



HAL
open science

Wide Sargasso Sea et Jane Eyre ou de la répétition extratextuelle

Richard Vidaud

► **To cite this version:**

Richard Vidaud. Wide Sargasso Sea et Jane Eyre ou de la répétition extratextuelle. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 2001, Writing as Re-Vision, 20, pp.147-161. hal-02346478

HAL Id: hal-02346478

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02346478>

Submitted on 5 Nov 2019

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.

Wide Sargasso Sea et *Jane Eyre* ou de la répétition extratextuelle

La relation de répétition transtextuelle qui unit *Jane Eyre* et *Wide Sargasso Sea* est d'une nature très particulière qui rend difficile sa classification dans les catégories typologiques habituelles.

Il est avéré que, lorsqu'il y a répétition hypertextuelle, l'hypotexte est toujours transposé, c'est-à-dire que personnages et événements du texte ancien réapparaissent dans l'hypertexte après avoir subi des modifications certes parfois importantes mais qui ne les rendent jamais tout à fait méconnaissables. Le *Rebecca* de Daphné Du Maurier est une illustration célèbre de ce phénomène littéraire très répandu grâce auquel une réécriture réussie a permis de faire revivre le roman de Charlotte Brontë. Les similitudes sont évidentes : Thornfield est devenu Manderley mais celui-ci est toujours la demeure de la première épouse dont l'ombre semble accompagner chaque pas de la nouvelle Mrs de Winter, laquelle croit souvent, comme Jane dans les couloirs sombres du château de Rochester, apercevoir le fantôme de son prédécesseur. Celui-ci est incarné par sa fidèle servante, Mrs Danvers, qui refuse d'accepter que la jeune héroïne remplace sa défunte maîtresse, et dont l'amour démesuré pour cette dernière confine à la folie et la conduit, par le même sentiment de dépit et de vengeance que celui éprouvé par Bertha Mason, à se suicider en mettant, comme elle, le feu au château. On remarque en même temps une différence importante tenant au dédoublement du personnage de la rivale en deux femmes distinctes, à quoi s'ajoute le fait que Maxime, animé de la même haine pour Rebecca qu'Edward pour Bertha, est allé plus

loin que son homologue, assassinant son épouse pour mettre fin à la terrible souffrance que lui causait sa vie conjugale ; l'irruption de Rebecca dans le récit (par l'entremise de son cadavre retrouvé au large de Manderley) est donc plus tardive que celle de Bertha et, au lieu de lui être contemporain comme dans *Jane Eyre*, elle se produit bien après le mariage célébré en Europe. Mais les deux épilogues vont dans le même sens : l'incendie de Manderley ayant partiellement échoué, l'amour triomphe pour la même raison, l'héroïne pardonnant le mensonge d'un homme s'étant montré incapable de résister à la séduction de l'ingénuité de l'ange qu'elle incarne comparée à la perversité du démon représenté par sa rivale, et prêt, pour atténuer son calvaire, à se rendre coupable devant la morale et la loi en tentant de vivre auprès des deux créatures antinomiques. Le parallèle hypertextuel est poussé jusqu'à l'existence du domaine réservé de la première épouse dans lequel l'héroïne n'a pas le droit de pénétrer (l'aile ouest de Manderley donnant sur la mer rappelant la mansarde de Thornfield où Bertha est retenue prisonnière) et jusqu'à la présence de l'amant de Rebecca, Jack Favell évoquant Richard Mason, le frère de Bertha, ces deux personnages proches de la rivale intriguant beaucoup l'héroïne pour le savoir qu'ils détiennent sur la première. De plus, c'est à Monte Carlo que Maxime rencontre sa jeune dulcinée, tout comme Edward fuyait régulièrement Thornfield par des périples sur le continent.

Remarquons cependant que, comme le préfixe de l'adjectif qualificatif l'indique bien, ce type de répétition *transtextuelle* classique est synonyme de *transformations* et d'éloignement de la matrice originelle. Répéter revient en quelque sorte à pratiquer le paradoxe de conserver dans le changement, comme si la reprise en plume d'une histoire par un auteur différent exigeait que celui-ci imprimât sa marque, qu'il se démarquât en quelque sorte du « modèle », et cela même s'il n'y a pas intention parodique de sa part, afin qu'il pût affirmer son génie créateur et, ce faisant, esquiver toute accusation de plagiat. Mais n'existerait-il pas pour autant une autre forme de *transtextualité* qui reproduirait le texte ancien *a maxima*, c'est-à-dire en lui étant le plus fidèle possible, jusqu'à peut-être gommer la distance qui le sépare du nouveau texte ?

