



HAL
open science

Littérature et résistance morale: une lecture de Jean Rhys, *Good Morning Midnight*

Raïd Layla

► **To cite this version:**

Raïd Layla. Littérature et résistance morale: une lecture de Jean Rhys, *Good Morning Midnight*. *Iride*, 2017, XXX (80), pp.21-37. halshs-02088312

HAL Id: halshs-02088312

<https://shs.hal.science/halshs-02088312>

Submitted on 13 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LITTÉRATURE ET RÉSISTANCE MORALE: UNE LECTURE DE JEAN RHYS, *GOOD MORNING MIDNIGHT*

LAYLA RAÏD

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	1
2. Bakhtine : voix et point de vue	4
3. Gilligan et Richards : <i>The Deepening Darkness</i>	7
4. Jean Rhys : une écriture de la résistance à l’objectivation	9
5. Conclusion	12
Références	13

1. INTRODUCTION

La lecture d’un bon livre nous transforme : je respire plus large, je grandis, m’apaise, comprends ; posant mon livre, je repars avec une énergie nouvelle. Comment rendre compte de ces transformations ? Cette question est au cœur de la philosophie de la littérature.

À rebours de la passion pour la forme qui a dominé une partie de la théorie littéraire au XXème siècle, la philosophie de la littérature s’intéresse au type de connaissance morale que constitue l’œuvre littéraire, et à la façon dont la fréquentation des œuvres modifie la vie des lecteurs et lectrices, d’un point de vue tant moral que politique. Si la passion (froide) pour la forme a conduit au développement d’indispensables outils d’analyse, la recherche philosophique sur la littérature héberge un lieu où rendre explicite ce qu’on peut appeler la dimension morale des œuvres littéraires.

Ce n’est pas n’importe quelle philosophie qui peut être ainsi féconde : ce sera une philosophie morale de la vie humaine concrète, vouée à une perception fine des situations. Martha Nussbaum consacre un ouvrage à la philosophie de la littérature, *Love’s knowledge*, qui défend ce point, en élaborant une position particulariste. Nussbaum pose le caractère indispensable de l’attention au particulier, tant pour une vie morale authentique, qu’épistémologiquement, pour la connaissance que nous en avons. Au sein d’une telle conception, les arts et la littérature, qui ont la capacité de montrer le particulier dans ses détails et sa complexité, prennent le statut d’auxiliaires indispensables de la pensée morale, et de la vie morale elle-même, en nous portant par delà les quelques exemples que nous pourrions crayonner avec des moyens pré-artistiques.

Version preprint. Paru en italien dans *Iride, Filosofia e Discussione Pubblica*, 80, 2017, pp. 21-37. Traduit en italien par Miranda Boldrini.

Comme l'écrit Nussbaum,

(...) there may be some views of the world and how one should live in it – views, especially, that emphasize the world's surprising variety, its complexity and mysteriousness, its flawed and imperfect beauty – that cannot be fully and adequately stated in the language of conventional philosophical prose, a style remarkably flat and lacking in wonder – but only in a language and in forms themselves more complex, more allusive, more attentive to particulars. [11, p. 3]

Son particularisme ne remet pas en cause le besoin de principes en morale, mais le fait qu'ils y suffiraient¹. On ne pourrait pas vivre une heure, écrit William James dans *Le pragmatisme* [9, p. 12], sans principe ni fait : il nous faut les deux, toute la difficulté est de bien penser leur équilibre et contribution réciproque. Ce particularisme remet ainsi en cause une conception selon laquelle les questions morales requerraient, pour être authentiquement morales (et non pas simplement affectives, par exemple), la seule application de principes (généraux) à des cas (particuliers), dont la particularité serait moralement indifférente².

Nussbaum souligne trois caractéristiques de l'attention au particulier, qui font de la littérature un réservoir de connaissances morales :

- (1) la surprise : le particulier peut avoir des caractéristiques nouvelles, qui ne sont pas anticipées. Inattendu, étonnant : c'est un usage ordinaire du terme de particulier.
- (2) la contextualité : le particulier est toujours pris dans un contexte (sinon, il s'agit d'une forme plus ou moins élevée de généralité).
- (3) l'incommensurabilité, ou encore la non-interchangeabilité. Il y a une pertinence morale de personnes et relations particulières. Par exemple, un enfant pour son parent a une importance (morale) irréductible à tout principe.

Je voudrais éclairer à partir du particularisme moral cette dimension de la littérature par laquelle elle peut servir de support et vecteur de la résistance morale. Si l'un des ressorts de la domination est l'écrasement de la différence que constitue chaque être humain, par l'usage de descriptions générales grossières servant à justifier des discriminations à l'égard de groupes donnés, et si l'attention au particulier recèle en principe une attention à la différence concrète que constitue chaque personne, alors la littérature, quand elle est attentive au particulier, peut constituer un outil de résistance à certaines formes de domination.

En tant qu'attention au particulier, la littérature recèle en effet en principe la possibilité de rendre visible pourquoi *X* n'est pas qu'un *X* parmi d'autres doués d'un ensemble de qualités fixées à l'avance, dont il ne serait pas possible de déroger, et qui détermineraient le destin de cet *X*. Tel homme n'est pas le support inévitable d'une série de qualités toutes faites (mieux vaut n'en avoir aucune, pour évoquer la figure paradoxale de l'homme du souterrain de Dostoïevski, si elle doit faire de vous la simple instanciation d'un cas général, existentiellement redondante). Telle femme n'est pas « la femme », aucune d'entre elles ne l'est, pour évoquer le champ des résistances littéraires féministes à l'objectivation.

