

1976, 71.

19 Jean Rhys, "Till September Petronella," *Tigers Are Better-Looking*, Harmondsworth, Penguin, 10.

20 James Lindroth, *op. cit.*, 128.

§ § §

L'AUTO PORTRAIT OU LE TOMBEAU DE NARCISSE DANS *SMILE PLEASE* DE JEAN RHYs

Sylvie Maurel

Le terme d'autoportrait, pris dans son acception la plus générale, est comme soufflé au lecteur par l'œuvre de Jean Rhys. Il est induit par l'un de ces aspects les plus immédiatement perceptibles: l'écriture de Jean Rhys est indubitablement solidaire de son vécu. Elle disait ne pouvoir écrire qu'à partir de ce qu'elle connaissait: "I can't make things up, I can't invent."¹ Si bien que son œuvre est généralement considérée par la critique comme une manière d'autoportrait au sens large, où l'écrivain se mire en même temps qu'il se peint, pour en retirer, qui sait, quelque jouissance narcissique, à moins que s'auto-représenter n'ait des vertus thérapeutiques.

Néanmoins, Jean Rhys délaisse la fiction pour la première fois à la fin de sa vie avec *Smile Please*, paru en 1979 et sous-titré par l'éditeur "An Unfinished Autobiography."² Elle scèle pour la première fois un pacte autobiographique avec le lecteur, au sens où Philippe Lefeune l'entend,³ et porte un regard rétrospectif sur sa vie et sur son œuvre. C'est sur ce texte que je me fonderai pour analyser la notion d'autoportrait, ou plus exactement sur la première partie de *Smile Please*, la seule qui soit véritablement achevée, puisque la mort empêcha ensuite l'auteur de veiller aux révisions qu'elle jugeait nécessaires avant publication.

Smile Please porte l'étiquette d'autobiographie et rien ne nous autorise à assimiler sans précaution autobiographie et autoportrait, bien qu'en recherchant chez tel ou tel quelque garde-fou critique, l'on s'aperçoive que toute tentative de définition associe obstinément à l'autoportrait l'autobiographie comme double générique. Les caractéristiques formelles de l'autoportrait sont mal définies: c'est un genre à part, nous dit-on, un genre qui tend à regrouper des écrits inclassables. Toutefois, la distinction entre autoportrait et autobiographie semble pouvoir se faire sur des critères de temporalité. L'autoportrait en général, et *Smile Please* en particulier, ne sont pas assujettis à l'ordre chronologique, qui est souvent le principe structurant de l'autobiographie classique.

Le terme d'autoportrait me tente aussi pour ses origines. Il nous vient de la peinture et me paraît susceptible d'élargir le champ d'investigation que l'autobiographie par nature, tend à restreindre à l'histoire d'une personnalité rapportée linéairement. Appliqué à l'écrit, il est nécessairement métaphorique puisqu'il désigne un écrivain en train de se peindre. Il met implicitement en relation deux systèmes de représentation et cette tension métaphorique pose une problématique de la représentation de la subjectivité. De plus, le terme désigne à la fois le produit, l'œuvre-objet, et le processus de production. Il est doublement réflexif: retour du je sur soi, retour de l'œuvre sur elle-même. En plaçant au centre du cadre le je-écrivain dans ses tentatives de saisir le je-objet, il pose la question des rapports entre le verbe et la subjectivité. *Smile Please* n'est pas une entreprise strictement narcissique au sens courant de

contemplation jubilatoire de soi. Son but n'est pas non plus de dévoiler la personnalité d'un écrivain trop pointilleux pour confier cette tâche à un biographe. J'essaierai de montrer ce qui, dans cet autoportrait, révèle une tension dans le projet de représentation du je, en me penchant d'abord sur son mode de structuration qui disloque la chronologie et qui semble résister à l'établissement d'une carte d'identité de l'auteur. De plus, derrière les réticences de ce texte réflexif et outre les gommages successifs auxquels il se livre, se dessine peut-être, en pointillé, une remise en question d'un certain type d'auto-représentation.

