

LE « LIEU À SOI » CHEZ VIRGINIA WOOLF ET JEAN RHYS : ÉTAT DES LIEUX (COMMUNS)

JULIANA LOPOUKHINE

Sorbonne Université

« *Literature is no one's private ground, literature is common ground.* »¹

1. Dans son célèbre essai *A Room of One's Own*, Virginia Woolf fait mine de chercher en vain ce qu'il aurait pu y avoir de commun entre quatre grands noms de la littérature anglaise du XIX^{ème} siècle – George Eliot, Emily Brontë, Charlotte Brontë et Jane Austen. Et de jouer à composer une conversation imaginaire entre ces quatre figures du roman, qui, si l'on excepte leur appartenance à la même période historique et leur sexe, semblent disparates aux yeux de la romancière moderniste : « more incongruous characters could not have met together in a room – so much so that it is tempting to invent a meeting and a dialogue between them » (*Room* 54). Si l'on se prend au même jeu en choisissant cette fois parmi les femmes écrivains du début du XX^{ème} siècle, l'adage woolfien semble ne jamais s'appliquer aussi bien que si l'on tente d'inventer quel dialogue pourrait avoir lieu entre Virginia Woolf elle-même, et Jean Rhys, sa contemporaine. À tel point que l'on serait bien en peine ne serait-ce que d'imaginer le lieu, « a room », où la scène pourrait se dérouler. Entre l'une, habitante du quartier emblématique de Bloomsbury, issue d'une classe aisée, fille d'un éminent penseur, possédant sa propre maison d'édition et entourée des artistes et intellectuels du groupe de Bloomsbury, et l'autre, à l'existence nomade, native d'une petite île des Caraïbes, issue d'une famille de planteurs déclassés, exilée en Angleterre à seize ans pour y gagner sa vie comme danseuse de music-hall, écrivant en autodidacte dans une grande pauvreté, on semble ne trouver que peu ou pas de points communs, si bien que faire dialoguer les deux figures semble relever de la gageure. Et si l'on peut affirmer une chose à propos de Virginia Woolf et de Jean Rhys, c'est que les lectures les mettant en regard ne constituent pas un lieu commun de la critique². De leur milieu social et leur mode de vie à leur style scriptural, le volume de leurs œuvres respectives, leur place dans le canon, tout semble les opposer. Malgré leur engagement commun dans l'expérimentation esthétique moderniste, le style foisonnant de Woolf qui cherche à capturer les

1 V. Woolf, « The Leaning Tower », 278.

2 Le plus souvent il s'est agi de lire l'une en contrepoint de l'autre. Citons par exemple J.K. Gardiner, « Good Morning, Midnight; Good Night, Modernism », 244-246 ; R. Bowlby, *Still Crazy After All these Years*, 52-57 ; D.L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis*, 125. Elaine Savory émet cette mise en garde : « It is productive to read Virginia Woolf's use of stream of consciousness alongside that of Rhys, but their worlds are very different ». E. Savory, *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*, 19. Voir encore la lecture contrastée que fait Nicole Flynn des horloges chez les deux auteures : N. Flynn, « Clockwork Women: Temporality and Form in Jean Rhys's Interwar Novels », 52-53.

« myriades d'impressions » de ce qu'elle appelle « life », « la vie »³, semble n'avoir rien de commun avec la tonalité laconique de l'écriture de Rhys, caractérisée par le dénuement et l'économie de moyens stylistiques.

2. Et pourtant, dans *A Room of One's Own*, c'est bien de l'incongruité même d'un tel type de rencontre que naît la « tentation » du rapprochement. C'est à cette « tentation » que nous céderons donc, à l'instar des quelques critiques qui s'y sont risqués, comme Patricia Moran qui a consacré un ouvrage entier à Rhys et Woolf⁴. Et sur les pas de Jessica Berman, qui explore dans un long chapitre la possibilité d'un dialogue éthique entre elles, et emploie le concept deleuzien du « pli » pour les mettre en rapport⁵, c'est une dimension éthique et politique commune que je propose d'explorer dans cet article. Il ne sera pas question ici du *topos* moderniste par excellence de la ville, ni de ses rues comme espaces qui s'ouvrent aux femmes après la Première Guerre mondiale, ainsi que le métaphorise Woolf dans *Three Guineas* : « The door of the private house was thrown open »⁶. C'est le mouvement inverse que je propose d'effectuer en retournant, plutôt, à l'intérieur de la maison pour voir ce qu'il advient, au moment moderniste, de cette « private house » et notamment du lieu traditionnellement voué à l'intime, et identifié, sinon dévolu, au féminin : la « chambre à soi », ou le « lieu à soi » si l'on adopte la traduction récente par Marie Darrieussecq du célèbre titre de Virginia Woolf.

3. D'une part, le mot « room » est un terme récurrent dans les romans écrits par Jean Rhys entre les deux guerres. Son écriture y revient sans cesse, tout comme ses personnages, sans cesse de retour dans une chambre d'hôtel qui paraît être toujours la même mais qui ne permet jamais de s'installer : un lieu qui ne sera jamais « à soi », qui n'a pas vocation à le devenir, et qui ne sert jamais qu'à suspendre le temps. D'autre part, ce même mot est contenu dans deux des titres les plus emblématiques de Virginia Woolf : *Jacob's Room*, publié en 1922, où le « lieu à soi » du personnage masculin éponyme demeure vide de son propriétaire ; *A Room of One's Own*, publié en 1929, essai narratif où le « lieu à soi » demeure une utopie toujours reconduite, toujours différée, un horizon vers lequel tendre et travailler, mais qui ne s'actualise pas (*Room* 93). Chez Rhys comme chez Woolf, bien que de manières différentes, le lieu « à soi » demeure hors de portée, qu'il fasse défaut aux personnages⁷ ou que les personnages eux-mêmes se dérovent au lieu.

3 V. Woolf, « Modern Fiction », 160, ma traduction.

4 P. Moran, *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*. Citons également Helen Carr qui souligne ponctuellement les échos entre les personnages masculins chez les deux auteures : H. Carr, *Jean Rhys*, 54-55.

5 J. Berman, *Modernist Commitments*, 39-89.

6 V. Woolf, *Three Guineas*, 16. Voir aussi *A Room of One's Own* où Woolf souligne son propre privilège de femme écrivain du XX^{ème} siècle, libre d'explorer seule la ville, par rapport à celles qui, au XIX^{ème} siècle, n'avaient pas pu faire l'expérience de s'aventurer seules hors de la maison familiale, 55.

7 Dans le célèbre essai de Virginia Woolf, la chambre, ou lieu à soi, est indissociable de la question de l'argent comme ce dont les femmes sont privées, comme tort socio-politique. La critique a déjà souligné le rapprochement possible, et le contraste, avec la question cruciale de l'argent comme condition de l'occupation des chambres chez Jean Rhys, tout en montrant que chez Woolf l'argent est un moyen qui permet la création littéraire, tandis que chez Rhys il s'agit de pure survie : voir J.K. Gardiner, « Good Morning, Midnight; Good Night, Modernism », 45 ; E. Savory, *The Cambridge Companion to Jean Rhys*, 19 ; R. Bowlby, 52 ; Chantal Delourme décrit Sasha Jansen en ces termes : « hardly sustained and yet sustained ». C. Delourme, « Material Means », 16. Dans le présent article, il s'agira davantage d'explorer les modalités d'occupation de l'espace par le corps et la subjectivité des personnages.