¹Nussbaum est l'auteure, avec Amartya Sen, d'une théorie des « capacités », qui énonce un ensemble de *principes* relatifs aux droits humains fondamentaux, dont le sens est à la fois moral et politique.

²Cf. Jonathan Dancy, « Moral particularism », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/moral-particularism>, pour une classification des différents particularismes moraux.

Quand la littérature se déploie comme attention au particulier, elle donne à voir ce dont les représentations oppressives nient l'existence chez l'humain : à savoir, le fait que chaque humain est la source d'un point de vue unique sur le monde, dotée d'une voix propre, et peut résister de ce fait aux assignations d'identité nécessaires à l'établissement des rapports de domination. Si cette résistance est fondée en principe, elle s'effectue dans les faits avec plus ou moins de succès : la voix propre peut être littéralement réduite au silence, même intérieur, depuis l'enfance, ou bien persister via les fêlures provoquées dans les systèmes de domination par la pression des voix particulières. L'attention au particulier caractéristique de certaines formes littéraires est un de ces lieux de pression et de fêlure.

Un des premiers théoriciens qui ait montré la capacité de la littérature à faire apparaître les voix humaines dans ce qu'elles ont de propre et d'irréductible est Bakhtine. Je propose d'emprunter quelques éléments de son analyse, tels que développés dans la *Poétique de Dostoïevski*, pour montrer comment la pression du particulier s'inscrit dans la forme littéraire. Ce sera l'objet de ma première partie.

Dans une seconde partie, je mettrai ces éléments au service d'un champ spécifique des littératures de résistance au XX^{ème} siècle : celui par lequel s'expriment des voix de femmes, se posant comme telles dans une sphère des lettres qui ne leur accordait jusqu'au XIX^{ème} qu'une valeur inférieure ; le XX^{ème} constituant la période où ces voix s'affirment peu à peu et suffisamment pour finir par apparaître comme légitimes.

Outre Bakhtine, dont les écrits n'évoquent pas la question du genre, je m'appuierai sur les éthiques du *care*, qui analysent la vie morale sous le prisme des distinctions de genre. Je m'appuierai dans ce champ sur Carol Gilligan³, psychologue du développement moral, auteure de *The Deepening Darkness : Patriarchy, Resistance and Democracy's Future*. Cet ouvrage porte, pour partie, sur l'histoire de la littérature comme lieu de résistance à une culture patriarcale de la violence. L'ouvrage est écrit en collaboration avec David Richards, juriste spécialiste de droit constitutionnel et des questions de discrimination aux États-Unis.

Avec cet arrière-plan, je m'intéresserai plus spécifiquement à l'œuvre d'une romancière qui travaille ce thème de la recherche de la voix propre contre son écrasement : Jean Rhys (1890-1979), écrivaine dominicaine créole, une des représentantes de la littérature des Caraïbes, au carrefour de plusieurs identités (père gallois, mère créole d'origine écossaise, nourrice dominicaine descendante d'esclave) ; elle émigre en Angleterre à 16 ans, puis vit dans différents pays d'Europe (à Paris, à Londres) ; elle est l'auteure d'une littérature d'exil où les personnages, pris entre plusieurs mondes et plusieurs modèles, tentent d'établir leur voix, avec plus ou moins de

³Gilligan soutient un particularisme moral modéré, qui reconnaît au principe une place dans la vie morale, sans qu'il y suffise cependant. Elle rejette ainsi l'interprétation des éthiques du *care* comme « dénuées de principes » (*unprincipled*), jouant du sens moral de l'expression. Elle répond ce faisant à la critique, avancée par Lawrence Kohlberg, selon laquelle l'éthique du *care* serait une morale simplement personnelle, incapable de résoudre les conflits entre perspectives différentes, ou encore les problèmes posés par les points aveugles d'une perspective donnée [8, p. 129]. Tout dépend de ce qu'on appellera « principe » : si l'importance de telle personne pour nous (un enfant, un ami) n'est pas soluble dans le « principe », on peut suivre en général le « principe » (propre au *care*) de se soumettre aux normes d'une relation authentique (*standards of authentic relationship*), qui impliquent l'attention au particulier.

bonheur. Parmi ses œuvres les plus connues : *Wide Sargasso Sea*⁴ [13], et *Good Morning Midnight*, que j'aborderai ici plus en détail, un roman de la résistance à l'objectivation.

2. BAKHTINE : VOIX ET POINT DE VUE

C'est avec Bakhtine que je propose de comprendre la question de l'objectivation en littérature. Les formes littéraires selon Bakhtine, quand elles sont des outils de représentation de la personne, se distinguent selon leur rapport à la subjectivité humaine, selon qu'elles permettent ou non de la faire apparaître.

Revenons aux questions élémentaires dont part Bakhtine : qui parle ? quelle(s) voix s'exprime(nt) ? En termes de description : qui décrit, qui tient le pinceau, pour décrire quel type de qualités, avec ouverture à la surprise du réel ou non, avec une sensibilité ou non aux différences constituées par le contexte et l'unicité humaine ? Ces questions ont à la fois un sens littéraire et un sens moral.