L'idée que copier autrui c'est le voler est une idée tenace certes, mais démentie par des siècles de pratique littéraire consistant à reprendre plus ou moins fidèlement les créations plus anciennes. Ces propos du philosophe Alain : « Il n'y a qu'une méthode pour inventer, qui est d'imiter » (34) rejoignent le célèbre concept d'innutrition défini par Emile Faguet et que Joachim du Bellay défendait avec la même vigueur :

Car il n'y a point de doute que la plus grande part de l'artifice ne soit contenue en l'imitation, et tout ainsi que ce fut le plus louable aux anciens de bien inventer, aussi est-ce le plus utile de bien imiter, même à ceux dont la langue n'est encore bien copieuse et riche. Mais entende celui qui voudra imiter, que ce n'est chose facile de bien suivre les vertus d'un bon auteur, et quasi comme se transformer en lui, vu que la nature même aux choses qui paraissent très semblables n'a su tant faire que par quelque note et différence elles ne puissent être discernées. (Du Bellay 216)

Daphné Du Maurier fut pourtant victime de ce préjugé à propos de *Rebecca* et passa même au tribunal pour se défendre d'avoir plagié deux ouvrages, une nouvelle de Mrs Edwina Macdonald intitulée *The Black Windows*, et *A Successora*, roman brésilien de Carolina Nabuco (Cook 132-148). Cela s'explique par le fait que l'inspiration est considérée comme ce moment rare et unique où la muse poétique, exactement à l'instar du Saint Esprit, viendrait remplir l'âme du créateur enthousiasmé, au plein sens étymologique du terme. Nous vivons dans le mythe de l'œuvre géniale parce qu'en tous points originale, au sens où elle serait sa propre origine, et, espère-t-on, à l'origine d'une nouvelle descendance. Parce que tissée sur le métier de la différence, on la révérait pour le renouvellement qu'elle insufflerait au genre littéraire. Ancrée dans le culte de la discontinuité, de la singularité, le lecteur est hanté par la peur de l'usurpation, de la ressemblance, il est marqué par le mythe d'Antigone où la chaîne des traditions et le mouvement cyclique sont brisés.

Le postmodernisme littéraire consiste au contraire à revenir aux vues antiques où la répétition présidait à la vie et était donc un rouage essentiel du processus de création. La seule notion de genre littéraire a déjà permis de s'interroger sur les liens profonds qui unissent les textes à travers les siècles, par delà la triple distinction

classique entre poésie, théâtre et roman. C'est dans cette optique que l'on s'aperçoit que *Jane Eyre* n'est sans doute pas le modèle le plus ancien de *Rebecca* et *Wide Sargasso Sea*, mais que le roman de Brontë est lui-même le fruit d'une répétition architextuelle de *Cendrillon* (Kelly 53-70). L'héroïne orpheline et de condition modeste élevée par sa marâtre (rôle tenu dans *Rebecca* par Mrs Van Hopper) en compagnie de méchantes « sœurs » (Eliza et Georgiana dans *Jane Eyre* et la fille Van Hopper qui se marie en Amérique), les personnages du Prince Charmant et de la bonne fée (Bessy et Miss Temple chez Brontë et Beatrice Lacy, la sœur de Maxime chez Du Maurier), le motif du bal, sont autant de signes témoignant d'une incontestable filiation. L'appartenance au genre gothique suffit également à expliquer la récurrence des autres principaux motifs, brièvement recensés comme suit par Richard Kelly : « *the lonely house, the ferocious Byronic gentleman, the insane wife in the attic, the burning mansion...* » (53). Dès lors, l'écriture répétitive doit être comprise comme la participation à l'engendrement d'une descendance multiple, et chaque nouveau roman comme un nouvel avatar du texte originel. Ce dernier n'est pas isolé dans sa gloire mais il est une source d'inspiration intarissable qui fait de la littérature un fleuve vivant dont les flots ne cessent jamais de charrier les influences légitimes de l'amont.