4. C'est donc dans les « lieux à soi » que cet article fera le pari de rechercher le « terrain commun », « common ground » (plutôt que « lieu commun », « common place ») littéraire de Jean Rhys et de Virginia Woolf – « are we not commoners, outsiders? »⁸ – tout en arpentant et en entretenant le site de leurs différences. Il s'agira de reprendre à de nouveaux frais le projet mis en œuvre par la lecture que fait Jessica Berman des deux auteures : « to explore the possibilities and limits of ethical connection across irrevocable distance »⁹. Pari audacieux sans doute, risqué même peut-être, mais dont le voyage qu'il permettra sera à tout le moins l'occasion d'imaginer la rencontre qui n'a jamais eu lieu entre elles dont rien ne permet d'affirmer qu'elles s'étaient même lues l'une l'autre. D'abord en voyant de quelles manières différentielles, chez l'une et chez l'autre, ce « lieu à soi » comme lieu d'un tort socio-politique ne se stabilise jamais, se dérobe et se diffère. Ensuite, en explorant la manière dont, à l'inverse, l'occupant.e manque à son lieu, en un mouvement d'absence ou de retrait résistant. Il se façonne alors un autre rapport au temps qui délie le lieu en ce que Marie-Claire Ropars-Wuilleumier appelle « une pensée d'espace »¹⁰. Enfin, en déplaçant le point focal depuis les lieux « à soi » vers les lieux « communs » par excellence : les lieux intermédiaires de la maison, paliers, escaliers, seuils, pour les lire comme de nouveaux *topoi* modernistes, lieux d'une mise en crise esthétique et politique.

Le « lieu à soi » n'aura pas lieu

5. Chez Jean Rhys, le « lieu à soi » n'aura pas lieu : voilà un constat qui a presque statut de truisme, tant les chambres d'hôtel et les chambres meublées constituent un motif récurrent dans ses romans – ainsi que dans la littérature critique¹¹. Véritables lieux « communs » aux héroïnes rhysiennes, points de chute aussi précaires qu'inhospitaliers dans leurs dérives urbaines à Londres ou à Paris, ces chambres ne semblent être que de faibles échos de l'idée que l'on se fait d'un lieu à investir et à habiter. Louées à la nuitée, toujours plus ou moins semblables, « always the same room » (*Good Morning, Midnight* 120) ainsi que le martèlent les personnages qui y séjournent, elles constituent un étrange maillage, et presque une cartographie alternative du Paris ou du Londres rhysiens¹². Un lieu commun qui a un temps constitué l'un des arguments en faveur de la thèse essentialiste de « la femme rhysienne », « the Rhys woman », qui a marqué la première critique de Jean Rhys, un archétype aussi identique, interchangeable et récurrent que les chambres meublées

8 V. Woolf, « The Leaning Tower », 278.

9 J. Berman, *Modernist Commitments*, 40.

10 M-C. Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 85.

11 Voir notamment R. Bowlby, *Still Crazy After All These Years*, ainsi que le travail de Andrew Thacker sur l'espace chez Jean Rhys : A. Thacker, *Moving through Modernity et Modernism, Space and the City* ; voir aussi L. Elkin, « The Room and the Street » ; C. Gogwilt, « The Interior » ; N. Terrien, « Space in Jean Rhys's Novels » ; R. Mundeja, « Rooms Not Quite Their Own » ; E. Zimmerman, « "Always the Same Stairs, Always the Same Room" ».

12 Voir aussi l'étude que fait Michelle Perrot des femmes occupant des chambres d'hôtel dans la littérature française. M. Perrot, *Histoires de chambres*, 248-250.

dans lesquelles les personnages échouent invariablement et toujours provisoirement. Mais si la critique a opéré depuis une remise en cause de ce paradigme victimaire de la « femme rhysienne », « the Rhys woman »¹³, les chambres meublées, quant à elles, restent bien des non-lieux récurrents, désinvestis et discontinus, comme ici dans *After Leaving Mr Mackenzie* : « The room already had a different aspect. It was strange – as a place becomes strange and indifferent when you are leaving it » (*After Leaving Mr Mackenzie* 14-15). Ce lieu du rien, du vide, de l'effacement, « a good place to hide in » (*Leaving* 9), toujours déjà quitté, est marqué par l'impossibilité d'un investissement affectif, et contredit radicalement la vocation à l'intime de la chambre à coucher¹⁴.

6. « Rooms not quite their own » : tel est, en référence à Virginia Woolf, le titre donné à une étude récente portant sur la représentation des chambres chez Jean Rhys et Katherine Mansfield¹⁵. Dans le cas de Jean Rhys, il serait tentant d'employer un pastiche plus radical encore : « rooms very much not their own ». Dans *Good Morning, Midnight*, la chambre que se promet Sasha Jansen comme un refuge, « I'll escape from [my fate] in room 219 » (*Morning* 37), se dérobe d'emblée en se révélant être en fait déjà occupée. Sasha se trouve immédiatement condamnée à l'errance vers une autre chambre, en se réduisant à penser qu'une chambre en vaut une autre¹⁶. Les chambres sont envahies de meubles et d'objets hétéroclites dont la bizarrerie encombre le lieu sans pour autant le rendre singulier, par exemple dans *Voyage in the Dark* : « The mantelshelf was crowded with china ornaments – several dogs of various breeds, a pig, a swan, a geisha with a kimono and sash in colours and a little naked woman lying on her stomach with a feather in her hair » (*Voyage* 90). Ce sont aussi les traces d'autres occupants qui contribuent à rendre le « lieu à soi » inhabitable, qu'il s'agisse des émanations sonores d'une voisine qui ronfle (*Leaving* 110), ou des émanations corporelles abjectes d'un précédent locataire :

a smell of sulphur which had been perceptible for the last hour suddenly grew so strong that it was impossible to breathe. Curls of acrid smoke came in under the bottom of the door. [...]

[T]he landlady came in to explain that the gentleman who had occupied the next room had left a few lice behind him and [...] they had been obliged to take precautions. (*Leaving* 132)

Les corps inconnus impriment leur érosion à même les meubles, jusqu'à faire du lit, emblème du lieu « à soi » et de l'intime, un lieu « commun », au sens de « collectif » : « I wasn't able to sleep last night. The bed had a ridge right down the middle » (*Leaving* 66). Les traces de corps étrangers forment ainsi un filtre qui

13 Voir notamment les travaux de H. Carr, *Jean Rhys* ; M-L. Emery, *Jean Rhys at "World's End"* ; E. Savory, *Jean Rhys et The Cambridge Companion to Jean Rhys* ; S. Thomas, *The Worlding of Jean Rhys* ; C. Delourme, « Material Means ». Voir aussi le numéro spécial de la revue *Women: A Cultural Review* intitulé « Jean Rhys: Writing Precariously » paru en 2020.

