation du poème d'Emily Dickinson, suggère cependant une prise de distance qui correspond, par ailleurs, aux tentatives effectuées par l'héroïne-narratrice pour dominer le flux des souvenirs et des émotions. La structure du récit reflète la sensation d'éclatement si souvent exprimée à l'époque moderniste. L'entrelacement du passé et du présent accentue la vulnérabilité du personnage soumis à la force de suggestion du décor urbain tandis que la complexité relève d'une maîtrise plus accomplie de l'écriture largement auto-réflexive.

Les souvenirs de l'héroïne Sasha sont aussi des souvenirs des intrigues précédentes pour le lecteur ; ainsi la mort de l'enfant s'impose de nouveau comme un obstacle insurmontable à la

notion d'oubli ou de bonheur. Mais la mise en intrigue se fait de façon moins directe, les souffrances physiques sont suggérées sans être décrites, laissant la juxtaposition de deux images assurer la violence de l'effet produit sur le lecteur : « And there I lie in these damned bandages for a week. And there he lies, swathed up too, like a little mummy » (Rhys, *Morning* 51). Cette violence est amplifiée lorsque la juxtaposition devient confrontation d'images à la page suivante : « And there he is, lying with a ticket tied round his wrist because he died in hospital. And there I am looking down at him, without one line, without one wrinkle, without one crease [...] » (Rhys, *Morning* 52). Le remplacement de la brièveté du présent simple par la durée de la forme en -ing, de la formule « there he lies » et « there I lie » par « there he is » et « there I am » signalent que ce moment contient tout le sens de l'existence. La variation sur le thème de l'absence de signes extérieurs (« line », « wrinkle », « crease ») signifie que les apparences contredisent la vérité. La vulnérabilité n'est plus extérieure, elle est interne, privée. La lecture des signes extérieurs est définitivement remise en cause, seule une introspection douloureuse met au jour la vérité que le sujet s'empresse de camoufler à nouveau.

Le récit à la première personne crée une confusion fructueuse entre héroïne et narratrice, et progressivement, le marasme de l'héroïne se dessine comme le succès de la narratrice. L'échec de Sasha à assumer sa liberté ne l'empêche pas de percevoir avec acuité les mécanismes de la fatalité.

De la vulnérabilité subie à la vulnérabilité assumée

Le détail du texte donne à voir un glissement qui révèle le pouvoir effectif de la narratrice tout d'abord à mettre son expérience à distance en soulignant l'amère ironie de sa propre survie, puis à inscrire son histoire dans le genre de la comédie tout en soulignant la véritable portée tragique. La mise en scène de personnages secondaires, comme autant de facettes de l'héroïne elle-même, permet de jouer sur ce que Marie Garrau appelle « la relation de dépendance et d'exposition » (4). C'est en observant son double, le personnage du gigolo, que Sasha peut verbaliser sa prise de conscience : « “You and your wounds—don't you see how funny you are? You did make me laugh. Other people's wounds—how funny they are! I shall laugh every time I think about you” » (Rhys, *Morning* 154). D'actrice Sasha est devenue spectatrice d'un destin similaire au sien. Mais au moment même où elle croit gagner la force de rire de la vulnérabilité d'autrui, elle se trouve abandonnée. Dans ce schéma dramatique connu, elle n'a pas réussi à inverser les rôles ; en revanche, la narratrice nous offre un spectacle à double face puisque le gigolo se contente d'insulter Sasha, sans lui voler son argent, reconnaissant ainsi sa fragilité sans l'exploiter. Le jeu du double montre que la fatalité

est en fait une construction. Le « caractère relationnel » (Garrau 1) de la notion de vulnérabilité sur lequel insiste Robert Goodin dans son livre, *Protecting the Vulnerable*, est ici mis en scène non plus pour provoquer un sentiment d'empathie, comme dans les romans précédents, mais pour montrer qu'une forme ultime de liberté est de reconnaître sa propre vulnérabilité pour y échapper. Ainsi le gigolo, aussi fragile que l'héroïne, refuse le rôle d'exploiteur non sans avoir exercé celui de brute. Reconnaissant la faveur qui lui est faite, Sasha prend conscience de la possibilité d'exercer un choix, quelles que soient les circonstances. Le caractère physique de la leçon ainsi dispensée rappelle la thématique de l'exploitation sexuelle des intrigues précédentes. Il s'agit ici d'une caricature cruelle du passé puisque les quelques coups reçus par Sasha font renaître le désir charnel, situation qui fait d'elle la femme objet par excellence. Mais si cet objet laissé à l'abandon signifie, certes, qu'il ne suffit plus à séduire, le renoncement à l'argent suggère que le gigolo a reconnu l'image de lui-même.