Smile Please, dernier titre de Jean Rhys, me semble reposer sur un double paradoxe. Le premier est qu'au cours de sa vie, Rhys s'éleva très souvent contre ceux qui concluaient un peu hâtivement que la première personne de ses romans n'était autre que le je à peine déguisé de l'autobiographie. Elle écrivait certes à partir d'un vécu, mais elle était aussi un farouche défenseur de l'autonomie du texte, le hors-texte ne présentant aucun intérêt à ses yeux. Or, à la fin de sa vie, elle entreprend son autobiographie. Le lecteur peut légitimement se demander dans quel but.

Le second paradoxe repose sur la nature de cette autobiographie. C'est d'abord un texte posthume, interrompu par la mort de l'auteur, imposant une dernière frustration à la curiosité du lecteur. De plus, en amont de ces points de suspension définitifs, le texte reste extrêmement lacunaire dans l'évocation du passé. Alors que l'on aurait pu s'attendre à une sorte de récapitulation éclairante, privilège d'un regard rétrospectif et apaisé, le discours s'entête, se fait elliptique et ombrageux. Il brouille les pistes qui devraient naturellement conduire à la découverte d'une identité particulière.

L'auteur brouille d'abord les pistes de la temporalité et place *Smile Please* dans la marginalité par rapport à l'autobiographie classique. Sa structure le place à l'opposé d'un texte qui aurait pris pour principe structurant le curriculum vitae, ou le récit d'une vie se déployant chronologiquement. *Smile Please* privilégie le discontinu. En effet, il se compose de seize fragments très courts dont le rythme de succession vient sans cesse interrompre le fil de la narration. Le discontinu du texte apparaît dans la typographie même qui isole très nettement chaque fragment du précédent par un blanc et un gros titre. C'est que chaque fragment jouit d'une parfaite autonomie sémantique à l'intérieur du récit. Si ces fragments constituent des unités de sens suffisantes, l'ordre dans lequel ils se succèdent n'est pas gratuit pour autant. Le texte constitue sa cohérence à partir de tout un réseau de rappels, de reprises ou d'associations. Un fragment peut être introduit par la dernière phrase de celui que le précède, ou l'apparition anecdotique d'un personnage peut fournir le thème du fragment qui suit. La transition entre "The Religious Fit" et "The Zouaves" fonctionne comme une sorte de parataxe: le rapport de dépendance entre les deux thèmes est effacé mais le lien réside dans le mot "church" induit par l'évocation de la crise religieuse et théâtre de la découverte des Zouaves.

Ainsi, dans la composition de *Smile Please*, Jean Rhys substitue à la narration horizontale, continue, une technique qui s'apparente à celle du collage. Le passé n'est pas reproduit dans sa linéarité mais redécoupé en une mosaïque de moments. Il apparaît comme dans un miroir brisé dont les éclats rassembleraient sur une même surface les reflets disjoints du réel.

L'examen du contenu des fragments révèle d'autres transgressions de la chronologie. Les manipulations dont la représentation du passé fait l'objet la rendent multiple, brouillent le champ temporel du récit. *Smile Please* ne cesse d'avoir recours à l'ellipse ou à la prolepse et le récit signale même ses ellipses temporelles, comme dans la première page où l'auteur passe trois ans sans avoir de cesse d'être présent.

cette coupe dans la chaîne temporelle. A maintes reprises, des prolepses viennent aussi perturber la linéarité de la chronologie. Nous en trouvons deux exemples dans le fragment intitulé "Geneva" où Jean Rhys évoque la propriété de sa famille maternelle. Après quelques phrases descriptives, l'auteur se projette quelques dizaines d'années plus tard en indiquant que Geneva lui servit de modèle pour *Wide Sargasso Sea* (33). Toujours dans "Geneva," nous assistons à un autre décrochage par rapport au temps du récit premier avec l'évocation du retour de Jean Rhys à la Dominique quelques trente ans plus tard, décrochage qui introduit ici un récit second (37).

C'est bien sûr le caractère rétrospectif du récit qui permet ce genre de projection dans l'avenir, un avenir qui est déjà du passé par rapport au temps de la narration. Oui, mais ces prolepses ne sont pas simplement prophétiques, pas plus qu'elles ne font peser sur le récit le poids d'un destin irréversible, ce qui irait finalement dans le sens d'une plus grande linéarité. Elles contribuent au contraire à bousculer le fil temporel et permettent au récit de se désigner dans sa tâche de dislocation de la chronologie.