14 Au sujet de la chambre d'hôtel chez Rhys, Nicole Terrien écrit : « the enclosed space of the hotel room, the space of privacy [...] lacks the characteristics of intimacy », N. Terrien, « Space in Jean Rhys's Novels: From a Complex Palimpsest to a Space of Contradiction(s) » (n.p.).

15 Il s'agit du titre de l'article de R. Mundeja, « Rooms Not Quite Their Own », 87.

16 Voir l'analyse que fait Rachel Bowlby de la chambre rhysienne comme répétition dans *Good Morning, Midnight*. R. Bowlby, *Still Crazy After All These Years*, 34-58.

étend sur le lieu comme une pellicule crasseuse, créant ce que Georges Didi-Huberman, dans *Génie du non-lieu*, appelle « un fantôme », « une image de mémoire qui a trouvé dans l'air – dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace »¹⁷. La « mémoire » fantomatique de l'autre, dans le texte rhysien, est ce reste abject qui hante le lieu et en fait un palimpseste du temps dont les strates superposées s'accumulent mais ne disent aucune histoire, ne s'inscrivent pas dans une intrigue et ne permettent aucune continuité narrative ou historique, ni aucune transmission.

7. À la lumière de ces exemples, dire que le rapport au « lieu à soi » chez Jean Rhys, ou à ce qui en tient lieu tout en restant décliné en une série de variations sur le thème de la précarité et du besoin, se situe aux antipodes du titre de l'essai woolfien *A Room of One's Own*, semble revenir à confirmer l'évidence. Ainsi que le souligne Jessica Berman, si Woolf employa les ressources de son imagination pour se glisser dans la peau des moins privilégiés et leur donner corps par le biais de la fiction, ainsi qu'elle l'écrit dans son essai « Middlebrow », Rhys, quant à elle, fit de première main l'âpre expérience de la vie de pauvreté et de besoin radical qui est aussi celle des héroïnes de ses premiers romans¹⁸. C'est dans une chambre de Bloomsbury que débute le roman de l'écrivain caribéen Caryl Phillips *A View of the Empire at Sunset*, inspiré de la vie de Jean Rhys, ce que Catherine Lanone interprète comme une comparaison implicite de Jean Rhys avec sa contemporaine Virginia Woolf :

Location manifests the way in which Rhys was unfairly eclipsed by a canonical Bloomsbury figure – Virginia Woolf. Phillips suggests that Rhys was relegated to the fringes of literary London, not because she was less talented but because she was devoid of Woolf's connections, of her status and “cultural capital”, to use Bourdieu's term.¹⁹

Le constat de cette différence de statut et de « capital culturel » entre les deux auteures est indéniable, et se pose de manière plus aiguë encore à l'ère décoloniale où l'hybridité du champ critique offre de nouvelles perspectives pour penser le modernisme, avec par exemple les notions de « postcolonial modernism » ou de « Caribbean modernism »²⁰.

8. Il convient pourtant de regarder d'un peu plus près ce qui se passe dans les chambres woolfiennes, en commençant par la plus évidente d'entre elles, la fameuse « chambre à soi ». Virginia Woolf en imagine les

17 G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 113.

18 Voir le témoignage de son éditrice au sujet de la pauvreté et de la précarité qui ont marqué la vie de Jean Rhys et ses conditions de travail : Athill, Diana, « Editing Jean Rhys ». Dans ce passage de *A Room of One's Own*, on serait tentés de croire que Virginia Woolf parle elle aussi de Jean Rhys : « to write a work of genius is almost always a feat of prodigious difficulty. [...] Generally material circumstances are against it. Dogs will bark; people will interrupt; money must be made; health will break down » (*Room* 41). Voir aussi l'article de Chantal Delourme : C. Delourme, « Material Means ».

19 C. Lanone, « A Journey into the Familiar Underworld », 161.

20 Voir S. Stanford Friedman, « Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies » ; W. Mignolo, « Delinking: the Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality » ; S. Gikandi. *Writing in Limbo*. En rapport avec Jean Rhys, voir P. Kalliney, « Jean Rhys: Left Bank Modernist as Postcolonial Intellectual » et M-L. Emery, « The Poetics of Labor in Jean Rhys's Caribbean Modernism ».

contours dans le célèbre essai de 1928 dont le titre est devenu un véritable slogan, presque un lieu commun du féminisme²¹ : « one minor point – a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction » (*Room 1*). Le constat demeure, au fil des chapitres de l'essai, que la chambre comme espace traditionnellement dévolu au féminin et comme métaphore d'un espace de pensée propre ne fait que confirmer son indisponibilité. Les femmes, tout en étant confinées à la maison familiale, ne jouissent pas pour autant d'un lieu « à elles ». Celui-ci ne cesse en effet de se différer de siècle en siècle, pour se voir substituer des avatars, « an apple loft » (*Room 38*), « the common sitting-room » (*Room 57*), « a bed-sitting-room » (*Room 77*). Tout au long des pages de *A Room of One's Own*, arpentant ce « lieu à soi » imaginaire, Virginia Woolf ne cesse finalement de témoigner de son absence.

9. La célèbre stance woolfienne n'est pourtant pas à considérer sous l'angle d'un militantisme vindicatif, pas plus que la manière dont Jean Rhys représente ces chambres aliénantes qui ne se laissent jamais approprier par leurs occupantes. Woolf ne met-elle pas en garde contre la stérilité de la doléance ? « It is fatal for a woman to lay the least stress on any grievance; to plead even with justice any cause; [...] anything written with that conscious bias is doomed to death. It ceases to be fertilized » (*Room 85*). Il s'agirait plutôt, chez Woolf, d'un horizon qui tendrait vers l'utopie, tout en procédant, paradoxalement, d'un pragmatisme implacable. Chez les deux auteures, bien que de manières différentes, le positionnement éthique relève davantage du témoignage devant un tort socio-politique et de l'invention d'une esthétique singulière depuis ce « lieu à soi » toujours absent.
10. Si l'on examine alors ce qu'il advient de cette « chambre à soi » non plus cette fois dans le célèbre essai de Virginia Woolf mais dans ses romans, on constate que le « lieu à soi » qu'elle appelle de ses vœux dans *A Room of One's Own* continue, dans les romans, de creuser le vide de sa propre différence. On est frappé d'y retrouver, étonnamment, des échos de certains motifs rhysiens : Fanny Elmer et Florinda, dans leurs dimensions de destitution sociale et même d'aliénation, pourraient être lues comme des figures rhysiennes. Fanny Elmer partage sa chambre avec une autre locataire (« a room which she shared with a school teacher », *Jacob's Room 117*), et l'on retrouve dans celle de Florinda les mêmes couleurs criardes et les mêmes objets incongrus qui encombrant l'espace des chambres représentées par Jean Rhys (*Jacob 71*). Cet écho inattendu entre les deux auteures vient bien sûr attester d'un temps de l'histoire socio-politique des femmes, mais permet également d'éclairer, chez l'une et chez l'autre, une esthétique de mise en crise des lieux traditionnels du féminin. Woolf juxtapose la description de la chambre de Florinda, par exemple, et celle des chambres à coucher de Mrs. Durrant et surtout de sa fille Clara dont la table de nuit est jonchée d'emblèmes presque caricaturaux de la jeune débutante : « Clara slept buried in her pillows; on her dressing-table dishevelled roses and a pair of long white gloves » (*Jacob 71*). La représentation essentialisée de la chambre comme espace d'une certaine idée du féminin vole en éclats sous l'impact de la scène qui se

21 Sur la relation entre Virginia Woolf et le féminisme, voir, entre autres, J. Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf* et F. Regard, *La Force du féminin*.

déroule simultanément dans la chambre de Florinda :

Still wearing the conical white hat of a pierrot, Florinda was sick.

