

- 20 There are many phrases that appear repeatedly throughout the book as motifs. This is one of many possible examples.
- 21 Ford Madox Ford, *Preface to The Left Bank*, op. cit., p. 138.
- 22 Ford Madox Ford, *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*, London, Constable, 1930, pp. 124 and 123.

ACKNOWLEDGMENT

The preceding article is excerpted from *La forma vincente: i romanzi di Jean Rhys*, Venice: Arsenale Editrice, 1984, and is reprinted with the kind permission of the publisher. The translation is by the author.

§ § §

VOYAGE IN THE DARK: DEUIL D'UN MYTHE

Chantal Delourme

Dans *Voyage in the Dark*, la représentation apparaît comme une scène scindée en deux pans. Deux objets y sont convoqués: l'île; là-bas; l'Angleterre, ici. Entre ces deux objets, une différence infranchissable que la narratrice parcourt sans relâche. Deux objets qui sont suscités par deux écritures qui s'entrelacent dans un même texte et pourtant clament leur différence.

Différance:

Le premier objet, celui qui remplit l'avant-scène de la représentation, c'est l'objet absent, l'île édenique qui sans cesse défait les bandeaux de l'oubli et affirme sa présence à une mémoire qui l'accueille. C'est plutôt le non-objet que l'objet. Il n'appartient pas au champ de l'actuel que la fiction a suscité. Il est essentiellement absent.

Il est pourtant présent, élu, élu parmi les autres pour sa différence d'avec ceux-ci. Il est donc avant tout l'objet différent de l'objet présent l'Angleterre, auprès duquel ses qualités sont mesurées pour ne s'en détacher que mieux:

The colours were different, the smells different, the feeling things gave you that down inside yourself was different. (7)

Cette différence n'est pas seulement la mesure qui sépare un objet d'un autre, mais cette autre, absolue, qui oppose un objet à un autre. Opposition des odeurs, des couleurs (47). Si absolu est cet écart que rien ne peut l'atténuer. L'objet unique tel que le soleil devient autre de parcourir ces deux lieux, atteint par la différence qui les frappe. A l'intérieur même de la ressemblance s'affirme toujours la différence qui annule le mouvement de rapprochement que la ressemblance avait esquissé:

All the way back in the taxi I was still thinking about home and when I got into bed I was awake, thinking about it. About how sad the sun can be, especially in the afternoon, but in a different way from the sadness of cold places. Quite different. (49)

L'expérience du sujet distille de part et d'autre de cet irréconciliable sans jamais pouvoir faire autrement que constater l'impossibilité de toute conciliation:

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. (7-8)

C'est cette même évidence de l'incompatible qui interdit d'employer le même prédicat pour les deux lieux; ils ne peuvent être désignés que par des langages différents et l'écriture butte alors sur l'indicible d'une différence qui ne peut que se constater, pas se décrire:

"It's some other world..." (45)

Cette différence qui auréole l'objet élu n'est pas seulement une qualité extérieure, relative à la présence d'un autre objet auprès duquel il est évalué. Elle est aussi qualité intrinsèque de l'objet élu, cette vertu extrême par laquelle il existe unique et qui se retrouve en chaque partie de l'objet. C'est cette épiphanie que célèbrent les descriptions de l'île. Chant de la singularité provenant du travail de la différence:

[La différence] n'est-elle pas le seul extrême, le seul moment de la présence et de la précision? La différence est cet écart dans lequel on peut parler de la détermination.¹

La représentation de l'île est animée par une véritable jubilation de la détermination. Les lieux, les personnages ne sont pas décrits dans des passages à valeur explicative mais adviennent au texte et s'auto-représentent. Ainsi la première évocation de l'île est-elle scène où se révèle la détermination unique de chaque objet. A la suite des différences temporelles s'affirment les différences spatiales et progressivement l'unicité s'impose:

When there was a breeze the sea was millions of spangles and on still days it was purple as Tyre and Sidon. Market Street smelt of the wind, but the narrow street smelt of niggers and wood-smoke and salt fishcakes fried in lard. (7)