Dans la *Poétique de Dostoïevski* [1], Bakhtine distingue deux formes du roman : dialogique et monologique, en présentant Dostoïevski comme un maître de la première. Dans le roman dialogique, ou polyphonique, le monde du récit est issu des voix apparaissant en son sein, plutôt que posé par l'auteur indépendamment des consciences qui forment ce monde. Dans le roman monologique au contraire, la seule et unique conscience est celle de l'auteur, omniscient : le monde et les consciences des personnages sont les objets de cette unique conscience, et font l'objet de description qu'elles ne sont pas en position d'assumer elles-mêmes. Bakhtine utilise les deux concepts de point de vue et de voix pour mettre à nu cette forme particulière du roman qu'il appelle dialogique, où le monde et les personnages apparaissent donc au croisement d'un concert de voix différentes.

Bakhtine considère que seul le roman dialogique présente le personnage et la personne dans leur dimension proprement subjective, pensée en terme d'inachèvement : la personne est inachevée dans la mesure où elle n'est jamais simple ensemble de déterminations, mais toujours une attitude à l'égard de cet ensemble, qui interdit qu'on l'y réduise.

En ce qui devient ainsi un point de vue moral, un principe d'irréductibilité à la détermination objectivante est constitué. Un point de vue simplement formel donne donc lieu à un point de vue moral, où l'on manque la personne comme sujet moral quand on la voit sous l'angle de ses seules déterminations objectives. Bakhtine use aussi du terme de chosification : on est chosifié (objectivé, dégradé) quand on est le pur et simple objet de la description, et non son sujet, quand on ne possède pas le dernier mot sur soi-même. Pour reprendre une comparaison de Bakhtine : quand on est décrit par contumace.

Bakhtine analyse en ce sens les *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski. Il présente l'homme du souterrain comme malade de la description, refusant toute description de lui-même : l'homme perçoit celle-ci comme immixtion d'autrui dans son intériorité, une intériorité incapable de se

⁴*Wide Sargasso Sea* est une des belles pièces de la littérature du *writing back* : la réponse créole à *Jane Eyre*, écrite du point de vue de la première épouse, démente et enfermée dans le château de Rochester : son enfance (chapitre 1), son mariage (c'est-à-dire un achat irresponsable du jeune Rochester, chapitre 2), puis l'alcool et l'incendie du manoir de son goélier (chapitre 3).

constituer donc autrement que dans une bravade anti-descriptive systématique, préférant le vide à la moindre qualité. Une description est un affront ; décrire est offenser. La personne qui décrit, qui est en position de dire qui est l'autre, qui aura donc en un sens le dernier mot, celle-là possède le pouvoir. Le mal de l'homme du souterrain est qu'il ne peut trouver l'attitude qui consiste à se faire l'auteur de sa propre description : c'est une capacité qu'il a définitivement perdue. Dans cette mesure, négativement, c'est un texte de pure résistance morale, celui de quelqu'un qui répète le geste de refus, là où il n'a plus la capacité de constitution. Et en même temps, écrit Bakhtine, les *Notes* sont un véritable traité du personnage. Qui fait apparaître la distinction entre voix et point de vue d'un côté, détermination de l'autre.

Utilisons cette analyse des *Notes d'un souterrain* pour comprendre différentes formes de littérature de résistance au XX^{ème} siècle. On a là comme une matrice vide, à remplir. On assiste au XX^{ème} siècle à une extension de la prise de parole de la part d'écrivains venant de lieux (sociaux, géographiques) de plus en plus variés, issus de contextes qui jusque là leur interdisaient de jouir de la position de sujet de la description, de telle sorte, qu'ils ne faisaient que subir, la plupart du temps, le trait descriptif. Cela a donné lieu à un ensemble vaste de nouvelles littératures. Pour reprendre les classifications courantes (mais qui pèchent justement d'être produites par ceux qui détiennent le droit de classer) : les littératures dites post-coloniales, par exemple indienne (Salman Rushdie, Arundhati Roy...), maghrébine (Mohammed Dib, Assia Djebar...), les littératures des Caraïbes (Jean Rhys, Jamaica Kincaid, Aimé Césaire...), afro-américaines (Toni Morrison, Alice Walker...), féministes (George Sand, Virginia Woolf, Elfriede Jelinek...) : on voit que ces classifications n'ont finalement de sens qu'externes, un sens chosifiant justement ; peu d'auteure femme ne peuvent être rangées dans la dernière catégorie, que le féminisme soit ou non convoqué par l'écrivain dans son œuvre ou dans le discours sur son œuvre. Ce sont en général des littératures de l'affirmation de l'identité propre par la prise de parole, qui se distinguent par leur refus des traits descriptifs achevants venant des paroles autorisées. Qui démasquent les usurpations de la voix propre par les discours dominants. Les *Notes du souterrain* offrent ainsi une matrice pour comprendre une partie du foisonnement de nouvelles voix littéraires au XX^{ème} siècle.

Revenons à ce que j'appelle la pression du particulier sur les formes littéraires : c'est cette pression qui demande que soient entendues les voix propres, cette pression qui refuse la description quand elle vient d'un point de vue en surplomb, monologique. La forme dialogique est une des solutions littéraires possibles pour réaliser dans le texte l'attention au particulier. On retrouvera aisément les trois caractéristiques de la surprise, du contexte et de l'incommensurabilité posée par Nussbaum dans la théorie bakhtinienne comme caractéristiques dont la possibilité est ménagée par la forme dialogique.