The bedroom seemed fit for these catastrophes – cheap, mustard-coloured, half attic, half studio, curiously ornamented with silver paper stars, Welshwomen's hats, and rosaries pendent from the gas brackets. (*Jacob* 71)

L'incongruité des couleurs et des objets disparates inscrit le lieu dans un indécidable qui rejoint le flou de sa fonction, ou de sa vocation, « half attic, half studio ». La chambre à coucher, « bedroom », n'advient dans le texte qu'en tant que décor pour une subjectivité qui, au lieu de l'habiter et l'animer, y joue son propre naufrage en une scène de déjection et de décomposition.

11. Cependant, et peut-être de manière inattendue, on constate que, dans les romans de Woolf, ce ne sont pas uniquement les personnages féminins qui sont mis en scène dans leur rapport complexe à une « chambre » qui n'est pas « à soi »²². La chambre de malade de Septimus Smith, par exemple, n'est pas un refuge contre l'intrusion des médecins qui en forcent le passage, « he had to give that charming little lady, Mrs. Smith, a friendly push before he could get past her into her husband's bedroom » (*Mrs Dalloway* 78). De retour à Londres après des années d'exil aux Indes, Peter Walsh décrit la chambre d'hôtel où il séjourne comme une pure surface glacée, un espace anonyme où, en un autre écho notable avec les romans de Jean Rhys, flotte la trace malvenue de l'autre sur le mode de l'incongru et de l'abject²³. Les objets personnels, objets métonymiques de leur propriétaire, ne trouvent pas d'adhérence dans le lieu inhospitalier, rejetés et posés de manière labile à la surface de ce que Deleuze et Guattari appellent un « espace strié », avec ses « éléments parallèles [...] verticaux [et] horizontaux »²⁴ :

These hotels are not consoling places. Far from it. Any number of people had hung up their hats on those pegs. Even the flies, if you thought of it, had settled on other people's noses. [...] For sleep, one bed. For sitting in, one armchair; for cleansing one's teeth and shaving one's chin, one tumbler, one looking-glass. Books, letters, dressing-gown, slipped about on the impersonality of the horse-hair like incongruous impertinences. (*Dalloway* 131)

22 Le fait que les personnages masculins soient eux aussi concernés par ce rapport complexe au lieu « à soi » contribue à témoigner de l'absence de militantisme dans la voix woolfienne. Il en va autrement chez Jean Rhys où les personnages masculins ont souvent un rapport moins problématique que les personnages féminins aux lieux qu'ils occupent.

23 Le statut de visiteur de Peter Walsh, exilé aux Indes depuis des années et confronté à l'échec relatif de sa vie, lui confère, bien qu'il s'agisse d'un personnage masculin et d'un haut fonctionnaire de l'Empire, une certaine marginalité au sein de la capitale impériale (sur l'ambivalence de Peter Walsh dans sa relation à l'Empire, voir C. Bernard, *Mrs Dalloway de Virginia Woolf*, 62-65) qui n'est pas sans évoquer celle des héroïnes de Jean Rhys. Le parallèle entre leurs perceptions des chambres impersonnelles auxquelles les vouent leur statut nomade et leur position d'exclusion relative est d'autant plus parlant.

24 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, 593.

Quand le soi manque à son lieu

12. C'est l'exact inverse de ce lieu sans adhérence que l'on observe dans *Jacob's Room* lorsqu'il s'agit cette fois de la chambre du personnage éponyme, une chambre qui est bien vouée à être un lieu « à soi », privilège d'une élite masculine. Dans son cas, ce n'est plus le lieu qui fait défaut, mais, à l'inverse, l'occupant qui manque à son lieu, alors même que le lieu, « espace lisse »²⁵ par excellence, est habité et animé par les traces de la subjectivité de son propriétaire. Elles n'engendrent plus une énumération incongrue, mais approprient la chambre de Jacob en son absence²⁶ :

Jacob's room had a round table and two low chairs. There were yellow flags in a jar on the mantelpiece; a photograph of his mother; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials; notes and pipes [...]. His slippers were incredibly shabby, like boats burnt to the water's rim. (*Jacob* 33)

Cette fois, la trace que le corps a imprimée sur les objets familiers, les pantoufles, relève bien de l'intime et du corps qui appartient à son lieu, mais en laissant paradoxalement un pur vide matériel, plastique, ce que Didi-Huberman nomme la « pure "forme de l'absence" »²⁷. En effet, les pantoufles portent déjà, par le biais de la métaphore, les ferments de la destruction incendiaire qui attend leur propriétaire dans la guerre sur le point d'éclater, tout comme les objets renvoyant à une tradition militaire qui, ainsi que l'écrit Woolf dans *Three Guineas* en 1938, marche main dans la main avec les prérogatives masculines.

13. L'absence du corps voué à la disparition remet presque imperceptiblement ce « lieu à soi » en mouvement et lui enlève ses dimensions stables et figées. La « chambre de Jacob » ne se laisse pas « capturer, envelopper »²⁸ par les objets métonymiques d'une idéologie du savoir comme apanage masculin, « all the usual text-books » (*Jacob* 33). Déliait l'inscription d'un lieu stable dans la production plastique de l'espace, le vide dramatise les traces d'une présence, et fabrique un lieu occupé par « les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores »²⁹ : « Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there » (*Jacob* 33). Selon Nathalie Pavéc, dans la chambre de Jacob « le souffle effleurant les objets familiers devient la trace indicielle d'une vie déjà éteinte, le vestige d'un corps qui s'est absenté à jamais »³⁰. Le corps qui évite son propre lieu défait ainsi le quadrillage socio-politique de la chambre à soi occupée par un personnage masculin.

14. La chambre est alors réinvestie par la voix woolfienne, véritable *génie du lieu*, ou plutôt du *non-lieu* : elle se glisse dans les creux en relief, traces évidées laissées par l'absence. Au lieu des strates de temps

25 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, 598.

26 Voir la thèse récente de Pauline Macadré et ses lectures des chambres et de leurs objets chez Virginia Woolf. P. Macadré, *L'Écriture au secret*.