Ce dédoublement de l'incarnation du personnage vulnérable correspond à la vision schizophrénique qui informe la démarche de *Good Morning Midnight*, tentative de compréhension, c'est-à-dire de tout saisir ensemble pour faire sens. Dans cet épisode, le faux dialogue entre Sasha et le gigolo souligne le processus de prise de conscience et d'intériorisation : le participe passé « compris » est répété en français avant de devenir verbe au présent en anglais, puis de disparaître au profit d'une sorte de néant : « “T'as compris?” he says. Of course the ritual answer is “Si, j'ai compris...” I lie there, thinking “Yes I understand.” Thinking “For the last time.” Thinking nothing. Listening to a high, clear, cold voice. My voice » (Rhys, *Morning* 153). Le passage de la langue des romans de Francis Carco sur les « mauvais garçons » (expression utilisée par le gigolo pour se définir) à l'anglais, du passé composé au présent indique que l'on passe de la mise en scène romanesque à l'intériorisation progressive. La reprise inversée du « there I lie », utilisé au moment de la mort de l'enfant renforce cette notion d'expérience déterminante ouvrant sur le néant, « nothing ».

Néanmoins, jusqu'au geste désintéressé du gigolo, ce que l'héroïne entend n'est encore que sa propre voix, dont la force performative détermine le comportement du gigolo : « “I am just trying to save you a whole lot of trouble,” I say, “a whole lot of waste of time. You can have the money right away, so it would be a waste of time, would'nt it?” His weight is not on me any longer » (Rhys, *Morning* 153). Le lecteur, tout comme l'héroïne, se trompe d'abord sur la signification de cette étreinte interrompue et l'ambiguïté demeure un temps car il s'agit d'une volte-face inhabituelle dans les romans de Rhys. La vulnérabilité de l'héroïne semble d'abord confirmée avant de se métamorphoser en pouvoir sur la vulnérabilité de l'autre.

Mais le roman ne peut s'achever sur un retournement si brutal, la force ainsi découverte doit être testée à l'épreuve d'une nouvelle relation. Dans la scène finale, la soumission de Sasha à l'étreinte du commis voyageur signifie la rencontre de deux solitudes, et non plus la marque d'une exploitation : « I look straight into his eyes and despise a poor devil of a human being for the last time. For the last time... » (Rhys, *Morning* 159) La figure fantomatique du commis voyageur, qui s'incarne ici, est en fait une figure complexe puisqu'elle apparaît très tôt dans les rêves de l'héroïne et qu'elle se conjugue avec toute une thématique des saltimbanques et du clown (Terrien 18). Sasha embrasse donc une figure artistique représentant la misère humaine et prend sa place dans une longue chaîne de représentations théâtrales de la vulnérabilité.

Pour Emmanuel Lévinas, c'est le visage de l'autre et plus encore son regard qui définit ma propre vulnérabilité ; notre argument ici est que ce visage et ce regard sont aussi artistiques. Ainsi, pour que s'achève l'enfer de l'éternel recommencement prédit dans *Voyage in the Dark*, il faut pour l'héroïne, mais aussi la narratrice, faire face à sa propre image et accepter sa propre faiblesse. Les derniers mots de *Good Morning Midnight* (« “Yes—yes—yes...” » [159]) sonnent, certes, comme la réponse à la question liminaire de la chambre, mais ils signifient tout le contraire de ce qui est suggéré en début de roman, puisqu'il s'agit ici d'une prise en charge, consciente et volontaire, de la propre faiblesse de l'héroïne. Le cycle des romans européens, mettant en scène la même protagoniste sous des identités différentes, peut donc s'achever car la vulnérabilité se nie au moment où elle s'affirme. Le regard et la prise de parole de la narratrice ont transformé un mal-être personnel en spectacle, montrant que « la catégorie de vulnérabilité renvoie à une notion de possibilité ou de probabilité » (Garreau 3) et qu'elle « ne peut être réduite à une propriété individuelle » (Garreau 4). La fiction offre donc une possibilité de changer le rapport de forces alors même qu'elle combine des références artistiques soulignant la notion de vulnérabilité.