Maintenant, chaque déploiement de cette attention au particulier aura ses points aveugles. On déploiera ce qu'on est capable à un moment, depuis un point de vue particulier, de voir de l'autre et de soi-même. L'attention au particulier n'est jamais quelque vision pleine et entière de tout le particulier : ce ne serait encore qu'un fantasme d'omniscience d'une autre sorte, qui n'a pas de sens clair. L'attention au particulier est une dynamique, qui vise à voir davantage, en suivant un mouvement spécifique de méfiance par rapport aux séductions de la description générale.

Les limites à la perception du particulier sont associées à la mesure dans laquelle je puis connaître autrui comme sujet, c'est-à-dire me voir moi-même comme son autre. La subjectivité, propre et d'autrui, apparaît dans la mesure où on peut respecter cette injonction : être capable de se voir soi-même comme un autre. Stanley Cavell exprime cette injonction en la présentant comme un « axiome raisonnable » de la connaissance morale, limité par la capacité effective que l'on a de se voir soi-même comme un autre, capacité qui n'est pas nulle, mais qui n'est en rien donnée dans tous les cas de rencontre :

I should think a sensible axiom of the knowledge of persons would be this : that one can see others only to the extent that one can take oneself as another. [2, p. 459]

On est attentif, mais on ne parvient parfois pas à dépasser telle différence, qui va figer l'autre, sous certains aspects, en une espèce d'objet.

Considérons l'exemple de la représentation littéraire des femmes. Bakhtine décrit Dostoïevski comme engagé dans une perspective radicalement non-objectivante. Mais on a du mal à attribuer un tel statut de point de vue non-objectivé aux personnages de femmes peints par Dostoïevski. Dans quelle mesure s'agit-il là d'êtres humains dotés d'une voix propre ? Une femme peut-elle se reconnaître aujourd'hui dans ce que Dostoïevski représente comme tel ? Une tentative de leur accorder une voix propre, certainement, mais avec toute la partialité de qui ne les voit pas comme des humains capables d'une réflexion morale et spirituelle soutenue. Un des éléments les plus frappants de ce que Dostoïevski appelle une femme tient à la maigreur, si ce n'est l'absence, du dialogue intérieur, dont l'intensité caractérise au contraire les personnages masculins. Comme si Dostoïevski ne pouvait pas franchir l'obstacle de la différence sexuelle jusqu'à supposer une vie intérieure dialogique riche chez une femme (ne parvient pas à appliquer ici l'« axiome raisonnable » de Cavell) ; ce qui rend leur voix extraordinairement pauvres ; elles agissent, et pensent peu, ne sont en tout cas pas scindées par les tortures de la conscience de soi comme le sont les principaux personnages masculins. Appauvrissement qu'on peut comprendre dans les termes d'une inattention à ces particuliers-là, noyés dans une image générale, de surplomb. Un autre pas comme nous (qui « nous » d'ailleurs ?), sans quête spirituelle. Il n'y a pas de femme du souterrain possible.

Quelques personnages féminins inachevés apparaissent quand même, disons des esquisses, mais dont l'inachèvement ne prend pas la forme du dialogue intérieur, comme si le corps des femmes empêchaient qu'il s'y tienne un tel concile. Ainsi du personnage de la vieille aristocrate dans le *Joueur*, dont le caractère bien assis annoncé comme interchangeable jusqu'à la mort part en fumée au contact de la roulette, qui la laisse sur la paille. Une forme de rejet de la description achevante, mais qui consiste en un effondrement du caractère sous le coup de l'addiction, plutôt qu'en une recherche d'identité par le travail de la réflexion.

Plus généralement, une partie importante des œuvres littéraires, avant l'entrée en littérature des femmes elles-mêmes, parle d'êtres qu'elle connaît au fond peu. Qu'elle connaît de manière partielle, en restant dans une large mesure en surplomb, au sein d'une dialogique tronquée. Avant le XX^{ème} siècle, à quelques exceptions près, beaucoup de choses sont écrites *sur* les femmes *sans* les femmes, pour reprendre ce motto bien connu des dominé-e-s : « Rien sur nous sans nous ! » Cela ne signifie pas que les femmes comme personnes humaines étaient absentes de la littérature, ou encore, pour reprendre le mot de Bakhtine, représentées seulement par contumace, mais que la

représentation restait, le plus souvent, partielle, précisément parce que se voir soi-même comme un autre face à une femme n'était pas, pour la plupart des écrivains (pas tous cependant), un effort qu'ils poursuivaient réellement : on s'arrête à une typologie, au lieu d'aller jusqu'à ces particuliers-là.

Je lirai au contraire l'anti-héroïne de *Good Morning Midnight* comme une femme du souterrain – ce titre le suggère, qui salue l'entrée dans le noir. Il est tiré d'un poème d'Emily Dickinson, dont voici les deux premières strophes :

Good Morning – Midnight –
I'm coming Home –
Day – got tired of Me –
How could I – of Him ?

Sunshine was a sweet place –
I liked to stay –
But Morn – didn't want me – now –
So – Goodnight – Day !

3. GILLIGAN ET RICHARDS : *The Deepening Darkness*

Une des demandes du féminisme des éthiques du *care* est qu'on applique l'axiome cavellien de la connaissance d'autrui par-delà les genres, sans renoncer devant l'obstacle des différences sexuelles. Renoncement qui peut prendre les formes suivantes : dire qu'on est face à de l'incompréhensible (des gens pas comme nous ; les femmes, les hommes, selon le point de vue) ; affirmer par avance qu'on sait à quoi on a affaire (« une femme est une femme » ; « des coqs » (avec haussement d'épaules)) ; ou encore ne pas vouloir entendre, qui est une des formes de l'objectivation (l'autre n'a pas de voix qui soit digne d'être entendue, c'est-à-dire en pratique n'a pas de voix, ou le moins possible ; on évite de lui donner la parole, on ne l'a pas entendu, il parle trop bas, etc.). Appliquer cet axiome de la connaissance des personnes par-delà les genres : c'est un défi que nous aident à relever, selon Gilligan et Richards, une partie des arts et de la littérature.