Le travail de la mémoire est à l'origine d'autres turbulences. L'évocation d'un souvenir entraîne souvent une sorte de télescopage entre le temps du récit et le temps de la narration, dans un va-et-vient fréquent entre passé et présent grammaticaux. Dans certains segments où la chronologie demeure intègre, un souvenir rapporté au présent vient parfois remettre en question la dichotomie passé-présent ou je-narré/je-narrant... Ce mouvement de va-et-vient apparaît entre autres dans le fragment intitulé "St-Lucia," une île où Jean Rhys se rend pour assister au mariage de son oncle: "Staying in Castries for the wedding was a young man called Mr Kennaway. When he watches me I can see he doesn't think I am pretty.... He is English." (55). Le passage au présent produit deux effets: une réactivation du souvenir qui assume une charge affective encore plus importante, et une fusion entre deux temporalités où le temps de la narration est comme contaminé par le temps du récit, à moins que ce ne soit le contraire. La distance entre le je passé et le je présent n'est plus. La rupture dans la concordance des temps me semble, encore une fois, orienter la lecture sur le présent de l'écriture.

Cette contamination d'un temps par un autre naît également du goût prononcé de Jean Rhys pour les phrases nominales ou les constructions syntaxiques minimales. Elles ont elles-aussi un immense pouvoir de réactivation du passé, pouvoir presque photographique: "Cocks crowing, fine weather. The sea is so blue, I like this place, I wish I could stay here forever" (55). Le style laconique nous replonge dans la contemporanéité de l'expérience, superpose momentanément je raconté et je racontant, jusqu'à créer une sorte d'ubiquité temporelle.

Ces télescopages ponctuels sont rendus possibles par un récit qui, ancré dans l'instant, dans la synchronie, crée les conditions d'une véritable visualisation du passé et c'est là que la nature métaphorique du terme d'autoportrait prend toute sa valeur. Plusieurs procédés me semblent tirer la narration vers un mode de représentation visuelle. L'abondance des dialogues, par exemple, est un trait saillant de *Smile Please* et plus généralement de l'écriture de Rhys. Le recours fréquent au style direct fait de *Smile Please* un texte théâtral par endroits. Certains passages s'apparentent à de petites scènes de théâtre, comme celui qui rapporte une conversation entre Jean Rhys et sa mère. Le dialogue, à lui seul, campe le personnage de la mère et ses rapports avec l'enfant.

One day, thinking to please her (this must have been long afterwards), I said, "I'm so glad that you make our jam and we don't get it from England."

"Why?" she said, unsmiling.

"Because I've just read an article about a jam factory in London. It was written by a girl who dressed up as a working girl and got a job there. She said that carrots, scrapings off the floor, all sorts of

filthy things were put into the jam."

"And you believed that?" my mother said.

"Yes, I do believe it, she saw it."

"Well, I wouldn't believe a word a girl like that said. Dressing up to spy and then make money out of what you pretend you've seen. Disgusting behaviour!"

I said, "Well, it wasn't so easy. She wrote that when she was dressed as a working girl men were very rude to her."

"Serve her right," said my mother. (43)

Par texte théâtral, j'entends un texte troué, minimal, qui reproduit un dialogue presque sans commentaire, délaissant momentanément la narration pour le spectacle de la parole. Là encore, on peut parler de brouillage, brouillage des voix cette fois, puisque le dialogue a deux énonciateurs: le scripteur et le personnage.

L'acte de remémoration lui-même est amené par des éléments visuels. Les objets, les lieux ont un pouvoir cristallisant dans l'évocation du passé. Les exemples ne manquent pas. Dans le passage où Jean Rhys se souvient des repas familiaux à Roseau (24), l'écriture se fait presque cinématographique. L'oeil s'attarde tour à tour sur les objets qui peuplent son univers: la pendule, le buffet, le tableau de Marie I Stuart etc. ..., et pour finir, le télescope de Bona Vista, qui me paraît constituer un équivalent optique du mode de fonctionnement de la mémoire de Jean Rhys. Elle abolit la distance temporelle, rapproche et grossit l'objet. Une série d'images précises surgit de cette anamnèse. Le récit organise les données, compose le tableau mais n'y ajoute aucun commentaire.