Un tel revirement implique une nouvelle relation à l'héritage littéraire, comme le démontre le choix de réécriture de l'histoire de la folle de *Jane Eyre*, motif initial de *Wide Sargasso Sea*. Il nous reste à explorer comment ce revirement se prépare au cours de *Good Morning Midnight*, roman charnière plutôt que simple clôture d'une période. En effet, l'écriture fragmentée de *Wide Sargasso Sea* est révélatrice d'une même perception moderniste de l'existence et offre une expression plus complexe de la vulnérabilité essentielle, que l'on ne saurait croire évacuée à la fin du cycle européen. Ce paradoxe de la résolution et de la dilution se retrouve dans le détail du texte. C'est la notion de cadrage, comme en photographie, qui donne accès au sens multiple du roman. En prenant le parti de nous focaliser sur certaines

déchirures du texte, nous pouvons considérer la notion de vulnérabilité comme un élément essentiel de sa modernité. Nous avons déjà vu, dans une étude antérieure, que l'émergence du thème des saltimbanques s'inscrit dans la continuité d'une pensée moderne, héritée du dix-neuvième siècle français ; nous pouvons maintenant prêter attention à d'autres détails, non anodins, désignant son ancrage dans la période de l'entre-deux-guerres.

De la vulnérabilité du texte à l'intermédialité régénérative

L'entreprise de la semaine restauratrice à Paris se trouve dès le début mise en cause par l'utilisation d'un seul mot d'apparence incongrue : « I can see Sidonie looking round for an hotel just like this one. She imagines that it's my kind of **atmosphere**. God, it's an insult when you come to think of it » (Rhys, *Morning* 12). Publiant son roman en 1939, Rhys ne peut guère ignorer la sortie en 1938 du film de Marcel Carmé, *Hôtel du Nord*. C'est alors au célèbre dialogue entre Arletty et Louis Jouvet que ce mot « atmosphere » fait allusion, dialogue qui n'existe pas dans le roman d'Eugène Dabit. À un premier niveau, la référence souligne la vulnérabilité d'une relation amoureuse fondée sur des rapports d'exploitation entre un souteneur et une prostituée, dans un décor sordide de chambre d'hôtel. Le sentiment amoureux est mis en question. Mais le déroulement de l'intrigue dans le film révèle que la véritable vulnérabilité n'est pas tant celle de la prostituée que celle du personnage jouant le rôle du caïd. Type du « vilain garçon » comme le gigolo, Raymond (Louis Jouvet) sacrifie sa vie pour un amour non réciproque. Si le lecteur perçoit cette allusion, le roman s'inscrit sous le signe de la tragédie. Les références au suicide qui se succèdent dans le récit alourdissent une atmosphère — mot choisi à dessein — déjà pesante. Dans le film, ce passé peut se révéler surprenant, comme celui du personnage joué par Jouvet qui a en apparence inversé ses terreurs et faiblesses passées, niant sa vulnérabilité à l'autre quel qu'il soit. Cependant un coup de foudre le conduit au sacrifice ultime puisque, *in fine*, il jette son pistolet à l'homme qui le traque. C'est le sentiment d'une existence intolérable qui prédomine : non seulement pour l'individu fragilisé par ses conditions de vie, mais pour toute une société menacée par la guerre.