L'évolution du terme "smell" scande les différentes étapes de cette singularisation. D'abord verbe, il devient substantif dont la détermination se précise: en un premier temps générique, elle est ensuite affectuée d'un pluriel qui la décompose:

It was funny, but that was what I thought about more than anything else - the smell of the streets and the smells of frangipanni and lime juice and cinnamon and cloves, and sweets made of ginger and syrup [...] (7)

Énumération incantatoire qui s'arrête lorsque le même objet "the breeze" se trouve lui aussi affecté d'une différence qui le divise encore:

[...] and the smell of the sea-breeze and the different smell of the land-breeze (17)

À titre part, que ce soit dans la description des odeurs de l'île ou dans celle de l'usine, rythmée par la répétition du pronom personnel "she" ce qui est célébré n'est pas une qualité en tant qu'attribut, mais en tant qu'événement. Chaque acte est plein, rituel ainsi que le manifeste le rapprochement des deux descriptions suivantes:

What I liked was watching her eat mangoes. Her teeth would bite into the mango and her lips fasten on either side of it, and while she sucked you saw that she was perfectly happy. When she had finished she always smacked her lips twice, very loud - louder than you could believe possible. It was a ritual. (58)

The stew tasted of nothing at all. Everybody took one mouthful and then showered salt and sauce out of a bottle on to it. Everybody did this

mechanically, without a change of expression [...] (50)

Dans le première, tout fait de Francine une mère ogresse dont les gestes clament le plaisir oral. Dévoration sacrée qui s'oppose au simulacre de l'acte dans la deuxième scène. La qualité intrinsèque de l'île, qualité d'intensité, de relation est à l'image de cette scène où Francine dévore son fruit.

Fusion:

L'objet élu est un objet différent mais dont la différence est sans cesse engloutie. L'érotique dans ce texte a ce rapport paradoxal à la différence: produire un discours de l'unicité de l'objet mais aussi se fondre à lui comme pour en engloutir la différence. Tout dans l'île est fusion; ce qui est représenté des divers éléments qui la constituent n'est pas l'ordonnement spatial mais l'étreinte, la fusion, l'entre-dévoration. Dans cet enchevêtrement, sont renversés ordres et limites habituels: une fleur devient embrasement d'un ciel dans un monde naturel animé par une force qui le soumet à des métamorphoses excessives:

You looked across a path, sometimes muddy when it had been raining, or dry, with open, gaping cracks as if the earth were thirsty... (62)

Les distinctions intérieur/extérieur disparaissent, englouties par la luxuriance de cette nature qui réunit tout, interdisant que la maison se tienne à l'écart, que les portes assurent l'étanchéité des lieux:

And the bathroom too was always dark and damp. It had no windows, but the door used to be hooked a little bit open. The light was always dim, greenish. (37)

L'île est ainsi un lieu où se consomment les noces interminables de la nature avec elle-même, mais aussi du sujet avec cette nature. Celui-ci se fond à l'objet dans l'expérience de la sensation, de l'enivrement des sens. Les phrases scandées par "and" disent la syncope de ce plaisir, mais plus encore, toujours ouvertes, suspendues en leur fin, elles disent l'insatiable du désir:

And the way the bats fly out at sunset, two by two, very stately. And the smell of the store down on the Bay. ('I'll take four yars of the pink, please, Miss Jessie') And the smell of Francine - acrid-sweet. And that hibiscus once ... (49)

Le sujet disparaît dans cette évocation des sensations que la mémoire hallucine: la syntaxe est travaillée par la rhétorique du plaisir, que ce soit dans les phrases qui organisent leur équilibre de part et d'autre d'un point paroxystique ("so red that ...") ou dans les énumérations des éléments de l'île, où le paradigme de celle-ci se dit interminable. Là aussi, dans ces phrases articulées autour du "and" se maintient une qualité, paroxystique, celle d'une synchronie, d'un effort à prolonger cet instant exquis hors duquel le temps s'est évanoui. L'énumération, additionnant les objets, est comme une unité atemporelle qui les préserve du temps. Dans cette incantation aux échos bibliques, le sujet d'estompe pour se perdre dans l'événement qu'est la sensation, ou plus exactement, le fantasme de la sensation, caractérisé par la fusion totale du sujet au spectacle qu'il met en scène:

Le sujet à ce niveau n'accomplit pas vraiment une action, ne contemple pas un spectacle, n'énonce pas un discours. Il est inclus dans l'action, le spectacle, le discours eux-mêmes. On est bien au stade du fantasme.²

D'un objet à l'autre par le biais du "and," circule la jouissance de l'île, dont la

qualité paroxystique est maintenue quelque temps par le mirage d'un langage que fait jaillir la mémoire. Dans le rythme des phrases souvent lancées par "and," jamais closes, dans le débordement de substantifs, l'on retrouve au coeur de l'écriture l'oralité caractéristique du monde de l'île. Les mots ne sont pas placés à distance, posés, clos. Ils sont suscités au plus près de la source d'énonciation, au plus près des lèvres, du souffle que l'on entend dans le rythme des phrases.

Hallucination:

Un souffle qui anime chacune des descriptions, une profération qui donne à entendre son procès: autant de signes d'une hallucination, seule présence à laquelle l'objet est rendu. La perte de l'objet a en effet précipité le sujet dans le travail du deuil; travail qui impliquerait la reconnaissance de la perte, mais contre laquelle, ainsi que l'a montré Freud, s'insurge le moi qui se protège en hallucinant l'objet aimé:

Cette rébellion peut être si intense qu'on en vienne à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire du désir.³

Hallucination qui permet de dénier la reconnaissance de la perte:

And I can't believe it's dead. (49)

Mais halluciné, l'objet perdu est rendu à un simulacre de présence. Il est mirage et ne soutient son existence que des mots qui le convoquent et lui prêtent une enveloppe qui éclate dès que le souffle s'arrête. L'objet halluciné est donc essentiellement objet de discours, sa référentialité s'en est allée. Si bien que le discours est lui-même habité par l'absence du corps de l'objet, l'évanouissement de la chose. Il lui faut sans cesse lutter avec le vide, cette "absence dont l'objet se serait retiré."⁴ A chaque apparition l'objet halluciné doit émerger de ce vide, motivé par le seul désir. La représentation dans *Voyage in the Dark* ne fait pas toujours ce saut, le masque en passant le plus souvent par les chemins de la remémoration ou bien par la mise en scène du leurre:

I would put my head under the water and listen to the noise of the tap running. I would pretend it was a waterfall, like the one that falls into the pool where we bathed at Morgan's Rest. (77)

Le n'est donc pas au seuil du travail de représentation que s'entendra le silence de l'objet. Mais plutôt dans son prolongement qui ne dépend que de la capacité à maintenir l'invocation que la remémoration a inaugurée. La conjonction de coordination "and" a cette valeur vocative. Souvent elle ouvre la phrase ou bien elle est ce point sur lequel articule le rythme du passage. Elle reconnaît l'arbitraire de l'énumération, non seulement de l'ordre des éléments qui la constituent, mais de celui du début, de la fin. La description de l'objet halluciné n'est donc pas une unité close; elle s'interrompt souvent sur des marques de ponctuation qui la maintiennent ouverte, à la fois finie et interrompue. Dans ces trois points de suspension se croisent l'écho des mots suscités et le silence de l'objet manquant.

Ce silence se fait entendre aussi dans l'hyperbole, dans l'emphase de phrases qui s'arc-boutent sur un événement qui demeure absent. La représentation de l'absence se fait de façon quasiment abstraite dans de phrases qui n'apportent pas un objet de représentable: "it was purple as Tyre and Sidon" (7), ces évocations des couleurs qui sont nommées mais non pas décrites, listes interminables faites pour le plaisir de la convocation du mot. Parfois la présentification de l'objet est le seul procès de représentation; aucun travail prédicatif ne le complète. La description ouvre alors une ellipse qui le travail prédicatif ne comble pas, mais laisse en suspens, laissant entendre l'ellipse, le silence de l'objet au-delà de la reviviscence de la trace mnésique:

Quand la parole se fait chose, ce n'est pas pour copier une chose visible, mais pour rendre visible une chose invisible perdue.⁵

Et le silence peu à peu s'installe dans le texte, les évocations de l'île se font plus rares. Les mots ne peuvent plus s'élever, portés par le souffle du désir qui fait vaciller les images hallucinées. Ils restent au sol, baudruches dégonflées:

But when I began to talk about the flowers out there I got that feeling of a dream, of two things that I couldn't fit together, and it was as if I were making up the names. Stephanotis, hibiscus, yellow-bell, jasmine, frangipannâ, corçlita. (67)

L'île perdue au langage de l'hallucination ne sera à nouveau suscitée que lors de situations-crisis, où l'oubli laissera surgir quelques images, inexplicables, délirantes.