La chronologie, pour autant qu'elle soit malmenée, n'est cependant pas totalement abolie par le texte rhysien qui met en place des repères temporels grâce auxquels le lecteur en rétablit le fil. Toutefois, en reléguant la chronologie au second plan, en donnant au texte un autre type de découpage que celui du curriculum vitae, Jean Rhys me paraît rejeter sa fonction explicative traditionnelle. Elle rejette une chronologie-productrice de sens et d'ordre selon laquelle l'intériorité du Je émanerait de son antériorité, posant ainsi le principe de sa permanence. Dans *Smile Please*, le regard rétrospectif fixe plutôt un désordre dans un discours lui-même émietté. Il résiste à toute tentation globalisante. Deux citations tirées de deux romans de Jean Rhys résument à la fois sa conception de la vie et son parti-pris esthétique. La première vient de *After Leaving Mr Mackenzie*. L'héroïne y décrit son séjour à Londres comme "a disconnected episode to be placed with all the other disconnected episodes which made up her life."⁴ La deuxième se trouve dans *Quartet*: "La vie toute faite des morceaux. Sans suite comme des rêves." Who wrote that? Gauguin."⁵ Il n'est d'ailleurs pas innocent que ces mots soient ceux d'un peintre.

Le texte ne prétend pas substituer sa cohérence au désordre de la vie. Il ne peut que le reproduire comme tel. Et ici, on pense à l'ordre alphabétique du Roland Barthes par Roland Barthes où l'on nous dit que "l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme."⁶ Les fragments de *Smile Please*, même s'ils ne sont pas régis par l'arbitraire de l'alphabet, ne convergent pas vers une élucidation générale et montrent même leur inaptitude à trouver le sens.

Le texte, par exemple, désigne les impasses de la mémoire. Des phrases comme "That's all I remember" ou "I've forgotten those songs" jalonnent ce texte à trous. A l'oubli s'ajoutent des questions demeurées sans réponse ou des questions qui, tout simplement, n'ont pas été posées: "I knew little of the early life of my parents" and I didn't dream of questioning them" (33). Ou bien encore, à propos d'une vieille tante: "We never heard the whole story. Why was she a silly old fool? What ought to be stopped?"

(35). Pas de réponse. L'expérience résiste à l'interprétation. Le texte rapporte avec une grande constance les moments de la vie qui fermentent la voie de la certitude. Quand le père réprimande la fillette, la leçon en soi n'a que peu de portée. Ce qui frappe l'enfant, c'est que son père s'est montré incapable de lui expliquer ce qui a motivé le méfait, la bêtise: "But he hadn't told me why I'd done it and I thought he knew everything" (41). Cette découverte manquée la précipite dans l'ambiguïté inquiétante, dans l'ère du soupçon, qu'elle essaiera d'exorciser plus tard grâce à la religion et ses catégories stables. Mais elles ne fourniront pas non plus de système d'interprétation valide, comme le montre cette image des grands fonds de Cuba qui clôt le fragment intitulé "The Religious Fit":

And the sea, sometimes so calm and blue and beautiful but underneath the calm - what? Things like sharks and barracudas are bad enough but who knows, not the wisest fisherman nor the most experienced sailor, what lives in the Cuba deep. (87)

Ce type d'images duelles peuplent la fiction de Jean Rhys. Elles suggèrent les limites de la connaissance, de l'emprise sur le monde. Parallèlement, le texte manifeste la crainte du dernier mot devant une réalité qui n'admet pas la clôture.