27 G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 49.

28 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, 598.

29 *Ibid.*

30 N. Pavéc, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », 56.

successives déposées par les objets étrangers ou les traces de locataires précédents, c'est ici la voix narrative qui fait écran entre le personnage et le « lieu à soi », qui se loge dans les discours et les objets, qui réouvre la stabilité du lieu à une dimension mouvante du temps. L'ironie subtile investit toutes les failles du lieu et toutes les strates ajourées du temps pour les déterritorialiser, les déplacer jusqu'à enrayer l'inscription du personnage et s'y déployer elle, dans toutes les dimensions du discours : « Then there were photographs from the Greeks, and a mezzotint from Sir Joshua – all very English. The works of Jane Austen, too, in deference, perhaps, to some one else's standard » (*Jacob* 33). L'ironie de la référence malicieuse à Jane Austen, figure symbolique d'une concession qui serait faite par Jacob à la question des femmes et de la fiction telle qu'elle sera posée de façon ambiguë en 1928 dans *A Room of One's Own*³¹, remet en jeu toute la question du « lieu à soi » comme lieu de création de soi. C'est bien la voix clandestine de ce « some one else » qui sature la chambre de son timbre subtilement ironique, et court-circuite celle de l'occupant légitime dont le corps et la voix s'inscrivent en creux, à la fois prennent et perdent corps. Malgré son statut socio-politique d'emblème des privilèges masculins, la « chambre de Jacob », elle non plus, ne devient pas le lieu propre d'une écriture de soi, ne parvient pas à la cristallisation d'une voix et d'un corps inscrits en leur lieu. Ainsi Virginia Woolf « construi[t] un espace parfaitement réglé », rempli des symboles stables d'une tradition patriarcale immuable, avant de « le briser à la masse, [...] le réduire en miettes »³², à l'image des pétales de coquelicot proleptiques de la Première Guerre mondiale, disloqués entre les pages d'un dictionnaire de grec, « the petals of poppies pressed to silk between the pages » (*Jacob* 33). La chambre comme privilège se retourne sur son envers : le symbole d'une élite masculine qui, tout en excluant les femmes, demeure vouée à être engloutie dans la guerre.

15. Jean Rhys explore elle aussi, selon des modalités différentes, l'absence des personnages à leur lieu, et la défaite du lieu stable auquel ils sont assignés, au profit d'une « déliaison » en espace, selon ce que Marie-Claire Ropars décrit comme un mode d'« occupation [des] lieux [qui] ne va pas nécessairement de pair avec la perception sensible de l'espace » et « s'incarn[e] hors un corps »³³. Le travail figural souligne d'ailleurs le lien étroit entre subjectivité et espace, comme dans ce passage d'*After Leaving Mr Mackenzie* : « her mind was [...] like an empty room, through which vague memories stalked like giants » (*Leaving* 114). C'est presque le mouvement inverse de celui que l'on observe dans la chambre de Jacob qui se produit : les personnages, bien que présents physiquement, se dérobent pourtant à l'assignation à ces chambres inhabitables en différant sans cesse leur inscription subjective dans les lieux. Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, l'indigence de la chambre meublée n'affecte Julia Martin que lorsque sa sœur Norah, qui incarne le refus d'abdiquer une certaine respectabilité sociale, lui rend visite³⁴ : « “This really is an awful

31 L'exemple de Jane Austen sera l'un de ceux que choisit Woolf, dans *A Room of One's Own*, pour illustrer la privation d'un lieu à soi. (*Room* 54-5)

32 G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 38.

33 M-C. Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 35.

34 Voir le commentaire d'Helen Carr au sujet de ces personnages féminins qui, chez Jean Rhys, maintiennent le système de pouvoir en coopérant avec lui. H. Carr, *Jean Rhys*, 56.

place. Why on earth do you come to a place like this?” “Yes, look at it,” said Julia, suddenly bitter. “Look at those filthy curtains” » (*Leaving* 54-55). Tant qu'elle n'est pas l'objet d'une médiation par un jugement extérieur, la relation subjective du personnage à l'espace se maintient dans une neutralité qui garde à distance ses propres affects, et résiste à sa propre assignation au lieu.

16. Dans *Voyage in the Dark*, l'indifférence désenchantée d'Anna Morgan se distingue des discours de personnages féminins qui n'ont pas renoncé à faire des objets les médiums d'une inscription de soi, à faire coïncider l'espace avec l'image idéalisée d'un statut social, comme Maudie par exemple : « “You've got swanky rooms, anyway,” she said. “A piano and everything” » (*Voyage* 38). Si Anna, en revanche, note les différences entre les lieux, dans la nuance des motifs, « a different pattern from the chintz in the sitting-room », c'est par une perception incidente et passive : « I remember the way they hung, and the bowl of water in front of the gas-fire, and always a plate of oranges in the middle of the table, and two armchairs with chintz cushions » (*Voyage* 119). Cette position singulière qui consiste à occuper le lieu sans l'habiter, à le défaire tout en l'écrivant, crée une relation au temps qui ne s'écrit pas sur le mode objectif de l'identique, mais plutôt sur le mode subjectif de l'indifférencié. Toute idée d'authenticité dans la relation entre le lieu et le personnage devient ainsi impossible : « It's as if you had always done that – lived in a few rooms and gone from one to the other » (*Voyage* 121). Il n'y a plus d'original, plus de modèle perdu d'une chambre qu'on chercherait à calquer ou à retrouver, mais un réseau mouvant de lieux désinvestis et privés de singularité.

17. Dans *Voyage in the Dark*, c'est cependant de cet effacement même de tout relief que s'échappent les lignes de fuite qui esquissent la carte d'un ailleurs, celui de l'île dont Anna est exilée, « espace d'affects »³⁵ par excellence : « Sometimes I would shut my eyes and pretend that the heat of the fire, or the bed-clothes drawn up round me, was sun-heat » (*Voyage* 7). Ou, plus loin : « What I liked was [...] staying a long time in the bath. 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 » (*Voyage* 77). À partir de la chambre glacée et figée, l'espace de la Caraïbe s'emboîte dans l'espace intérieur, s'imprime en palimpseste : « l'enchantement loge dans la dilatation des intervalles »³⁶, écrit Marie-Claire Ropars. Une fois la vue obliérée au profit des autres sens, la cartographie des odeurs et des intensités sensorielles écrit le lieu absent à l'encre parfumée, en une série de glissements voluptueux :

the smell of the streets and the smells of frangipanni and lime juice and cinnamon and cloves, and sweets made of ginger and syrup, and incense after funerals or Corpus Christi processions, and the patients standing outside the surgery next door, and the smell of the sea-breeze and the different smell of the landbreeze. [...] When the black women sell fishcakes on the savannah they carry them in trays on their heads. They call out, “Salt fishcakes, all sweet and charmin”. (*Voyage* 7)

35 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, 598.