Ces vues paraissent même si naturelles à certains auteurs qu'il leur paraît normal de se servir de l'héritage littéraire jusqu'à en faire un emprunt éhonté. Si La Fontaine reprend abondamment Esope, il est également notoire que certaines tirades de Shakespeare répètent, dans les mots employés et dans la prosodie utilisée, des passages très précis écrits par de grands poètes italiens dont la célébrité ne complexe nullement le barde. Par exemple, les célèbres vers où Prospero dit adieu à la magie répètent le discours de Médée dans *Les Métamorphoses* avec une fidélité thématique, lexicale et stylistique frappante¹. De même, l'évocation du contenu

¹ Alors qu'Ovide écrit : « Ye Ayres and Windes: ye elves of hills, brooks, of woods alone, be with me now! By your enabling power, at my behest, broad rivers to their source flow back, their banks aghast; my magic song rouses the quiet, calms the angry seas; I bring the clouds and make the clouds withdraw, I call the winds and quell them; by my art, I sunder serpents throats; the living rocks and mighty oaks from out their soil I tear; I move the forests, bid the

du chaudron des sorcières dans *Macbeth* fait songer à celle d'Ovide au moment où son héroïne prépare le mélange qui doit redonner sa jeunesse à Aeson². Dans ce cas de figure, la transtextualité est donc si poussée qu'il est devenu plus difficile de parler de palimpseste, l'hypertexte allant jusqu'à se confondre avec l'hypotexte. Or, nous pensons que c'est précisément dans cette lignée que s'inscrit l'exercice de répétition très particulier de *Jane Eyre* à l'œuvre dans le roman de Jean Rhys qui nous intéresse ici. Il ne s'agit plus de seulement subtiliser les traits de certains personnages, ni même de décalquer des morceaux entiers d'un quelconque modèle, mais bel et bien de redire une très grande partie de l'histoire de Charlotte Brontë en changeant le point de vue (souvent, quoique pas systématiquement non plus) mais en conservant l'essentiel, en gardant sans vergogne les mêmes protagonistes qui vivent les mêmes aventures.

mountains quake, the deep earth groan and ghosts rise from their tombs », Shakespeare fait dire à son héros, reprenant la formulation des *Métamorphoses* qu'il avait lue dans la traduction d'Arthur Golding : « Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves; . . . by whose aid . . . I have bedimmed the noontide sun, called forth the mutinous winds, and 'twixt the green sea and the azured vault set roaring war: to the dread rattling thunder have I given fire, and rifted Jove's stout oak with his own bolt: the strong-based promontory have I made shake: and by the spurs plucked up the pine and cedar: graves, at my command, have waked their sleepers, oped and let them forth by my so potent art » (*The Tempest*, Act V, scene 1, 33-57).

² On trouve dans *Macbeth*, au tout début de la scène 1 de l'acte IV : « Round about the cauldron go; in the poisoned entrails throw . . . Fillet of a fenny snake in the cauldron boil and bake; eye of newt and toe of frog, wool of bat and tongue of dog, adder's fork and blind worm's sting, lizard's leg and howlet's wing: . . . maw of ravening salt-sea shark, root of hemlock digged in the dark » et dans *Les Métamorphoses*, aux vers 264-276 du livre VII : « Meanwhile within the deep bronze cauldron, white with bubbling froth, the rich elixir boils. Roots from the vales of Thessaly and seeds and flowers she seethes therein and bitter juices, with gem-stones stones from the farthest Orient and sands that Ocean's ebbing waters wash, and hoar-frost gathered when the moon shines full, and wings and flesh of owls and the warm guts of wolves that change at will to human form. To them she adds the slender scaly skins of Libyan water-snakes and the livers of long-living gazelles and eggs and heads of ancients crows, nine generations old ».