De la même façon, *Smile Please* ne dévoile pas une subjectivité monolithique mais représente un je morcelé, inconstant. Il postule la perte de l'unité comme point de départ. Le texte ne fonctionne pas comme un miroir au sens où le miroir serait le seul moyen qu'ait l'individu de se voir en totalité, d'échapper au morcellement et à l'imaginaire. Le texte-miroir de Jean Rhys ne renvoie qu'une image partielle, tronquée, de la subjectivité. Si le texte est narcissique, il l'est au sens où miroir du mythe de Narcisse est fragile. Un souffle suffit pour que sa surface se ride et que l'image s'évanouisse. D'une certaine façon, c'est le fait d'avoir ignoré cet élément de précarité qui mena Narcisse de la contemplation à la noyade. Or c'est la conscience même de cette précarité qui me paraît fonder *Smile Please*. La précarité du reflet, mais aussi de caractère évanescents de l'objet de l'autoportrait. Les séries d'autoportraits picturaux témoignent. Si le peintre recommence sans cesse, c'est bien que son être lui échappe et que l'image se dérobe. L'article indéfini de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, par exemple, suggère la possibilité de plusieurs portraits et l'insuffisance d'un seul. Les démultiplications du *Triple autoportrait* de Norman Rockwell,⁷ comme le miroir à trois faces de la salle de bain, essaient vainement de capter toutes les facettes de ce je inconstant. Le peintre, en équilibre instable sur son tabouret, va chercher son image dans le miroir. Les verres opaques de ses lunettes nous disent à quel point il est aveugle.

Dans *Smile Please*, le je est lui-aussi représenté en série. Nous trouvons un bon exemple de démultiplication de l'image dès la première section. Jean Rhys regarde une photographie trois ans après que le cliché eut été pris:

It was about three years afterwards that one early morning, dressed for school, I came downstairs before anyone else and for some reason looked at the photograph attentively, realising with dismay that I wasn't like I was any longer. (19)

Ensuite, elle a recours à la troisième personne pour désigner la fillette du cliché signifier avec plus de force que le reflet est bel et bien périmé. Elle se regarde dans un miroir et cette contemplation, au contraire de celle de Narcisse, aboutit à un verdict sans appel: "(f. n.) from my head to my black stockings, which fell untidily down my ankles, I hated myself" (20). A partir de ce moment, elle renoncera à regarder la photographie qui témoigne, selon elle, de l'unité perdue. (C'est sur un ton presque mélancolique qu'elle se souvient de la robe du cliché, "une robe magique," dit-elle.)

L'affirmation de l'inadéquation du reflet à la réalité coïncide avec le début de l'expérience déstabilisante du flux, de l'évanescence, le début de la conscience du temps: "It was the first time I was aware of time, change and the longing for the past" (20). La suite du texte et la forme qu'il prend me semblent directement découler de cette phrase. Les fragments constituent autant de tentatives d'autoportrait cherchant à saisir celle qui s'est effacée et montrant simultanément leur incapacité à parvenir à une représentation satisfaisante ou suffisante du je. La structure ouverte du texte, en suggérant la possibilité d'autres tentatives, nous dit l'impossibilité de représenter de façon univoque un je en miettes.

Il me semble donc que *Smile Please* oriente la lecture sur une problématique de la représentation de la subjectivité et place au centre du tableau l'écrivain dans son rapport à l'écriture. Le reflet que renvoie le miroir ne s'y présente pas comme l'agent constituant du je, ce qu'il est dans l'expérience narcissique. Il est présenté dans son inaptitude à rendre compte d'une intériorité particulière et semble plutôt réfléchir une pratique littéraire. Autrement dit, dans *Smile Please*, l'objet de la mimesis est moins le moi de l'auteur que son écriture.

Smile Please qui met en évidence les difficultés du verbe à capter le je passé de l'auteur, me semble nier, dans une certaine mesure, la validité de l'entreprise, le bien-fondé d'un certain type d'auto-représentation.

Ce qui se cache derrière la haine de la fillette pour son reflet, c'est peut-être le refus de la mise en image, au sens littéral du terme, le refus du sujet de se constituer en objet, qu'il soit littéraire ou visuel. Les indices nous permettant de nous engager dans cette voie ne manquent pas. L'un d'entre eux se trouve dans le fragment intitulé "The Doll" qui met en scène, à mon avis, le meurtre symbolique du modèle, en tant que ce qui est voué à être représenté.

Dans "The Doll," Jean Rhys écrase la tête d'une poupée qu'on vient de lui offrir. Il y avait deux poupées, une brune et une blonde. Rhys enfant est fascinée par la brune mais sa petite soeur s'en aperçoit et s'en empare. L'aînée doit prendre la blonde, celle qui lui ressemble: nous savons qu'elle est la seule blonde de la famille et qu'elle hait sa différence. Par dépit, elle écrase la tête de la poupée.