Ils proposent ainsi une autre histoire de la littérature, associée à la résistance à ce qu'ils appellent le patriarcat : à savoir un ensemble d'injonctions de genre visant la soumission des femmes, et l'infériorisation de toutes les qualités catégorisées comme féminines, stigmatisant les hommes qui les revêtent et contraignant les hommes qui ne les revêtent pas dans une forme de vie à laquelle ils ne peuvent déroger sans honte, un des leviers essentiels au niveau psychologique de la force de ces injonctions. Les qualités masculines présentées comme idéales sont bien connues : sens du pouvoir et du contrôle de soi et de l'autre, allant du contrôle des émotions propres, à la capacité à tuer, où la violence est valorisée comme apanage de la masculinité ; déni du caractère constituant des relations intra-humaines et du bienfait des dépendances réciproques, mythe de l'indépendance essentielle du dominant, et de l'interchangeabilité des dominé-e-s.

Gilligan a montré dans *In a Different Voice* comment les femmes sont éduquées à assumer les relations aux autres, relations vécues comme élément déterminant de leur identité personnelle, relations dont le maintien et l'épanouissement sont une pièce essentielle de la vie morale. Le

propos de Gilligan était alors en même temps de valoriser cette éthique différente, tournée vers le *care*, et de souligner le prix que les femmes ont souvent dû payer sur leur développement propre pour jouer ce rôle relationnel : ce sont les études de Gilligan sur la saisie du droit à l'avortement. Le propos de *The Deepening Darkness*, un ouvrage à deux mains, écrit par un homme et une femme, est différent dans son ambition, plus centré sur le masculin, et sur le prix à payer par l'être humain qui s'engage dans l'idéal (patriarcal) de la distanciation. Qui peut s'aggraver en déni de la relation, jusqu'à sa destruction éventuelle ; s'aggraver de l'idéal d'impassibilité jusqu'à la culture de la violence, jusqu'au meurtre et à la destruction de la vie en général, capacités décrites, éventuellement chantées tout au long de l'histoire, comme puissances positives.

Les injonctions de genre patriarcales ont, montrent Gilligan et Richards, un impact global cruellement négatif par la culture de violence qu'elles perpétuent. Leur ouvrage, publié en 2008, se place dans la perspective de l'après 11 septembre, et du mal que cette tragédie a fait à la démocratie américaine : ils soulignent comment, du côté des injonctions de genre, le modèle de la virilité insultée, pièce essentielle de toutes les formes de patriarcat, a constitué le moule via lequel cet événement a été accueilli, comment il a servi à justifier les politiques agressives subséquentes. Ce qu'ils amènent de neuf, c'est une analyse en termes de *care* associée à une connaissance précise de l'histoire des mouvements de résistance politique aux États-Unis, de l'histoire de la psychologie, et enfin de l'histoire des arts et de la littérature, lus au prisme particulier de l'éthique du *care*. Le livre, qui est foisonnant, ambitieux, impossible à résumer, commence avec la période antique (l'*Énéide* de Virgile, l'*Âne d'Or* d'Apulée) et se poursuit jusqu'à la période moderne et contemporaine (Hemingway, *A Farewell to Arms*⁵, l'*Ulysse* de Joyce, *The Age of Innocence* de Wharton, *Mrs Dalloway* de Woolf...), décrivant différentes étapes de la résistance aux injonctions patriarcales. Sont mobilisées tant les résistances venues des écrivains masculins, qui, en assumant la fonction expressive, s'éloignaient du modèle du guerrier dénué d'émotion, suscitant la raillerie bien connue de l'artiste comme « efféminé », ici réinterprétée en résistance⁶, que féminins dans la période moderne, qui, quant à elles, refusaient le baillon des dominées.

L'idée centrale de l'ouvrage est que les méthodes associatives de l'art [7, p. 197] ont la capacité de desserrer l'étau des injonctions de genre, et de laisser agir ce que j'ai appelé la pression

⁵La phrase suivante de Hemingway sert d'exergue à l'ouvrage. Le particulier s'y oppose à l'*obscénité* des descriptions écrasant leur objet :

Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow, were obscene beside the concrete names of villages, the number of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and dates.

⁶Les écrivains masculins étaient majoritaires dans les temps antiques. Mais les conteuses ont toujours été des personnages essentiels aux cultures de résistance : cf. le personnage de la vieille femme, qui transmet le conte d'Éros et Psyché dans l'*Âne d'or* d'Apulée, texte longuement analysé dans *The Deepening Darkness*, et référence importante chez Bakhtine également. Ce conte est au cœur d'un des derniers livres de Gilligan, *The Birth of Pleasure*, où elle assume elle-même le rôle de vieille conteuse [6, p. 232], transmettant un contenu alternatif aux mythes patriarcaux. Gilligan présente ainsi le conte d'Éros et Psyché comme une alternative au mythe d'Oedipe : un conte de la volonté de voir et de savoir, comme principe présidant à la naissance du plaisir. Pour un point de vue anthropologique sur littérature orale et transmission des points de vue féminins sur l'ordre social, cf. Camille Lacoste-Dujardin, *La vaillance des femmes* [10].

du particulier pour laisser entendre les voix authentiques derrière l'obéissance aux injonctions. Le particulier des voix féminines et masculines authentiques, pour peu qu'il ait subsisté sous l'obéissance aux injonctions ne ressemble pas, c'est leur conviction, à ce qu'on voudrait qu'elles soient depuis la structure des injonctions patriarcales.