Certes, les intrigues des deux récits présentent des similitudes qui, à l'instar de *Rebecca*, relèvent parfaitement de la répétition hypertextuelle traditionnelle. Tout d'abord, certains éléments dramatiques se font écho dans la nature commune qu'ils présentent et dans la fonction proleptique qu'ils partagent. C'est le cas, par exemple, de l'arbre de vie du jardin d'Eden de Coulibri qui fait songer au majestueux marronnier de Thornfield : tous les deux sont détruits par le feu (celui de l'incendie de la plantation de *Wide Sargasso Sea* par les esclaves affranchis et celui allumé par la foudre dans *Jane Eyre*) et ils annoncent la fin d'un ordre établi symbolisé par la déchéance mentale et physique du personnage qui le régente, celle d'Annette symbolisé par la mort du perroquet Coco, brûlé vif dans la maison en feu, et celle de Rochester qui, plus tard, perdra un bras et la vue dans l'incendie de son château. De même, l'enfermement de la petite Jane dans la « *red room* » de Gateshead Hall nous prépare à l'incarcération d'Annette à Spanish Town, qui elle-même préfigure la détention de sa fille à Thornfield, les trois événements étant clairement présentés comme des sanctions prises à l'encontre de jeunes femmes censées avoir perdu la raison sous l'emprise de la colère. Les jeux de miroirs se poursuivent même bien au-delà de la simple réverbération et l'on s'aperçoit très vite que les deux intrigues sont construites sur le même schéma, que les deux récits se répètent également dans leurs structures. Lire *Jane Eyre* et *Wide Sargasso Sea* revient à suivre les aventures d'une Cendrillon dont l'enfance est dominée par les mauvais traitements d'une marâtre (Mrs Reed chez Brontë et Annette chez Rhys) et par les brimades répétées et l'agression physique d'un enfant jaloux et violent (John Reed et Tia, la compagne de jeux de l'héroïne de l'hypertexte), dont l'adolescence est marquée par une éducation rigoureuse dans une institution dogmatique et carcérale (le Lowood de *Jane Eyre* et le couvent de Spanish town dans *Wide Sargasso Sea*), et dont le mariage avec le Prince Charmant (Edward Rochester), qui avorte rapidement par la présence insoupçonnée d'une rivale (Bertha et Amélie, la jeune Jamaïcaine qui attire Rochester dans son lit à Granbois), conduit à un exil (quitter la Jamaïque pour l'Angleterre dans *Wide Sargasso Sea* et quitter Thornfield Hall pour Marsh End dans *Jane Eyre*). En fait, l'issue tragique de *Wide Sargasso Sea* étant scellée dès le

départ, cette répétition dramatique s'exerce à l'envers, si bien que les deux parcours, pour être bornés à peu près de la même manière, vont dans une direction opposée. Alors que *Jane Eyre* est un *Bildungsroman* classique racontant la formation de l'héroïne, *Wide Sargasso Sea* est l'histoire de la déconstruction progressive du protagoniste.

Toutefois, les deux œuvres se répètent à un degré bien supérieur au précédent, dans la mesure où elles partagent la narration d'une période chronologique qui couvre environ quinze années d'un même événementiel, et dans laquelle il faut distinguer deux parties : la première est traitée en décalage temporel et va de l'union arrangée de Rochester en Jamaïque avec la fille de l'épouse créole de Cosway, le vieux planteur défunt, en passant par les nombreuses divergences de vues et les rapides difficultés à s'aimer des conjoints durant leur vie commune dans la propriété de Granbois jusqu'à la démence de l'épouse qui conduit à son voyage d'exil pour Thornfield. Dans *Wide Sargasso Sea*, ces faits sont racontés sur le mode extradiégétique par Rochester (avec une exception, une incise dans le chapitre deux, où Antoinette reprend la parole) tandis que, dans *Jane Eyre*, ils apparaissent dans des analepses externes répétées et plus ou moins explicitées par le même Rochester dont le récit intradiégétique sous forme de confessions à Jane est rapporté au lecteur par cette dernière et par la voie extradiégétique. La seconde partie engendre un effet de synchronie dans la mesure où elle porte sur des événements qui, après l'incarcération de Bertha jusqu'à l'incendie du château où l'héroïne se suicide, sont vécus et racontés simultanément par les narratrices extradiégétiques des deux romans, si bien que temps fictifs et temps narratifs se sont rejoints jusqu'à devenir contemporains. Ainsi, avec la narration répétée de ces deux périodes, nous sommes en présence d'un cas original de ce que Gérard Genette appelle « récit répétitif ».

Cette manifestation narratologique est bien connue en effet quand elle se produit à l'intérieur d'un même récit. Elle participe d'un phénomène littéraire que Gérard Genette nomme « fréquence narrative », « c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse » (1972 145). Mais, pratique courante au dix-huitième siècle dans le roman épistolaire

(Genette : 1972 147), il est important de relever qu'elle ne s'opérait cependant pas sur le mode transtextuel, comme c'est le cas avec *Wide Sargasso Sea* où la répétition s'effectue d'un roman à un autre roman, né lui-même d'une autre plume. *Wide Sargasso Sea* est donc le lieu d'une répétition « textuelle », si l'on joue sur les mots, qui ne relève pourtant pas exactement d'une reprise à l'identique : il ne s'agit pas en effet de recopier *verbatim* à l'instar de Bouvard et Pécuchet ou de Pierre Ménard mais, inversement, de revisiter la même intrigue, c'est-à-dire de narrer les mêmes événements et de peindre les mêmes personnages dans le sens fort de raconter, à savoir, re-conter, le plus souvent avec un regard différent.