On peut considérer la poupée comme un double de l'enfant, son double réifié, ou encore comme le sujet représenté dans l'autoportrait. Alors, le geste de la fillette équivaudrait à réduire à néant le sujet devenu objet et donc à supprimer le sujet en tant que modèle potentiel de la représentation: "Ce meurtre du modèle me rappelle la façon dont Barthes analyse la pose dans *La chambre claire*: "... ce moment très subtil où ... je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors une micro-expérience de la mort ...: je deviens vraiment un spectre."⁸

Smile Please nous offre un autre indice du refus du sujet de se constituer en modèle et pour le montrer, je me livrerai à une analyse de la première page qui fournit le titre de l'autoportrait. Le texte s'ouvre sur la scène suivante: un photographe tente de prendre la photo de Jean Rhys enfant. Devant l'objectif, le bras du modèle échappe sans cesse à son contrôle, et semble tout faire pour que les conditions nécessaires à la mise en image ne soient pas remplies: "Keep still," my mother said. I tried but my arm shot up of its own accord" (19). Plusieurs niveaux d'interprétation sont possibles.

On peut considérer l'incipit de *Smile Please* comme une mise en abîme. Un photographe, figure de l'auteur, tente de capter son moi passé, ici la fillette. L'auteur se désigne indirectement dans ce texte.

inconsciente de la fillette à se laisser "immortaliser" pourrait signifier la difficulté que l'autoportraitiste éprouve à dompter son passé, à le domestiquer en vue de le représenter.

L'autre niveau d'interprétation porte sur le support et les modalités de la représentation du je. Le support dont il est question ici est la photographie et l'utilisation que fait le texte du cliché photographique est quelque peu paradoxale. Il nous en décrit le cadre ("silver frame"), le situe précisément dans l'espace (il est exposé sur une table basse, seul), mais diffère à plusieurs reprises la description de son contenu. Quand, en quelques mots, le texte finit par le décrire, il en nie aussitôt la validité: l'auteur dit ne pas se reconnaître dans le cliché. L'image est périmée.

On pourrait lire dans cette invalidation du portrait le rejet implicite d'un mode de représentation lié à la nature de l'image photographique. Une image bondée, dénotée, qui parle trop. Mais pourquoi le texte nierait-il la pertinence de la photographie dans l'évocation du je passé, alors que ce même texte privilégie par ailleurs le visuel, le souvenir précis, télescopique? Peut-être parce que la plénitude analogique de l'image, photographiée en fait une véritable "émanation du réel passé" (*La chambre claire* 138). Le texte, lui, me paraît procéder à l'éradication du je réel dont la photographie certifie la présence. Dès la première page de *Smile Please*, le modèle s'absente ostentatoirement, et laisse une béance au centre du cadre d'argent. C'est le texte, au fil de la narration, qui comble cette béance: la reproduction photographique cède la place à un je reconstruit.

Smile Please est le lieu d'un auto-engendrement imaginaire qui s'élabore à partir de la déconstruction de l'image photographique: "I never looked at my photograph again but I often thought of it. Over and over I would remember that magic dress. It had been given to me on my sixth birthday, which had been spent at Bona Vista. But Bona Vista too had vanished" (21). Ces deux phrases signent la disparition du modèle, d'une part, qui préexiste, d'autre part, à la reconstruction du je, suggérée dans le texte par l'adjectif "magic" et le passage du voir à la mémoire.

Ainsi, la démarche de Jean Rhys s'apparente davantage à celle d'un peintre qu'à celle d'un photographe: le peintre peut représenter des chimères. En revanche, quelque chose a nécessairement été placé devant l'objectif pour que la photo existe. La dialectique de *Smile Please* peut être rapprochée de celle qui est à l'origine de *A Portrait of the Artist as a Young Man* où Joyce recompose son passé réel en un modèle esthétique, un portrait, qui ne dépend plus seulement de l'acte de remémoration mais d'une vision ou révision créatrice. A partir de l'éradication du je réel, le texte met en scène la naissance de l'artiste, son engendrement par l'écriture.