Une autre représentation côtoie constamment celle de l'île perdue, de l'objet halluciné, c'est celle de l'ici, de l'Angleterre, ses villes, ses rues et ses chambres. Cet objet présent est toujours suscité par le rapprochement avec l'objet perdu. Il naît continuellement de la perte de l'objet d'amour et de ce fait naît mort. Mais c'est de cette mort même qu'il accède pleinement au statut d'objet.

Indifférentiation:

L'objet présent appartient à un monde amorphe, sorte de magma informe où les couleurs se mêlent, les formes s'épousent et de ce fait s'annulent: conglomérat de grisaille où les choses se fondent en leur commune identité de chose et les lieux s'égarant en leur commune identité de lieu, créant un univers de l'identique qui, déserté par le nom propre, se refuse à naître à l'identité:

You were perpetually moving to another place which was perpetually the same. (8)

L'autre, avant d'avoir pu devenir le différent, se résorbe toujours dans le même et meurt. Jamais au cours du texte ce monde informe ne sera animé à quelque détermination que ce soit:

Everything was so exactly alike - that was what I could never get used to. And the cold; and the houses all exactly alike, and the streets going north, south, east, west, all exactly alike. (152)

Lieux inachevés à peine esquissés, pourtours indécidables, masses informelles aussi nauséuses que les corps larvaires des personnages de Beckett. La représentation met en scène l'indifférentiable: le prédicat qui, unique, sert la détermination de la chose, s'accroche ici à toute une liste de substantifs et l'adjectif règne sur un univers uniforme:

There was always a little grey street leading to the stage- door of the theatre and another little grey street where your lodgings were, and rows of little houses with chimneys like the funnels of dummy steamers and smoke the same colour as the sky. (8)

Tombeau:

Indifférence mortifère assurément car l'objet est décrit comme objet de la mort, tantôt livide, tantôt noir, tantôt de cet indécidable gris. La mort est aussi présente dans les images sépulcrales que suggèrent les espaces clos, emboîtés entre des pans de murs ("the streets like smooth shut-in ravines" [16]), dans les objets mutilés, les mouvements arrêtés, les horloges noires dont les aiguilles se sont immobilisées (30, 104). Mais ces images de la mort en des lieux dévastés du fait de l'absence de l'objet d'amour,

ne seraient qu'assez communes si elles n'étaient accompagnées d'autres marques plus imperceptibles. L'opposition objet présent objet perdu ne repose pas simplement sur l'évacuation de l'un par l'autre. Certain échos de l'objet perdu, très lointains, presque immobiles, vibrent encore dans les descriptions de l'objet présent:

the streets like smooth shut-in ravines (16)
chimneys like the funnels of dummy steamers (8)

Il faut les entendre encore dans le silence et la pose figée de certains objets. Ainsi ces deux chevaux:

On the mantelpiece two bronze horses pawed the air with their front legs... (11)

ne sont-ils pas comme une cristallisation où se suspend ce souvenir d'un instant de déséquilibre?