Mais cette re-vision, qui consiste à « répéter n fois ce qui s'est passé une fois. Soit un énoncé comme celui-ci : "Hier, je me suis couché de bonne heure, hier, je me suis couché de bonne heure, hier, je me suis couché de bonne heure, etc." » (Genette : 1972 147), en admettant quelques « variantes stylistiques » comme : « Hier, je me suis couché de bonne heure, hier, je me suis couché tôt, hier, je me suis mis au lit de bonne heure » (Genette : 1972 147), n'est-elle pas obligatoirement synonyme de révision(s) plus fondamentale(s) ? Même si l'événement diégétique est unique, sa narration est multiple et celle-ci n'introduit-elle pas nécessairement une altération, moins insignifiante qu'il y paraît, de ce qu'elle répète ? Borges a bien démontré qu'il ne saurait jamais y avoir de complète identité, comme cherche vainement à le prouver l'œuvre de Pierre Ménard³ : dans ce cas extrême, alors que tout l'espace du nouveau récit est occupé par la seule présence d'une sorte de citation hypertrophiée du livre de Cervantès, telle une épigraphe qui, dans sa démesure, se serait totalement substituée au texte censé la citer, la différence émerge quand même et parvient à faire entendre sa voix dans l'assourdissant vacarme d'une

³ Dans *Fictions*, Paris : Gallimard, 1957, Jorge Luis Borges analyse l'intérêt littéraire du projet de Pierre Ménard qui « ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais *le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès » (45).

intertextualité absolue comme celle-ci. On pourrait dire que le même n'est pas l'ennemi de la différence qui n'a pas besoin qu'on l'idolâtre pour exister. Dans *Ethan Frome*, la narratrice pense aussi, comme elle l'écrit dans son entrée en matière à propos des causes de la blessure christique du héros, que raconter c'est toujours différer : « *I had the story, bit by bit, from various people, and, as generally happens in such cases, each time it was a different story* » (Wharton 3). Et Gérard Genette de lui faire écho : « De la variation à la répétition, de la répétition à la variation – c'est tout un. On ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier » (1999 103).

Nous sommes donc invités à nous interroger sur cette nouvelle modalité du déjà-dit que nous présente Jean Rhys dans la pratique transtextuelle très particulière qu'elle exerce dans *Wide Sargasso Sea*, pratique que, dorénavant, nous nous proposons de nommer *extratextualité* afin d'exprimer ce transfert hors du texte premier qui caractérise le procédé de répétition en question. Bien sûr il ne s'agit pas ici de faire une étude détaillée mais de relever les caractéristiques d'un phénomène après l'avoir repéré⁴.

On remarque tout d'abord que le lien *hypertextuel* que nous constatons plus haut se retrouve dans l'évocation de certains événements communs aux deux textes et ainsi que l'hypertextualité chevauche la répétition extratextuelle. Par exemple, lorsque Bertha fait irruption dans la chambre de Jane et déchire le voile de la mariée au pied du lit, l'héroïne de Charlotte Brontë nous dit s'être évanouie pour avoir succombé à une vision terrifiante et fantomatique « pour la deuxième fois de sa vie » : faisant allusion bien sûr à sa réaction devant l'apparition du fantôme de son oncle Reed dans la Red Room, d'une certaine façon Jane assimile l'héroïne de Rhys à un personnage de *Jane Eyre* et elle lui attribue un rôle qui jette le doute sur la réalité de l'existence d'Antoinette. Or, ce soupçon et le sentiment récurrent d'incrédulité devant le réel font précisément le va-et-vient d'un récit à l'autre et ainsi se voient

⁴ Le présent article peut être lu en complément à notre étude de la répétition en tant que phénomène littéraire dans : Vidaud, Richard. *Fiction et répétition : études des romans d'Anita Brookner de 1981 à 1996* (Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1999).