Si Gilligan et Richards ne sont pas des théoriciens de la littérature, ils nous proposent une manière nouvelle de voir comment l'artiste, avec les moyens libres de l'art, est à même de rendre visible la voix propre, particulière, avant le moment où elle ne fait plus que répéter. Leur lecture est axée sur la question de la voix : qui parle, avec quel droit, de quoi et de qui ? La voix est-elle authentique, n'est-elle qu'un écho de celle d'autrui sur un silence intérieur ? Se laisse-t-elle surprendre, ou bien joue-t-on purement et simplement une partition – typiquement, celle du genre assigné ? C'est un travail qui reprend ainsi, avec d'autres cadres de référence, le souci bakhtinien d'une littérature capable de présenter la subjectivité comme telle.

4. JEAN RHYS : UNE ÉCRITURE DE LA RÉSISTANCE À L'OBJECTIVATION

Appliquons maintenant ces analyses au texte de *Good Morning Midnight*, pour voir comment s'y construit le thème de la voix et de la perte de la voix, à travers la prise de parole d'une femme, dans le contexte d'une époque qui ne l'autorisait pas pleinement, le Paris de l'Exposition Universelle de 1937. Avec le thème de la voix, je développerai en même temps celui de l'anesthésie émotive et de son coût, à savoir la perte de l'intelligence morale, c'est-à-dire aussi celle de la perception du particulier.

Jean Rhys propose en général une écriture de la résistance réitérée à l'objectivation, chez des femmes en position d'exil, ne parvenant pas à se construire une identité satisfaisante, qui fasse barrage aux traits descriptifs d'autrui. Traits perçus comme revenant sans cesse et de toutes parts.

Good Morning Midnight est un roman écrit en première personne. C'est le récit de Sasha Jansen, anglaise exilée à Paris, qui y dérive de café en café, désargentée, avec le réconfort principal de l'alcool. Le personnage est marqué par une conscience de soi exacerbée et douloureuse, une angoisse face à la description venue d'autrui, une incapacité à la contrer, à asseoir une voix propre. Un personnage qui cherche, en même temps, sans cesse, à se redresser face aux assignations d'identité lapidaires – comme un « Qu'est-ce qu'elle fout ici, la vieille ? », qu'elle surprend dans un café, et qui l'obsède. L'exil, qui aurait pu la libérer, renouvelle l'angoisse : le roman la montre traversée par le sentiment d'être une étrangère, une alien, inévitablement repérée comme telle – « l'Anglaise », « quelle plaie, quelle plaie, les Anglais » [12, p. 44]).

Le texte de Rhys, écrit en anglais, est ainsi sillonné de phrases françaises saisies au vol, prononcées par des gens autour dont elle croit qu'ils la jugent (ou qui la jugent en effet) : la même obsession du trait descriptif qu'on trouve chez l'homme du souterrain. Sasha va dans un restaurant qu'elle a fréquenté anciennement, et surprend (passe son temps à surprendre) les mots échangés à son propos. « Qu'est-ce qu'elle fout ici ? », entend-elle, mots qui enclenchent une suite d'actes dont le but est de la maintenir debout malgré le coup ; mais ce faisant, elle internalise ces mots, qui deviennent une obsession et finissent par être assumés comme sa définition négative même. Elle tente ainsi de trouver refuge dans le jardin du Luxembourg, après la catastrophe au restaurant « Chez Théodore » :

I turn my chair round with its back to the pond where the children sail their boats. Now I can see nothing but the slender, straight trunks of trees. They look young, these trees. This is a gentle place – a gentle, formal place. It isn't sad here, it isn't even melancholy.

The attendant comes up and sells me a ticket. Now everything is legal. If anyone says : « Qu'est-ce qu'elle fout ici ? », I can show the ticket. This is legal. . . . I feel safe, clutching it. I can stay here as long as I like, putting two and two together, quite calmly, with nobody to interfere with me.

Last night and today – it makes a pretty good sentence. . . . Qu'est-ce qu'elle fout ici, la vieille ? What the devil (translating politely) is she doing here, that old woman ? What is she doing here, the stranger, the alien, the old one ? . . . I quite agree too, quite. I have seen that in people's eyes all may life. I am asking myself all the time what the devil I am doing here. All the time. [12, p. 46]

Il s'agit du même paradoxe que l'homme du souterrain : sa résistance détermine une forme négative, celle d'une pure résistance continuée à l'invasion⁷, avec ses moments d'échecs et ses rebonds permanents. Littérairement, comme Dostoïevski, Rhys met à nu la voix propre assiégée comme lieu de résistance continuée à l'objectivation.

Elle exprime de la manière suivante l'impossibilité d'assumer son propre corps – en un champ spécifique de l'objectivation qui est constitué par le jugement permanent porté sur le corps des femmes. Elle entend le mot « moche », « Is it true that I am moche ? » répète-t-elle en écho. Le trait descriptif n'est pas le sien, il appartient à l'autre langue (le français en l'occurrence, la langue des autres) ; mais le doute est bien le sien, il est fait sien faute de quoi que ce soit à lui opposer :

Is it true that I am moche ? God, no. I bet it was a woman said that. No, it wasn't. It was a man said it. Am I moche ? No, no, you're young, you're beautiful.