I balanced myself in the saddle trying to grip with my knees (158)

De même la description d'une moulure où sont pétrifiés des fruits,

There was a moulding round the walls of the sitting-room - grapes, pineapples, and acanthus leaves... (35)

rappelle sur le mode dérisoire la corne d'abondance de l'île enchantée. Deux autres descriptions, mises en parallèle, témoignent de la fonction funéraire de l'objet présent où s'est pétrifié le souvenir de l'objet perdu. Dans les deux passages, il s'agit de la description d'une plante:

There was a black table with curly legs in the hall in that house, and on it a square-faced clock, stopped at five minutes past twelve, and a plant made of rubber with shiny, bright red leaves, five-pointed. I couldn't take my eyes off it. It looked proud of itself, as if it knew that it was going on for ever and ever [...] (30)

Les mots "red," "proud," "pointed," font de cette plante une grossière réplique de cette autre:

And that hisbiscus once - it was so red, so proud, and its long gold tongue hung out. It was so red that even the sky was just a background for it. And I can't believe it's dead. (49)

Le regard ici semblait rivé sur ce voluptueux embrasement de la plante, érotisme simulé par la plante artificielle. Fasciné par le mimétisme vulgaire que représente celle-ci, par la parodie qui répète une forme pour mieux manifester le vide sur lequel elle repose, le sujet s'arrête et contemple la pétrification de l'éros. Mais l'objet porte encore une autre question, celle du temps, de la mort. Raviver les images du désir pour l'objet hallucine, c'est raviver la conscience de la perte. C'est découvrir la question de la mort qui traverse le désir. Objet, sujet, érotisme, mort, l'île mêlait ces questions des identités, non pas dans un rapport spéculaire qui témoignerait d'une distance où le sujet serait médiateur, mais dans le rapport immédiat d'une fusion sans cesse consommée. Le sujet, en Angleterre, s'éloigne au contraire du sujet, altérité qui ici retient le regard. Il affiche son immortalité, son appartenance au monde des objets. C'est un objet inaccessible, intouché par le temps, en fait déserté par la question de la mort. Et ces images arrêtées qui veillent sur cet univers témoignent plus de l'atemporalité de la plante que de son caractère éphémère. Sorte de tombeau où s'inscrit l'ultime trace de l'objet perdu avant qu'il ne sombre dans l'oubli, l'objet présent échappe au temps comme les pierres tombales qui défient l'éternité.

Altérité:

L'objet qui émerge ainsi de cet univers amorphe est un objet essentiellement autre, altérité qui'il exhibe à travers son statut d'objet. Par l'évacuation de la question de la mort dans l'objet présent, par la mise au tombeau de l'objet perdu, semble naître non seulement un nouvel objet, mais l'Objet.

Il est désinvesti de la question de la mort parce qu'il est déserté par le sujet. La distance et la pose qui la caractérisent témoignent de la chose en lui. Constatant un regard lui est prêté, regard désapprobateur, traduisant un rejet, "the dark houses all alike frowning down one after the other" (16). Cette récurrence semblerait au premier abord démentir l'interprétation selon laquelle l'objet serait désinvesti du sujet: le regard désapprobateur ne serait alors qu'une projection de sentiment d'exclusion propre au sujet. Il nous semble pourtant que plus encore et presque inversement l'attribution d'un regard aux choses témoigne de la conscience qu'a le sujet de la distance à laquelle se tient l'objet; la répétition des verbes traduisant cette nouvelle conscience du voir chez le sujet. Voir l'objet, c'est perdre la possibilité de s'y évanouir, et la conscience de voir est la première étape dans la perception de l'altérité de l'objet.

Conscience de la distance qui affleure aussi dans tous les repérages spatiaux. La représentation s'attarde à transcrire avec minutie les places des objets, mais le repérage ne s'opère pas à partir d'une position pivot que détiendrait le sujet regardant. Ce qui est ainsi cliniquement transcrit ce sont les rapports des objets entre eux, leur disposition dans le monde d'objets qu'enregistre un regard extérieur. Extériorité parfois soulignée par le recours au pronom personnel "you," qui sollicite plus un regard impersonnel qu'un sujet regardant:

You could see into a small, unfurnished room, and then another glass door led into the walled-in garden. The tree by the back wall was lopped... (9)

Dans de nombreux passages la description ne semble s'organiser que sur le mode du balayage progressif de l'espace, d'un champ ouvert à un champ plus restreint, où les objets occupent une place qui n'est pas motivée par le texte.