renforcés par l'extratextualité. Lorsque Jane s'exclame : « *Mrs Rochester ! She did not exist* » (Brontë 303), elle répète en quelque sorte l'idée d'Antoinette dans *Wide Sargasso Sea* que l'Angleterre n'existe peut-être pas réellement : « *'Is it true,' she said, 'that England is like a dream'* » (Rhys 67)⁵ et la réponse de Rochester qu'il pense la même chose de la Jamaïque : « *'That is precisely how your beautiful island seems to me, quite unreal and like a dream'* » (Rhys 67). Dans l'hypertexte, Antoinette est assimilée par Rochester-narrateur à une sorte de zombie et les passages de *Jane Eyre* où, se promenant dans le château une bougie à la main après avoir échappé à la vigilance de Grace Poole, elle fait fuir les jeunes domestiques qui la prennent pour un fantôme, rappellent celui de la forêt de Granbois où une jeune insulaire s'enfuit en criant à la vue de Rochester qu'elle prend pour le fantôme du Père Lilièvre dont il vient de découvrir la maison en ruine au cœur de la forêt (Rhys 87). Les héroïnes des deux romans partagent la même réaction schizophrénique en se contemplant dans un miroir. Antoinette en témoigne en des termes : « *The girl I saw was myself yet not quite myself* » (Rhys 147), qui répètent étrangement les propos tenus par Jane lorsque la servante Sophie l'invite à se mirer après avoir revêtu sa robe de mariée : « *'Stop!', she cried in French. 'You have not taken one peep.' So I turned at the door: I saw a robed and veiled figure, so unlike my usual self that it seemed almost the image of a stranger* » (Brontë 315). La répétition finit par produire un effet de fusion des deux protagonistes-fantômes à travers deux images spéculaires, celle de la Red Room où Jane prend son reflet pour une apparition (Brontë 46), et celle où, la veille de son mariage, elle croit voir apparaître Bertha à sa place dans son propre miroir (Brontë 311).

Nous observons ensuite que la répétition extratextuelle se fait par la voie *autodiégétique*, avec ou sans variation de point de vue, avec lorsque la voix d'Antoinette Cosway remplace celles de Jane et de Rochester, mais sans quand ce dernier reprend son propre discours. Cette variation permet théoriquement de changer le signifié de l'événement répété, et c'est bien l'objectif que se

⁵ Ce que confirme Christophine : « *'England', said Christophine, who was watching me. 'You think there is such a place?'* » (Rhys 92).

fixait Jean Rhys qui souhaitait donner une épaisseur au personnage de la Créole et prendre sa défense. C'est l'effet produit en comparant la perception négative de Granbois par Rochester et l'image idéalisée qu'en a Antoinette dans l'incise du chapitre deux où elle redevient narratrice. Néanmoins, même lorsque c'est Rochester lui-même qui raconte sa mésaventure en Jamaïque à deux reprises, la version qu'il donne des mêmes événements en est également modifiée car restituée sous un mode différent. Contrairement au ton volontairement polémique des lettres à son père, lequel joue le rôle du narrataire dans *Wide Sargasso Sea* comme le fait Jane chez Brontë, Jean Rhys nous donne aussi à lire les mémoires dont nous apprenons dans *Jane Eyre* que Rochester semble avoir entrepris la rédaction⁶ et, dans ces conditions de narration particulières, le héros ne ressent plus le besoin de contenir l'authenticité du vécu. C'est ainsi que le récit de la demande en mariage de Rochester à Antoinette change de tonalité d'un texte à l'autre. Certes, il est fait état en des termes très approchants d'un traquenard matrimonial, l'union ayant été arrangée par le père du héros pour doter d'une situation plus convenable un fils cadet jugé indigne et rebelle. Les mots pleins d'amertume que Rochester envoie à son père dans *Wide Sargasso Sea* :

The thirty pounds have been paid to me without question or condition. No provision made for her (that must be seen to). I have a modest competence now. I will never be a disgrace to you or to my dear brother the son you love. No begging letters, no mean requests. None of the furtive shabby manoeuvres of a younger son. I have sold my soul, or you have sold it, and after all is it such a bad bargain? The girl is thought to be beautiful, she is beautiful. And yet. (Rhys 59)

sont repris, amplifiés et explicités dans les propos plus diserts qu'il tient à Jane :

⁶ Rochester évoque ceci dans son introduction au conte de fées qu'il raconte à la petite Adèle sur le chemin de Millcote : « I sat there to rest me on a stile; and there I took out a little book and a pencil and began to write about a misfortune that befell me long ago, and a wish I had for happy days to come » (Brontë 295).