36 M-C. Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 51.

Le discours articule ou plutôt refuse d'articuler les éléments, les laisse s'amonceler, mais cette fois comme circulation d'intensités qui forment « tout ce par quoi le lieu se retire de soi pour donner lieu à une pensée d'espace »³⁷. Alors que l'ici et maintenant de l'ancrage subjectif se trouve dispersé, le lieu réel et ses objets figés disparaissent totalement. Depuis l'inertie du corps d'Anna, pris entre la clôture sans issue de la chambre meublée et la résistance à l'inscription dans un lieu propre, « le temps s'élançe en deux directions contraires, qui déchirent l'espace »³⁸. Dans la disjonction du lieu se dessine l'espace autre qui défait la répétition indifférenciée des chambres, permettant alors le retour singulier d'une « pensée de l'intimité »³⁹, et une involution du personnage dans son intériorité.

Le « lieu à soi » à l'épreuve des lieux « communs »

18. Les « lieux à soi » dans les romans de Woolf ou de Rhys ne remplissent plus leur fonction de lieux symboliques, ne jouent plus leur rôle traditionnel dans la structuration de l'intrigue, n'organisent plus l'espace du roman. Le lieu « à soi » woolfien se diffère constamment dans la disjonction entre le corps, la subjectivité et le lieu. La chambre rhysienne ne permet qu'une survie temporaire ou l'illusion d'un refuge. Je propose de conclure cet article en me postant non plus dans cette « chambre à soi » désinvestie, mais sur son seuil. Selon la célèbre formule par laquelle Virginia Woolf cherche à définir, en 1925, une nouvelle esthétique pour le roman, « the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there »⁴⁰, je risquerai l'hypothèse selon laquelle les lieux intermédiaires, qui mènent à ce « lieu à soi » instable, seraient les nouveaux lieux privilégiés d'une poétique expérimentale dans les romans modernistes. Chez Woolf et chez Rhys, les seuils et les cages d'escaliers, les paliers et les couloirs deviendraient alors les nouveaux lieux potentiels d'une « fiction moderne » emblématique d'un moment de transition historique et esthétique.

19. Dès les premières pages de *Good Morning, Midnight*, Jean Rhys met en scène un personnage pris dans un labyrinthe de couloirs et d'escaliers : « I walk up stairs, past doors, along passages – all different, all exactly alike » (*Morning* 23). Les lieux intermédiaires qui semblent ne mener nulle part se dupliquent à l'infini, comme les chambres où réside successivement Sasha Jansen, qui finissent par se confondre avec les lieux intermédiaires qui y mènent : « Always the same stairs, always the same room » (*Morning* 28). Dans l'abolition de toute hiérarchie entre le lieu symbolique et privé de la chambre et le lieu intermédiaire et « commun », c'est-à-dire collectif, qui y mène, les espaces, au lieu d'être contenant ou conducteurs, deviennent poreux⁴¹. Le locataire de la chambre voisine, que Sasha appelle « the ghost of the landing »,

37 *Ibid.*, 85.

38 *Ibid.*, 50.

39 *Ibid.*, 55.

40 V. Woolf, « Modern Fiction », 160.

41 Voir Judith Kegan Gardiner sur la porosité des espaces dans ce roman. J.K. Gardiner, « Good Morning, Midnight, Good Night, Modernism », 235.

déborde régulièrement sur le palier : ses chaussures usées, à la différence des chaussons de Jacob, ne sont plus contenues dans la chambre, « [t]he man next door has put his shoes outside – long, pointed, patent-leather shoes, very cracked » (*Morning* 28). L'homme lui-même, se promenant en vêtements de nuit sur le palier, achève de gommer les dernières partitions symboliques entre « lieu à soi » et lieu « commun » : « parading about as usual in his white dressing-gown. Hanging around. [...] I am always running into him » (*Morning* 13). À la fois au centre de l'espace et inscrit en pointillés, encerclé par des chambres aux locataires errants, le palier se fait creuset d'images incongrues, séjour des ombres dans une maison elle-même vouée au passage.

20. Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, les chambres dont les portes s'ouvrent et se referment laissent échapper des intensités silencieuses :

The gramophone in the next room started. The young man who lodged there sometimes had a girl to see him, and then they would play the same record over and over again. Once, when Julia had passed the room, the door had been open. She had seen them together, the girl sitting by the young man's side and stroking his thigh [...]. (*Leaving* 14)

La porte ouverte sur le palier ne contient plus les dimensions intimes des chambres qui débordent par intermittences : « Now the gramophone next door began to play again » (*Leaving* 15). Le mouvement de présence-absence incongrue de l'autre sur le palier ne laisse pas d'empreintes, présences aussitôt congédiées, sans autre existence que celle de l'instant. Le lieu intermédiaire « collectif » du palier ou de l'escalier ne devient pas « commun » au sens de lieu d'une communauté : il ne peut y avoir que de l'intermédiaire dans cet espace qui structure un cadastrage hermétique et pourtant poreux. Le palier est le lieu d'une poétique spectrale peuplée de silhouettes fantomatiques, à commencer par celle de Julia qui hante la cage d'escalier et les paliers de l'hôtel, et qui y fait l'expérience de sa propre présence fantôme lorsque, au chapitre 13 intitulé « The Staircase », elle introduit clandestinement son amant dans les étages de la maison d'hôtes : « On the third landing she stopped. [...] He heard her breathing loudly, as though she were exhausted » (*Leaving* 119). L'intensité du lieu se cristallise lorsque le mouvement cesse, intensifie l'expérience sensorielle. Lorsque Mr Horsfield tend la main pour caresser Julia dans le noir, l'effroi s'empare d'elle : « She said in a loud voice: "Oh God, who touched me?" He was too much astonished to answer. "Who touched me?" she screamed. "Who's that? Who touched my hand? What's that?" » (*Leaving* 119). Le lieu se brouille et chavire pour laisser le champ à l'angoisse qui emplit et sature l'obscurité. De l'autre côté d'une ellipse qui est presque une perte de conscience, les personnages ne parviennent pas à rétablir le sens ni à faire correspondre leurs discours : « "I touched you." She shook her head. "You were behind me." "Yes, but I passed you on the landing" » (*Leaving* 119). L'angoisse persiste, prend corps : « "I thought it was – someone dead," she muttered, "catching hold of my hand" » (*Leaving* 120). Le palier devient paradoxalement une chambre d'échos qui amplifie les affects portés à leur plus violent, jusqu'au vertige qui fait vaciller toute la

nomenclature des lieux⁴².