Ce repérage spatial fait sortir la chose de l'informel, lui donne nom d'objet et surtout la crée objet en la plaçant ainsi dans un système d'objets d'où elle tire par la différence avec les autres son identité. Cette représentation de l'objet dans un univers déserté par le sujet n'est pas sans évoquer le mode descriptif auquel le nouveau roman a eu recours. Soulignons seulement qu'en 1934, déjà l'écriture de Jean Rhys convoquait cette solitude du monde.

Autre, l'objet se propose dans une matérialité opaque qui affirme sa présence: lourd, immobilisé dans sa masse, rarement décomposé. Comme s'il n'en était jamais fait usage, il abrite sa masse sous des draperies qui le rendent encore plus intouchable, soulignent sa compacité. La représentation devient le lieu d'un constat de l'évidence de cette présence: constat que répète dans le texte l'expression impersonnelle "there was." Celle-ci inaugure un inventaire, une énumération où les objets sont offerts comme fragments arbitraires et épars, et livre l'univers qu'elle suscite à l'indifférence du neutre:

The sitting-room looked out on Bird Street. There was a gas-stove with a bowl of water in front of it. The two armchairs had glazed chintz covers with a pattern of small rosebuds. There was a very high divan in one corner, with a rug over it. And a piano. (112-113)

L'écriture masque son travail créateur sous l'indifférence d'un constat: les objets semblent appartenir à un être-déjà-là, un être-toujours-là que "there was" actualise,

laissant l'évidence implacable de l'objet envahir le texte. La représentation ne semble que pouvoir créer un objet bloc, qui, à peine sorti des limbes de l'amorphe, s'immobilise là, dans son identité massive et sourde de chose sur laquelle vient buter l'écriture. C'est alors un travail de préhension-déperdition qui s'opère. Préhension de l'objet en son identité, déperdition du sens. À peine arraché à l'indifférence, l'objet porte, au plus manifeste de sa présence, le silence. Les descriptions, pourtant bribes éparses, se frôlent, menacent de se fondre l'une à l'autre: il ne s'agit plus que d'une description d'un seul objet. Comme si la représentation se paralysait dans la reconnaissance de cette assertion immobile de l'objet.

À travers ces deux écritures de l'objet s'élabore le même travail du deuil. Hallucinant l'objet perdu, l'île édénique, et le maintenant vivant dans l'espace du fantasme, la représentation participe de la même démarche mélancolique dont Pierre Férida dit qu'elle est "moins la réaction régressive à la pert d'un objet que la capacité fantasmatique ou hallucinatoire de le maintenir vivant comme objet perdu."⁶ Lieu et temps de l'épiphanie, l'île est comme un espace sacré où, dans la fusion du sujet, de son univers et de son langage, semblait pouvoir s'abolir la question de l'origine puisque tout y était célébration de l'adéquation parfaite, de l'instant projeté comme hors du temps. Pourtant le simulacre sur lequel repose l'hallucination donne à entendre une déchirure, un silence de l'image mythique. Eloignée de sa source, la représentation se tarit, se fige dans le constat de l'Objet.

NOTES

Les références au roman renvoient à l'édition suivante: *Voyage in the Dark*, Harmondsworth: Penguin Books, 1978.

¹Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 45.

²Luce Irigaray, "Du fantasme et du verbe," "Freud," *L'Arc*, no. 34, p. 98.

³In Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Paris: Gallimard, collection Idées, 1940, p. 150.

⁴Philippe Bonnefis, *Comme Maupassant*, Lille: Presses Universitaires de Lille, collection Cojet, 1981, p. 27.

⁵Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris: Editions Klincksieck, 1978, p. 69.

⁶In Pierre Férida, "Le cannibale mélancolique," *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris: Gallimard, no. 6, p. 126.

§ § §

MAGICKED BY THE PLACE: SHADOW AND SUBSTANCE IN *WIDE SARGASSO SEA*

Stephanie Branson

From 1963 to 1966, Jean Rhys worked relentlessly despite her own advanced age and personal despair, and despite her husband's illness and death, to complete a novel which advanced the renaissance of her literary career. *Wide Sargasso Sea* rose out of a quarter century of silence, and began a second wave of fiction flowing from Rhys's pen. As one of her "West Indian" novels, *Wide Sargasso Sea* is associated with what Teresa O'Connor