En schématisant, nous pouvons dire qu'à partir de l'effacement du modèle mimétique, le texte passe au poétique qui ne peut émerger que de la dépersonnalisation du je. Dans le refus métaphorique de Rhys, personne réelle, de se constituer en objet textuel, je lis une tension vers l'impersonnel. Le texte évacue son hors-texte, son je sousigné, et devient réflexif, comme si l'autoportrait ne pouvait déboucher que sur une seule réalité: la matérialité du texte. Le *Triple* autoportrait de Norman Rockwell met en évidence ce même processus de dépersonnalisation. C'est d'abord une toile éminemment réflexive, et signant en bas à droite de la toile dans la toile, Rockwell évacue le hors-toile, le peintre réel. En représentant un hors-toile, le tableau annule le vrai hors-toile. *Smile Please* efface son hors-texte, c'est peut-être que l'expérience inaugurale de l'autoportraitiste est celle du vide, de l'absence de soi. Elle se manifeste comme négatif par l'émergence d'un je reconstruit par texte, qui naît même de ce texte. *Smile Please* est peut-être un avatar du Livre mallarméen, un livre-tombeau où le je est désincarné, anonyme, trace lointaine de la personne qui s'y est sacrifiée. Pour conclure, je reprendrais une remarque préliminaire de Michel Beaujour, dans

Miroirs d'encre.⁹ Le terme d'autoportrait est imparfait, nous dit-il, et semble impliquer "une conception périmée de la mimesis et de la reproduction." Dans *Smile Please*, nous ne trouvons pas d'allégeance aux notions de ressemblance ou de fidélité au modèle. Le texte me paraît voué à l'impersonnel. En disloquant la chronologie, il ne se confine pas à la durée d'une mémoire individuelle particulière. La mémoire y prend la forme d'une réflexion sur l'écriture, qui sature la surface de la toile et en exclut le je identifié, authentifié de l'auteur. Ce qui reste quand le modèle a disparu, ce sont les tâtonnements de l'écriture, une poétique de l'aléatoire et l'émergence d'un je reconstruit selon les modalités de cette poétique. Il est difficile de dire quelle forme *Smile Please* aurait prise, une fois achevé. Peut-être s'acheminait-il vers la représentation d'un "beau désordre," expression de Boileau, où Karlheinz Stierle voit une définition possible de l'écriture lyrique.¹⁰

NOTES

- ¹Jean Rhys, "Jean Rhys: The Art of Fiction," Interview with Elisabeth Vreeland, *Paris Review*, 26, 1979, 218-37.
- ²Jean Rhys, *Smile Please*, 1979, Harmondsworth, Penguin, 1981. Les références entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition.
- ³Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, 13.
- ⁴Jean Rhys, *After Leaving Mr Mackenzie*, Harmondsworth: Penguin, 1973, 96.
- ⁵Jean Rhys, *Quartét*, Harmondsworth: Penguin, 1973, 96.
- ⁶Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, 151.
- ⁷Norman Rockwell, *Triple autoportrait*, 1960, Collection personnelle de Rockwell, reproduit dans *Norman Rockwell: Soixante ans de rétrospective*, Paris, Editions du Chêne, 1977, 111.
- ⁸Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, 30.
- ⁹Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.
- ¹⁰Karlheinz Stierle, "Identité du discours et transgression lyrique," *Poétique* 22, 1977, 432.

This article is based on a lecture delivered at the December 1989 "Intertextes" Conference held in Paris.

MIRROR AND MADNESS: A LACANIAN ANALYSIS OF THE FEMININE SUBJECT IN *WIDE SARGASSO SEA*

Lori Lawson

Madness has become a dominant theme in feminist literary criticism. Gilbert and Gubar addressed the issue of madness in literature with their seminal work, *The Madwoman in the Attic*.¹ They explored the sociological and feminist implications of the figure of the "mad woman" in literature, drawing upon Charlotte Brontë's character, Bertha Rochester, as their prototype. Bertha Mason Rochester appears in Brontë's novel, *Jane Eyre*, as a mysterious and bestial figure devoid of all but the vestiges of humanity. Jane