Sometimes it's quite all right, sometimes it works. Often it works. And days. And nights. . .

Eat. Drink. Walk. March. Back to the hotel. To the Hotel of Arrival, the Hotel of Departure, the Hotel of the Future, the Hotel of Martinique and the Universe. . . . Back to the hotel without a name in the street without a name. [12, p. 120]

On assiste à une perte du particulier. Et avec lui de toute intelligence de ce qui est en train d'arriver : on ne veut plus rien savoir.

Le roman de Rhys montre comment la perte du particulier est concomitante d'une désorganisation du jugement. Qui éventuellement se suspend dans l'incertitude. Le jugement se délite sous la force de l'anesthésie émotive (recherchée en particulier dans l'alcool), c'est-à-dire sous la force du refus de souffrir, moment que Cavell soulignerait comme étant au cœur du scepticisme⁸ :

She is kind, the old nun in charge, or she seems to me not unkind. [12, p. 119].

⁷Le roman se termine par une scène ambiguë de consentement sexuel adressé à un homme qui lui fait horreur, et qu'elle accueille pourtant, après avoir perdu contact avec l'homme qui l'attirait.

⁸Ce qu'il y a de pire que l'infidélité de Desdémone : sa fidélité, la croire, c'est-à-dire être prêt à n'être comme elle que « *flesh and blood* », ni plus ni moins [2].

Distinguons deux choses : ne pas porter le jugement faute de certitude ; et mal juger tout en portant le jugement. Le scepticisme en tant que tel réside dans le fait de ne pas aller jusqu'au jugement. La citation ci-dessus sur la vieille nonne pourrait être la recherche d'une bonne description, mais non : dans ce contexte, c'est un recul de la confiance dans le jugement propre, une suspension du jugement. Un moment sceptique, au sens de Cavell.

Selon Gilligan, la littérature peut constituer un lieu de résistance par rapport au risque de l'anesthésie émotive. Entre autre en étant l'exploration de ces moments où la rupture se fait, en se faisant le témoin de la perte de la voix propre : on ne sait plus, on ne peut plus juger, on doute. Doubtant, on perd aussi la capacité à défendre son intégrité propre. Comme dans ces moments où Sasha est incapable de stopper l'irruption des regards étrangers dans le rapport à soi, l'irruption du jugement de l'autre (les « français ») dans l'espace intérieur. Celui-ci devient un lieu susceptible d'être en permanence insulté.

Une image traditionnelle du jugement suspendu est offerte par l'exilé, qui ne comprend pas grand chose autour de lui, ne disposant pas des matrices d'interprétation standard. Écrivaine des Caraïbes venue à Londres, puis Paris, Jean Rhys est une personne de nulle part : état d'exil présent tout au long de *Good Morning Midnight*. Dans un ouvrage sur Rhys [5] centré sur les thèmes de l'« exil sexuel et colonial », Mary Lou Emery associe l'alternance de résistance et d'internalisation du trait descriptif au statut marginal, déplacé, de l'étrangère, livrée à un ensemble de descriptions qu'elle ne peut maîtriser, mais qui dominent le monde social où elle se trouve plongée :

« The stranger, the alien » suffers from a social marginality that obliterates identity : « no name, no face, no country » (*Midnight*, p. 44). Sasha's marginality forces her to play roles without scripts, improvising parts for every situation because no stable social relations define, reinforce, or repeat a particular performance. Knowledge of her part depends upon her audience and critics – on how others see her. Her success depends on her ability to interpret their judgments, which she alternately resists and internalizes. The theatrical images that recur throughout the novel invoke a playfulness that becomes simultaneously a matter of life and death. Lacking even the illusion of a stable self, Sasha's life depends upon her theatrical success. [5, p. 149]

Le concept butlérien de performance est au cœur de cette analyse – une anthropologie différente de la conception bakhtinienne, mais qui peut en être rapprochée par l'intérêt qui leur est commun pour ce qu'on peut appeler le paradoxe du souterrain : celui d'une résistance aux descriptions objectivantes, piégée par le mouvement même de leur rejet fasciné.

Développant la peur de l'objectivation, apparaît encore la figure de l'animal, thème du souterrain s'il en est. Là où l'homme de Dostoïevski se compare à rats, souris et insectes [4, p. 51-2], Sasha se voit en jument maltraitée, image qu'elle associe à l'Angleterre et son amour des animaux domestiques, et à l'anglaise maltraitée qu'elle est à Paris. Elle partage l'humiliation de l'animal – partage sur lequel s'enchaîne l'aveu du désir de boire jusqu'à mourir :

« At first I was afraid they would let gates bang on my hindquarters, and I used to be nervous of unknown people and places. » Quotation from *The Autobiography of a Mare* – one of my favourite books... We English are so animal-conscious. We know so instinctively what the creatures feel and why they feel it...

It was then that I had the bright idea of drinking myself to death. (...)

I did try it, too. (...)