'And did you ever hear that my father was an avaricious, grasping man?' . . . 'Well, Jane, being so, it was his resolution to keep the property together ; he could not bear the idea of dividing his estate and leaving me a fair portion: all, he resolved, should go to my brother, Rowland. Yet as little could he endure that a son of his should be a poor man. I must be provided for by a wealthy marriage. He sought me a partner betimes . . . Mr Mason, he found, had a son and a daughter; and he learned from him that he could and would give the latter a fortune of thirty thousand pounds: that sufficed. When I left college, I was sent out to Jamaica, to espouse a bride already courted for me. My father said nothing about her money; but he told me Miss Mason was the boast of Spanish Town for her beauty: and this was no lie. (Brontë 332)

En revanche, dans *Wide Sargasso Sea*, Rochester se souvient également que, devant les grandes réticences de la jeune femme, c'est lui qui exerça tout son pouvoir de séduction pour qu'elle consente à devenir sienne. Il ne joue plus les victimes et il cite même librement les paroles d'Antoinette (Rhys 65-66). On peut quand même s'étonner en faisant observer que ce que Rochester raconte à Jane ne fait de toute façon que reprendre en le résumant son récit dans *Wide Sargasso Sea*⁷ dont il devrait donc très peu diverger. Toutefois, il semble bien que le discours répété en raccourci ait nécessairement plus de force rhétorique que le premier en prenant la forme d'un vibrant plaidoyer destiné à convaincre l'interlocuteur d'épouser la cause du narrateur. Il ne saurait avoir la liberté et l'honnêteté du courant de conscience intime que l'on trouve chez Jean Rhys⁸. Les adjectifs qualifiant Bertha sont d'une grande violence et, notamment deux expressions

⁷ L'on remarque au passage que le même effet synthétique se produit à l'intérieur de *Wide Sargasso Sea* lorsqu'Antoinette raconte Coulibri et le sort subi par Annette à Rochester dans leur chambre nuptiale à Granbois (Rhys 108-111), ce qui signifie que la première répétition extratextuelle est elle-même redoublée par une répétition interne ou « intratextuelle ». La même chose a d'ailleurs lieu dans *Jane Eyre* avec la triple narration que fait Jane de l'incident de la Red Room.

⁸ C'est aussi parce qu'aucune mention n'est faite d'un journal qui aurait été tenu depuis son arrivée à Thornfield par Antoinette que son discours autobiographique, dans les chapitres qui lui sont impartis, donne ainsi l'impression de venir d'outre-tombe et de s'adresser à la conscience collective de tous les lecteurs potentiels pris à témoin.

qu'il utilise sont reprises par Antoinette. On trouve dans le troisième chapitre de *Wide Sargasso Sea* : « *'Does it make me look intemperate and unchaste?' I said. That man told me so . . . 'Infamous daughter of an infamous mother,' he said to me* » (152) et l'on retrouve dans *Jane Eyre* : « *Bertha Mason, the true daughter of an infamous mother, dragged me through the hideous and degrading agonies which must attend a man bound to a wife at once intemperate and unchaste* » (334). Cela se vérifie dans un autre récit répétitif de Rochester précédant son dévoilement de l'entière vérité à Jane. Quelques semaines avant de convoler avec celle-ci, il évoque le secret de sa vie passée en soumettant un cas d'étude imaginaire à la sagacité de l'héroïne, mais on se rend vite compte que cette prétendue fiction est en fait le résumé de l'histoire « réelle » qu'il a vécue et le compte rendu du dilemme dans lequel il s'est laissé enfermer : même s'il finit par lui confier que l'inconnue qui l'a séduit et qu'il hésite à épouser serait Blanche Ingram, il est facile de comprendre qu'il s'agit en fait de Jane Eyre et, dès lors, le fait d'opposer une première rivale matrimoniale à l'héroïne est un redoublement proleptique du procédé à venir consistant à la confronter à Bertha Mason ; en somme, ce mini-récit qui prépare l'héroïne à la terrible découverte de la bigamie de son futur mari fonctionne comme une sorte de répétition métadiégétique annonçant le récit des aveux le jour des noces avortées par la révélation de Richard Mason et énonçant les circonstances atténuantes du coupable. Les formulations renvoient un écho assez fidèle. Ce que Rochester demande à Jane d'imaginer répète la vérité énoncée plus loin, comme le montrent les citations ci-dessous exprimant chacune une étape du parcours tragique du protagoniste :