L'itinéraire du gigolo passant par l'Espagne de Franco se présente comme un écho à la terreur de l'enfant adopté qui, au début du film, sursaute au bruit du tonnerre et se réfugie dans les bras de sa protectrice (Carmé 4'16). Ce que certains personnages nomment de la peur est identifié comme traumatisme par la mère adoptive : « C'est pas la peur, c'est les souvenirs » (Carmé 4'36). Cette vulnérabilité de l'enfant lui confère une identité qui oblige les adultes à assumer un rôle de protecteurs : « C'est pas un étranger, c'est un orphelin » (Carmé 4'54). Une forme de vulnérabilité en oblitère une autre. Cette intertextualité renforce la

menace de guerre pressentie par Jean Rhys, et que le lecteur sait confirmée par l'histoire : elle mine l'insouciance ou l'hypocrisie symbolisée par l'étoile de la paix : « “How mesquin! It's vulgar that Star of peace. [...] It's mesquin, your Star of Peace” » (Rhys, *Morning* 137). Le glissement du démonstratif « that » vers le possessif « your » suggère la part de responsabilité de l'héroïne dans une situation collective. Le recours au français sert une fois de plus à souligner une faille, la possibilité d'une blessure à la fois physique et morale. Le choix d'un mot d'origine arabe, « mesquin » par un personnage en provenance du Maroc, et qui se réclame de la Légion Étrangère, comme le héros de la chanson écrite par Raymond Asso en 1936, interprétée par Marie Dubas et plus tard par Edith Piaf, attire l'attention sur la combinaison entre étroitesse d'esprit et économie excessive, pauvreté. L'individu est alors bien enfermé dans un contexte historique et politique incontrôlable, autant que dans un passé personnel. La destinée des personnages semble tracée par des éléments de la culture populaire. Dans la chanson, le beau légionnaire abandonne celle qui l'aime, comme le gigolo quitte Sasha. La vulnérabilité se perçoit donc en relation au contexte artistique convoqué. Elle fait partie du non-dit paradoxalement inscrit dans la lettre du texte autant que du contenu de l'intrigue.

Le thème de la mort souhaitée, déjà présent dans le titre convoquant le poème d'Emily Dickinson, masque une question plus politique, élucidée dans *Hôtel du Nord* lorsque l'amant emprisonné déclare : « J'ai pas eu peur de la mort comme tu te le figures, j'ai eu peur de la liberté » (54'05). Par contraste, le choix de Raymond (Louis Jouvet) est donc le choix d'un homme libre. Ainsi rendue plus complexe, la réflexion sur la mort porte sur l'invulnérabilité de l'individu aux circonstances extérieures : la mort constitue le choix de ne pas se soumettre et de cesser de se définir comme victime. De façon significative, c'est le choix d'Antoinette-Bertha dans *Wide Sargasso Sea*, l'ultime roman. Symboliquement, Rhys décide de mettre fin à la mise en scène d'une héroïne contemporaine réaliste pour revendiquer toute la force de la fiction à énoncer sa conception de l'existence. Le lecteur reconnaît les mêmes grands principes mais la fin de l'intrigue étant écrite d'avance, elle n'est plus soumise aux aléas du hasard. La forme tragique autorise l'invulnérabilité qui est en fait un dépassement de la vulnérabilité, l'archétype du héros pour Antoinette étant Samson enfermé dans le temple, prêt à succomber à sa propre vengeance, « all passion spent » (Milton 151).

Cette dimension philosophique de l'œuvre de Jean Rhys ne doit pas être sous-estimée. Se pencher sur la notion de vulnérabilité oblige à regarder en face les diverses images convoquées pour exprimer le caractère absurde de l'existence humaine. Ainsi toutes les scènes de miroir, ou de gros plans sur les visages, trouvent leur place dans l'apprentissage progressif de la liberté, qui ne peut s'opérer que par la paradoxale mise à distance des images

dérangeantes à travers leur assimilation. Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Montier dans son introduction à *Transactions photolittéraires*, citant une formulation chère à Paul Ricœur, « il est vraisemblable qu'une part essentielle de l'apport photographique à la production littéraire se soit noué autour justement de la représentation ou de la "mise en configuration" (Ricœur 1983) de l'expérience du temps humain » (Montier 39).