I watch my face gradually breaking up – cheeks puffing out, eyes getting smaller. Never mind.
 « While we live, let us live », say the bottles of wine. (...) Besides, it isn't my face, this tortured
 and tormented mask. I can take it off whenever I like and hang it up on a nail. [12, p. 37]

Comme le souligne Gilligan⁹, l'intelligence morale dépend d'une capacité émotionnelle entière, et la rupture (ou la distanciation) avec les émotions propres conduit à la cécité morale, à la perte du jugement des situations particulières. Voir le particulier comme tel, avec ses dimensions de surprise, de contextualité, d'interchangeabilité, réclame une intelligence morale qui ne se construit que très partiellement, voire pas du tout, dans l'obéissance à l'injonction patriarcale d'anémotivité (ou de sous-émotivité) pour les hommes, et de non-développement (ou de sous-développement) de la pensée pour les femmes. Rares sont ceux qui obéissent purement et simplement à ces injonctions : selon Gilligan, l'attention au particulier, l'intelligence morale, ne se développe que pour autant qu'un être humain, homme ou femme, s'y soustrait. Ce fait (anthropologique) traverse bien entendu la différence des genres, même si les injonctions de genre l'utilisent : Sasha ne comprend plus rien dès qu'elle renonce à sentir – *to drink oneself to death*.

5. CONCLUSION

Nous citons plus haut les premières strophes du poème de Dickinson, qui ont donné le titre au roman de Rhys. En voici les deux dernières strophes, qui nous permettent de comprendre le lien intime entre les deux œuvres :

I can look – can't I –
 When the East is Red ?
 The Hills – have a way – then –
 That puts the Heart – abroad –

You – are not so fair – Midnight –
 I chose – Day –
 But – please take a little Girl –
 He turned away !

⁹*The Deepening Darkness* cite à ce sujet Antonio Damasio (*L'erreur de Descartes* [3]), aussi bien pour montrer l'accord entre les résultats des neurosciences (qui en viennent au point de vue défendu par la psychologie du *care*), que pour souligner ironiquement que l'idée d'une indispensabilité des émotions à l'intelligence morale paraît bien plus sérieuse et crédible, quand elle est dite par les neurosciences que par la psychologie du développement moral décrivant la différence entre filles et garçons :

Patriarchy's error lies in wedding us, men and women alike, to a false story about human nature, and then characterizing our resistance to this story as a sign of pathology or sin. The long-standing divisions of mind from body, thought from emotion, and self from relationships enforce a kind of moral slavery in that they erode a resistance grounded in the core self and cause us to lose touch with our experience. Damasio's research demonstrated how the severing of thought from emotion leaves the capacity for deductive reasoning intact (the ability to deduce thought from thought) but impairs our capacity to navigate the human social world, which depends on an integration of thought and emotion. [7, p. 197]

Minuit est l'heure limite : le moment où l'on est rejeté. Le jour ne veut plus de moi : j'embrasse minuit, une forme de souterrain où se cacher de la honte du rejet, mais en conservant, dans l'acte même d'embrasser, le sentiment d'exister encore. C'est l'ambiguïté de l'heure-limite, qui contient l'attente de la lumière – exprimée dans le paradoxe du « Bonjour ! ». Sasha embrasse pareillement la nuit, avec la même détermination, et la même conscience vive : c'est un texte de la bataille constituante contre le trait descriptif, le texte d'une femme du souterrain.

RÉFÉRENCES

- [1] MIKHAÏL BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970. Tr. fr. du russe *Problemy poetiki Dostoevskogo* (2de éd, Moscou, 1963) par I. Koltitcheff. 1ère ed. 1929 (Leningrad, Priboï).
- [2] STANLEY CAVELL, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, 1979. Tr. fr. *Les voix de la raison* par Sandra Laugier et Nicole Balso, Seuil, Paris, 1996.
- [3] ANTONIO DAMASIO, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, Vintage, 1994.
- [4] FIODOR DOSTOÏEVSKI, *Notes d'un souterrain*, Garnier-Flammarion, 1972. Tr. fr. du russe par L. Denis.
- [5] MARY LOU EMERY, *Jean Rhys at "World's End". Novels of Colonial and Sexual Exile*, University of Texas Press, 1990.
- [6] CAROL GILLIGAN, *The Birth of Pleasure. A New Map of Love*, Vintage, Random House, 2002.
- [7] CAROL GILLIGAN & DAVID RICHARDS, *The Deepening Darkness : Patriarchy, Resistance, and Democracy's Future*, Cambridge University Press, 2008.
- [8] CAROL GILLIGAN & GRANT WIGGINS, «The Origins of Morality in Early Childhood Relationships», in *Mapping the Moral Domain. A Contribution of Women's Thinking to Psychology Theory and Education* (Carol Gilligan, Janie Victoria Ward & Jill McLean Taylor, eds.), Center for the Study of Gender, Education and Human Development, 1988, pp. 111–138, avec Betty Bardige.
- [9] WILLIAM JAMES, *Pragmatism. A New Name for some Old Ways of Thinking*, Harvard University Press, 1907. Tr. fr. *Le pragmatisme. Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser* par N. Ferron, Flammarion, Paris, 2007.
- [10] CAMILLE LACOSTE-DUJARDIN, *La vaillance des femmes. Les relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie*, La Découverte, 2008.
- [11] MARTHA NUSSBAUM, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, 1990, tr. fr. *La connaissance de l'amour*, par S. Chavel, Cerf, 2010.
- [12] JEAN RHYS, *Good Morning Midnight*, Penguin, 2000, 1ère ed. Constable, 1939. Tr. fr. *Bonjour Minuit* par Jacqueline Bernard, Denoël, 2014.
- [13] JEAN RHYS, *Wide Sargasso Sea*, Penguin, 2001, 1ère ed. André Deutsch, 1966. Tr. fr. *La prisonnière des Sargasses* par Yvonne Davet, Gallimard, 2004.