21. Si l'on en revient brièvement à l'essai dont le titre constitue le point de départ de cet article, *A Room of One's Own*, la promenade initiale de la narratrice parmi les bâtiments au cadastre séculaire de Cambridge montre bien que, davantage encore que la « chambre à soi » elle-même, ce sont finalement les portes et leurs verrous, c'est-à-dire les seuils, les passages, leur ouverture et leur fermeture, qui sont les véritables enjeux. Dans la nomenclature calcifiée par le temps et la tradition patricarcale de Cambridge, les portes ouvertes ou fermées, « the chapel door » (*Room 5*), « the shut doors of the library » (*Room 18*), symbolisent l'assignation des femmes à certains lieux : « the doors that have been shut upon women » (*Room 68*), « how unpleasant it is to be locked out; [...] it is worse perhaps to be locked in » (*Room 18*). À l'inverse, c'est le verrou qui fermerait la porte de ce « lieu à soi » imaginé par Woolf qui en serait le garant : « a lock on the door means the power to think for oneself » (*Room 87*). Pourtant, dans *Mrs Dalloway*, ce n'est pas la chambre de Clarissa, malgré son statut de maîtresse de maison et contrepoint absolu aux personnages nomades de Jean Rhys, qui met en mouvement les dimensions fabulaires et poétiques liées au personnage et à son intériorité. La chambre est présentée au contraire comme le lieu d'une assignation mortifère et figée par les lois patriarcales : « There was an emptiness about the heart of life; an attic room. Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe » (*Dalloway 26*). La chambre emblématise le vide de l'existence et la fuite du temps sous le poids des stigmates encombrants de « l'ange de la maison⁴³ » : « The sheets were clean, tight stretched in a broad white band from side to side. Narrower and narrower would her bed be » (*Dalloway 26*). En revanche, c'est sur les seuils, les paliers et dans les escaliers de la maison que se déploient les enjeux de l'imaginaire⁴⁴, alors que Clarissa se déplace dans sa demeure sur le mode ambivalent d'une exploration enfantine ou d'une retraite monastique, et s'attarde dans les lieux intermédiaires : « Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs, paused at the window, came to the bathroom » (*Dalloway 26*). On lit ici, à ces deux pôles d'images asexuées, une résistance qui échappe à l'injonction à occuper une place dans un rapport de pouvoir marqué par la relation entre les sexes. La force protéiforme d'une intériorité qui s'anticipe et se définit hors le masculin et peut-être aussi hors le féminin, ouvre alors une dimension de l'être dans le suspens de l'identité sexuée.

22. Alors que dans les romans de Jean Rhys le palier serait plutôt le lieu d'une aliénation et d'une dissolution subjective qui mettent en œuvre une poétique spectrale, chez Woolf, il est le lieu d'une puissance qui se laisse rassembler pour être recréée, comme lorsque Clarissa Dalloway s'arrête un instant sur le palier de l'escalier surplombant l'ordre domestique de la maison : « Strange, she thought, pausing on the landing, and assembling that diamond shape, that single person » (*Dalloway 32*). Une puissance qui libère les

42 Sur la hantise et le spectral chez Jean Rhys, voir C. Joubert, *Lire le féminin*.

43 Voir l'essai de V. Woolf, « Professions for Women », 149-154, dans lequel est évoquée cette figure du poème éponyme de Coventry Patmore.

44 Voir le travail de Naomi Toth sur « le seuil » chez Virginia Woolf comme « lieu périlleux de la rencontre avec la "vie" ». N. Toth, *L'Écriture vive*, 173-177, ainsi que l'ouvrage de Richard Pedot. R. Pedot, *Le Seuil de la fiction*, notamment les pages consacrées à *Mrs Dalloway* (92-97).

intensités de la vie opère ainsi, dans les lieux intermédiaires, une pulvérisation des formes ordonnées des lieux pour les rouvrir à l'imaginaire. Clarissa se représente le passage hésitant du seuil de son antichambre :

as she stood hesitating one moment on the threshold of her drawing-room, an exquisite suspense, such as might stay a diver before plunging while the sea darkens and brightens beneath him, and the waves which threaten to break, but only gently split their surface, roll and conceal and encrust as they just turn over the weeds with pearl. (*Dalloway* 26)

Dans la pause du personnage sur le seuil, l'irruption figurale fait percevoir la vibration de la latence et de ce qui est en réserve dans le temps. À la fin du roman, la posture solennelle de Clarissa Dalloway recevant ses invités en haut des escaliers est construite comme emblématique de son pouvoir d'hôtesse, assimilée par Clarissa elle-même à une posture officielle : « Hugh Whitbread and all his colleagues, the gentlemen of England, that night in Buckingham Palace. And Clarissa, too, gave a party. She stiffened a little; so she would stand at the top of her stairs » (*Dalloway* 15). Et pourtant, à la différence de la posture figée de Lady Bruton dans sa chambre, « her drawing-room », devenue mausolée d'une histoire familiale glorieuse (*Dalloway* 90), celle de Clarissa Dalloway en haut des escaliers crée une remise en jeu potentielle de la perspective de tradition historique. Sans se soustraire aux mythes de la féminité, Clarissa y résiste par le biais de l'imaginaire, depuis le seuil⁴⁵.

23. « The rooms differ so completely » (*Room* 71) écrit Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*. Si le lieu d'une rencontre entre Jean Rhys et Virginia Woolf demeure difficile à se représenter – un soir d'hiver au coin d'une rue peut-être, sous la lumière voilée d'un lampadaire ? – on peut s'imaginer qu'après qu'elles aient confronté leurs points de vue divergents sur la ville de Londres et évoqué leur travail d'écriture, Virginia Woolf, charmée par l'humour de son interlocutrice, aurait invité Jean Rhys à prendre une tasse de thé. Et il y a fort à parier que, la conversation prenant un tour politique, Virginia Woolf aurait trouvé en Jean Rhys une oreille attentive lorsqu'elle aurait exposé son idée d'une « société des marginaux », « Outsiders' Society » (*Guineas* 106). Peut-être aurait-elle fait écho à ce que la critique a identifié chez Jean Rhys sous le nom de « collectif des exclus », « a communality of the excluded »⁴⁶. « I have [...] no pride, no name, no face, no country. I don't belong anywhere » (*Morning* 38), aurait déclaré Jean Rhys en souriant. « As a woman, I have no country. As a woman, I want no country. As a woman, my country is the whole world » (*Guineas* 109), aurait répondu Virginia Woolf, avec, peut-être, un clin d'œil entendu. C'est à partir de la conscience aiguë de l'impossibilité, et du refus, d'appartenir à un lieu « commun » pour en éviter les écueils essentialisants, à partir peut-être même de l'absence nécessaire de ce lieu « à soi » qui entraînerait avec lui le danger de l'appropriation, à partir d'un positionnement ex-centrique et critique toujours sur le seuil, qu'une pensée commune aurait pu prendre forme ce soir-là, dans un « non-lieu » commun.

45 « La féminité est un mythe. C'est une fable, qui peut prendre plusieurs formes, se conjuguer avec tous les discours de la connaissance ». F. Regard, *La Force du féminin*, 5.