La démarche narrative, qui consiste à mettre au jour les différentes couches d'expérience faisant jaillir un passé toujours présent, a recours à quelques références photographiques discrètes qui complètent l'utilisation du traditionnel cadrage de l'image dans un miroir. La narratrice, comme l'héroïne, cherche un éclairage favorable, un arrêt sur image qui nie le sens de la défaite : « I want to see myself in a good light » (Rhys, *Morning* 130). Au moment du vécu, la scène signifie la vulnérabilité aux contingences de l'existence, tandis qu'au moment de la mise en récit par la narratrice, elle marque une prise de contrôle. Ainsi dans la scène du choix d'un chapeau, ce n'est plus sa propre image qu'observe l'héroïne-narratrice mais celle de la vendeuse : elle se regarde être regardée. Reflétant la profondeur de l'image, permettant de regarder derrière soi, dans un espace qui normalement échappe, le décalage correspond au point de vue de la narration. L'obsession pour l'« invu » est une manifestation du sentiment de vulnérabilité. Selon Jean-Pierre Montier : « toute l'histoire de la pratique photographique atteste que cette apparente activité de simple enregistrement n'eut de cesse de poser la question non tant du visible ou du photographiable que de l'*invu*, que l'on peut considérer comme le pendant en littérature de l'*insu* » (55). La multiplication de scènes similaires, impliquant l'héroïne comme spectatrice, permet de cerner le problème progressivement mais aussi de le banaliser. La vulnérabilité ne semble plus la caractéristique de Sasha puisqu'elle est aussi celle de personnages croisés au hasard. Le souvenir de la vieille femme chauve dans la maison de couture se transforme alors en sorte de prémonition : « "I want something to wear in my hair in the evening." She takes off her hat and she is perfectly bald on top—a white, bald skull with a fringe of grey hair. The daughter stays in the background. [...] The daughter's eyes meet mine in the mirror. Damned old hag, isn't she funny? [...] I stare back at her coldly » (Rhys, *Morning* 20).

Le jeu de regards devient complexe car, en condamnant le coup d'œil de la fille, l'héroïne renforce la vulnérabilité de celle-ci, prise entre la sénilité de la mère et la froideur de la société. Le transfert de vulnérabilité indique bien la possibilité relative d'exercer un choix. En mettant en scène les échecs successifs de Sasha héroïne, Sasha narratrice invite le lecteur à condamner, comme elle, le regard de ceux qui ne compatissent pas. Cela s'opère sans appel excessif au pathos, par glissements progressifs révisant la notion de vérité, la fiction devient un miroir déformant qui révèle la vérité (« the distorting mirror in which you see the truth »

[Rhys, *Morning* 63]). Les gros-plans proposés ne sont pas des images fixes captant la surface du réel, pas un catalogue anthropométrique des faibles, mais des « gros-plans sur la nature humaine » (Rhys, *Morning* 75, ma traduction), révélant les causes des comportements des humains prisonniers, « *les hommes en cage* » : la formule reprenant le titre d'un roman de Carco met ici en perspective les images captées. L'héroïne se moque de celui qui, fasciné par lui-même, fait reproduire sa photographie sur la bague de ses cigares (« his photograph on the band of his cigars » [Rhys, *Morning* 73]). Elle cherche une réalité plus subtile, sans cesse évasive. Que ce soit le choix de montrer les dents (« the gesture for showing the teeth » [Rhys, *Morning* 62]) qui, au lieu de rassurer sur la bonne santé du gigolo, suggère l'agressivité ou la beauté d'un mannequin « fleur de verre » (Rhys, *Morning* 21), signe d'une fragilité essentielle, les instantanés renvoient à un au-delà artistique qui met en évidence le flou. Dans le film réalisé par Man Ray à partir d'un poème de Pierre Desnos, *L'Étoile de Mer*, le caractère décousu des scènes, les plans floutés révèlent une fragilité qui se nie par l'esthétisme. Le thème de l'amour déçu ainsi traité devient prétexte à l'expression d'un ressenti proche du rêve. La déchirure de la toile qui ponctue le film se retrouve dans le texte de Rhys, déchiré par les mots en français ou par les références artistiques (Terrien 16).