« Imagine yourself in a remote foreign land »
 « you there commit a capital error » « utterly insupportable »
 « you take measures to obtain relief » but « you are miserable »
 « seeking rest in exile » « in voluntary banishment » « in heartless sensual pleasure »
 « you come home » and « you make a new acquaintance » « Such society revives, regenerates »
 « you desire to recommence your life » and « to attain this end » you
 « feel justified in overleaping an obstacle of custom – a mere conventional impediment » (Brontë 247)

Tout ceci nous conduit à trouver que la répétition extratextuelle entre *Jane Eyre* et *Wide Sargasso Sea* revêt enfin un caractère *intertextuel* dans la mesure où le texte ancien est cité par le nouveau. Les adjectifs de Rochester mentionnés plus haut en sont l'illustration. Pourtant, l'enfance d'Antoinette à Coulibri est un ajout, un appendice analeptique, tout comme les détails de la vie à Granbois qui, même si les événements de cet épisode se superposent avec les chapitres de *Jane Eyre* où ils sont déjà évoqués, sont une expansion textuelle, de telle sorte qu'en fin de compte, c'est Brontë qui semble citer Rhys, l'antériorité événementielle inversant la préséance naturelle de l'ancienneté par la publication. Si l'on arrive même à envisager que Coulibri entretient un fort rapport hypertextuel avec le récit de l'enfance de Jane, on conçoit alors d'autant plus combien *Wide Sargasso Sea* se situe en équilibre sur le fil de funambule rattachant intertextuel et hypertextuel. Helen Nebeker renverse totalement l'ascendance objective et montre que le texte de Brontë descend de celui de Rhys dont il illustre, couronne et achève la mythologie si particulière (198-199). Quoi qu'il en soit, il faut donc distinguer antériorité par la publication et antériorité par l'histoire : avec Coulibri, *Wide Sargasso Sea* va plus loin dans le passé que *Jane Eyre* dont les analepses évoquent les événements de *Wide Sargasso Sea* (Granbois) et dont les chapitres de Thornfield répètent en synchronie la fin du récit de la vie d'Antoinette. Mais il faut songer aussi que *Jane Eyre* va plus avant dans le futur quand la narratrice écrit : « *My tale draws to its close . . . I have now been married ten years* » (Brontë 475).

En somme, la répétition extratextuelle remet en cause la préséance habituelle de l'hypotexte naturel. Mais elle fait également surgir l'idée que l'histoire ou diégèse ne saurait être cloîtrée à jamais dans l'enceinte d'un unique récit, qu'elle peut jouir, au contraire, de la liberté d'aller en fréquenter un autre et de revivre une histoire avec ce dernier. La question se pose alors de savoir quelles modifications, si modifications il doit y avoir, vont s'opérer au cours du processus de répétition et il y a cette fois remise en cause de l'inaliénabilité de l'événement littéraire. Par conséquent, l'incidence de cette nouvelle forme de répétition

narrative est aussi très grande sur l'activité du lecteur. Son attention n'a plus pour unique objectif de découvrir un nouvel univers fictionnel. Elle se concentre désormais sur le narré en tant que déjà-dit et s'occupe principalement à déceler les moindres variantes susceptibles de se cacher dans la nouvelle version. La lecture se fait repérage de l'écart entre deux visions du monde, cet écart devant s'envisager comme un miroir aux reflets plus ou moins fidèles. Progressivement, l'on en vient à moins s'intéresser aux choses répétées qu'à leur répétition et c'est ainsi que la réécriture éloigne de l'écrit pour rapprocher de l'écriture.

Richard VIDAUD⁹



BIBLIOGRAPHIE

- Allain, Emile-Auguste Chartier dit. *Propos sur l'éducation* (Paris : Presses Universitaires de France, 1932).
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre* (Harmondsworth : Penguin, 1966).
- Cook, Judith. *Daphne* (Londres : Bantam Press, 1991).
- Du Bellay, Joachim. *La Défense et Illustration de la Langue Française* (Paris : Gallimard, 1967).
- Genette, Gérard. *Figures III* (Paris : Le Seuil, 1972).
- . *Figures IV* (Paris : Le Seuil, 1999).
- Kelly, Richard. *Daphne du Maurier* (Boston : Twayne Publishers, 1987).
- Nebeker, Helen. *Jean Rhys : Woman in Passage* (Montréal : Eden Press Women's Publications, 1981).
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea* (Harmondsworth : Penguin, 1966).
- Wharton, Edith. *Ethan Frome* (Londres : Everyman, 1993).

⁹ Université de La Rochelle, F.L.A.S.H., parvis F. Braudel, 17 000 La Rochelle.