46 H. Carr, *Jean Rhys*, 62.

Œuvres citées

- ATHILL, DIANA. « Editing Jean Rhys ». *Women: A Cultural Review* 23.4 (2012) : 401-407.
- BERMAN, JESSICA. *Modernist Commitments: Ethics, Politics, and Transnational Modernism*. New York : Columbia University Press, 2011.
- BERNARD, CATHERINE. *Mrs Dalloway de Virginia Woolf*. Paris : Gallimard, 2006.
- BOWLBY, RACHEL. *Still Crazy After All These Years: Women. Writing and Psychoanalysis*. Londres : Routledge, 1992.
- CARR, HELEN. *Jean Rhys*. 1996. Londres : Northcote House, 2012.
- DELEUZE, GILLES, FÉLIX GUATTARI. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, 1980.
- DELOURME, CHANTAL. « Material Means: Forms of Precarious Life in Jean Rhys's *Good Morning, Midnight* ». *L'Atelier*. 5.1 (2013) : 16-30.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2007.
- ELKIN, LAUREN. « The Room and the Street: Gwen John's and Jean Rhys's Insider/Outsider Modernism ». *Women: A Cultural Review* 27.3 (2016) : 239-264.
- EMERY, MARY-LOU. *Jean Rhys at "World's End": Novels of Colonial and Sexual Exile*. Austin : University of Texas Press, 1990.
- EMERY, MARY-LOU. « The Poetics of Labor in Jean Rhys's Caribbean Modernism ». *Women: A Cultural Review* 23.4 (2012) : 421-444.
- FLYNN, NICOLE. « Clockwork Women: Temporality and Form in Jean Rhys's Interwar Novels ». *Rhys Matters: New Critical Perspectives*. Ed. Kerry Johnson et Mary Wilson. New York : Palgrave Macmillan, 2013. 41-65.
- FRIEDMAN, SUSAN STANFORD. « Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies ». *Modernism/modernity* 13.3 (2006) : 425-443.
- GARDINER, JUDITH KEGAN. « Good Morning, Midnight; Good Night, Modernism ». *Boundary 2* 11.1/2 (1982-1983) : 233-251.
- GIKANDI, SIMON. *Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature*. Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press, 1992.
- GOGWILT, CHRIS. « The Interior: Benjamin Arcades, Conradian Passages, and the "Impasse" of Jean Rhys ». *Geographies of Modernism*. Ed. Peter Brooker et Andrew Thacker. Londres et New York : Routledge, 2005. 65-75.
- GOLDMAN, JANE. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics*

of the Visual. 1998. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

JOUBERT, CLAIRE. *Lire le féminin*. Paris : Messene, 1997.

KALLINEY, PETER. « Jean Rhys: Left Bank Modernist as Postcolonial Intellectual ». *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Ed. Mark Wollaeger et Matt Eatough. Oxford : Oxford University Press, 2012. 413-432.

LANONE, CATHERINE. « A journey into the familiar underworld »: Revisiting Jean Rhys in Caryl Phillips's *A View of the Empire at Sunset*. *Transnational Jean Rhys: Lines of Transmission, Lines of Flight*. Ed. Juliana Lopoukhine, Frédéric Regard et Kerry-Jane Wallart. New York : Bloomsbury, 2020. 159-176.

LOPOUKHINE, JULIANA, FRÉDÉRIC REGARD ET KERRY-JANE WALLART. « Special Issue: Jean Rhys, Writing Precariously ». *Women: A Cultural Review* 31.2 (2020).

MACADRÉ, PAULINE. *L'Écriture au secret : traduction et trahison du réel chez Virginia Woolf*. Thèse de doctorat soutenue le 22 novembre 2019 à Sorbonne Université sous la direction de Frédéric Regard.

MIGNOLO, WALTER. « Delinking. The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality ». *Cultural Studies* 21.2-3 (2007) : 449-514.

MORAN, PATRICIA. *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*. New York : Palgrave Macmillan, 2007.

MUNDEJA, RUCHI. « "Rooms Not Quite Their Own". Two Colonial Itinerants, Katherine Mansfield and Jean Rhys, and Narratives of Roomlessness ». *Journal of Narrative Theory* 50.1 (2020) : 87-119.

PARSONS, DEBORAH L. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

PAVEC, NATHALIE. « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*. Dir. Catherine Bernard, Christine Reynier. Presses Universitaires de Rennes, 2001. 45-60.

PEDOT, RICHARD. *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2010.

PERROT, MICHELLE. *Histoire de chambres*. Paris : Seuil, 2009.

PHILLIPS, CARYL. *A View of the Empire at Sunset*. Londres : Vintage, 2018.

REGARD, FRÉDÉRIC. *La Force du féminin*. Paris : La Fabrique, 2002.

RHYS, JEAN. *After Leaving Mr Mackenzie*. 1930. Londres : Penguin, 2000. [*Leaving*]

RHYS, JEAN. *Voyage in the Dark*. 1934. Londres : Penguin, 2000. [*Voyage*]

RHYS, JEAN. *Good Morning, Midnight*. 1939. Londres : Penguin, 2000. [*Morning*]

ROPARS-WUILLEUMIER, MARIE-CLAIRE. *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

- SAVORY, ELAINE. *Jean Rhys*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- SAVORY, ELAINE. *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- THACKER, ANDREW. *Moving Through Modernity. Space and Geography in Modernism*. Manchester : Manchester University Press, 2003.
- THACKER, ANDREW. *Modernism, Space and the City. Outsiders and Affect in Paris, Vienna, Berlin and London*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2020.
- THOMAS, SUE. *The Worlding of Jean Rhys*. Wesport et Londres : Greenwood Press, 1999.
- TERRIEN, NICOLE. « Space in Jean Rhys's Novels: From a Complex Palimpsest to a Space of Contradiction(s) ». *Études britanniques contemporaines* 47 (2014). <http://journals.openedition.org/ebc/1872> (consulté le 7 février 2022).
- TOTH, NAOMI. *L'Écriture vive : Woolf, Sarraute, une autre phénoménologie de la perception*. Paris : Classiques Garnier, 2016.
- WOOLF, VIRGINIA. *Jacob's Room*. 1922. Londres : Vintage Classics, 1992. [*Jacob*]
- WOOLF, VIRGINIA. *Mrs Dalloway*. 1925. Londres : Penguin, 2000. [*Dalloway*]
- WOOLF, VIRGINIA. « Modern Fiction ». 1925. *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925-1928*. Ed. Andrew McNeillie. Londres : The Hogarth Press, 1994. 157-165.
- WOOLF, VIRGINIA. *A Room of One's Own*. 1929. Londres : Penguin, 2019. [*Room*]
- WOOLF, VIRGINIA. *Un lieu à soi*. 1928. Trad. Marie Darrieusecq. 2016. Ed. Christine Reynier. Paris : Folio Gallimard, 2020.
- WOOLF, VIRGINIA. « Professions for Women ». 1931. *The Death of the Moth*. Londres : Penguin Books, 2005. 149-154.
- WOOLF, VIRGINIA. *Three Guineas*. 1938. Orlando : Harcourt, 1966. [*Guineas*]
- WOOLF, VIRGINIA. « The Leaning Tower ». 1940. *The Essays of Virginia Woolf. Volume 6: 1933-1941*. Ed. Stuart N. Clarke. Londres : The Hogarth Press, 2011. 259-283.
- ZIMMERMAN, EMMA. « “Always the same stairs, always the same room”: The Uncanny Architecture of Jean Rhys's *Good Morning, Midnight* ». *Journal of Modern Literature* 38.4 (2015) : 74-92.