Le sentiment d'instabilité que transcrit l'image cinématographique s'amplifie quand l'héroïne doit mener deux riches clientes à l'exposition Loie Fuller. Danseuse aux Folies Bergères, Loie Fuller fut surtout connue pour la chorégraphie de ses spectacles dont il existe des versions filmées, donnant une illusion d'envol : la rapidité des mouvements agitant de larges pans de tissu dans un éclairage sans cesse changeant donne une dimension poétique à l'exhibition du corps libéré. Non seulement la thématique des costumes de scène élargit le choix de l'héroïne d'endosser un rôle en mettant une toque d'astrakan et en prenant le nom de Sasha, mais elle s'inclut dans une mise en scène du mouvement qui crée une perception particulière. La juxtaposition de cette allusion furtive dans le texte à la recherche d'un appareil photo allemand introuvable corrobore la nécessité d'inverser la vulnérabilité en révélant la beauté du geste fragile, en étendant le geste en mouvement. Ainsi, c'est par l'agencement d'une succession de moments isolés que se construit l'œuvre d'art, qui seule peut nier la vulnérabilité du sujet en lui permettant d'échapper à la fixité de l'instantané. La structure de *Good Morning Midnight* souligne cette obsession du mouvement qui s'opère dans le temps comme dans l'espace, dans un contexte réaliste comme dans un univers imaginaire ou onirique.

Conclusion

Bien que le terme ne soit pas utilisé par Jean Rhys, le lecteur associe la fiction rhysienne à

l'expression d'un sentiment de vulnérabilité renforcé par des intrigues transposant la tragédie en banalité. Semblant nier toute hiérarchie entre les traumatismes, le style de l'œuvre plonge le lecteur dans une atmosphère de morne dépression, liée autant à l'époque qu'au destin individuel des héroïnes. Les reprises littéraires permettent la mise à distance d'un paysage qui se définit à la fois comme réaliste et comme construction artistique. Les références intermédiaires, véritables fulgurances révélant l'invu autant que l'insu, transforment un texte vulnérable à son contexte historique en prise de contrôle sur toute forme de défaillance. En inscrivant la vulnérabilité dans la lettre du texte, Jean Rhys parvient à inverser le rapport entre objet et agent, à faire discrètement de l'écriture romanesque une arme de dénonciation politique.

Bibliographie

- Asso, Raymond. *Mon Légionnaire*. Chanson : 1936.
- Carco, Francis. *Les Hommes en cage*. Paris : Albin Michel, 1936.
- Carmé, Marcel. *Hôtel du Nord*. Film : 1938.
- Dabit, Eugène. *Hôtel du Nord*. Paris : Denoël, 1938.
- Desnos, Robert. *Œuvres*. Ed. Marie-Claire Dumas. Paris : Gallimard, 1999.
- Dickinson, Emily. *Poems*. Ed Thomas H Johnson. Boston: Little Brown and Co, 1961.
- Fuller, Loie. 4 oct 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=flrnFrDXjlk> .
- Ganteau, Jean-Michel. "Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs*." *Études britanniques contemporaines*, 45 (2013). 15 sept 2015.
<http://ebc.revues.org/940?lang=fr>
- Garrau, Marie. « Comment définir la vulnérabilité ? L'apport de Robert Goodin ». 15 sept 2015. <http://raison-publique.fr/article658.html>. (9 nov 2013).
- Milton, John. *Samson Agonistes*. Basingstoke: Macmillan Education, 1976.
- Man Ray. *L'Étoile de mer*. 4 oct 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=NfTJl6d7oow>.
- Montier, Jean-Pierre. *Transactions photolittéraires*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Piranesi, Giovanni Battista. *Invenzioni di Carceri*. <http://piranesi.free.fr/carceri.htm> .
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Paris : Seuil, 1983.
- Rhys, Jean. *Good Morning Midnight*. Harmondsworth: Penguin, 1978.

----- . *Letters*. London: Andre Deutsch, 1984.

----- . *Smile Please*. Harmondsworth: Penguin, 1981.

----- . *Voyage in the Dark*. Harmondsworth: Penguin, 1978.

----- . *Wide Sargasso Sea*. Harmondsworth: Penguin, 1978.

Terrien, Nicole. "Space in Jean Rhys's Novels: From a Complex Palimpsest to a Space of Contradiction(s)." *Imaginaires of Space*. Ed. Julie Morère. *Études britanniques contemporaines*, 47, 2014.