



Voix contemporaines

ISSN : 2801-2321

Éditeur : Université Jean Monnet Saint-Étienne

01 | 2019 Auto/biographies familiales

Directeur de publication Floriane Reviron-Piégay

<https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=222>

Référence électronique

« Auto/biographies familiales », *Voix contemporaines* [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 15 juillet 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=222>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.222

SOMMAIRE

Introduction

Floriane Reviron-Piégay
Auto/biographies familiales

Auto/biographie et photographie

Frédéric Regard
Le Legs d'Alfred : Doris Lessing, *Alfred & Emily*

Floriane Reviron-Piégay
Souriez, s'il vous plaît de Jean Rhys : l'originalité du texte des origines ou le récit d'enfance en question

Auto/biographie et mythe

Aude Haffen
« *On his own lines* » : lignages dans *Kathleen and Frank* de Christopher Isherwood

Marine Achard-Martino
La rivalité fraternelle dans les écrits autobiographiques et fictionnels de Henry Bauchau

Auto/biographie et œuvre

Élisabeth Bouzonviller
Les Fitzgerald, portraits croisés : de la vie à la lettre

Gilles Del Vecchio
La Arboleda perdida de Rafael Alberti : entre autobiographie familiale et justification artistique

Auto/biographie et autofiction

Sophie Chapuis
The Black Veil de Rick Moody, roman ventriloque

Introduction

Auto/biographies familiales

Floriane Reviron-Piégay

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.233

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Auto/biographie et photographie

Auto/biographie et mythe

Auto/biographie et œuvre

Auto/biographie et autofiction

TEXTE

- 1 Si la dénomination « roman familial » renvoie à une réalité bien identifiée et théorisée à la fois dans les champs de la psychanalyse et de la littérature (on pense bien sûr à Sigmund Freud et à Marthe Robert en particulier¹), l'association entre le terme « autobiographie » et l'adjectif « familiale » ne semble pas aller de soi et pourrait relever du *hiatus* voire de l'oxymore. L'autobiographie au sens propre exclut en effet le récit de l'autre s'opposant ainsi à l'altérité relative qu'évoque la famille. En théorie, l'autobiographie est un texte narcissique et égocentrique par excellence comme semble l'indiquer son étymologie transparente : *auto*, soi ; *bios*, vie ; *graphein*, écrire. Pourtant les contours de ce que le « soi » représente sont fluctuants, flous et propres à chaque individu. Pour beaucoup d'autobiographes, narrer sa propre vie ne peut se concevoir sans un détour par des lieux communs que sont l'enfance, la famille, le milieu social, ce que Virginia Woolf désigne par les termes de « présences invisibles » dans un de ses fragments autobiographiques². Selon Georges Gusdorf « la marque propre de l'autobiographie est la priorité reconnue à l'intime sur l'extrinsèque³ ». Or, si la famille constitue le degré zéro de l'altérité, elle appartient bien à la sphère privée et intime. Dans les faits, puisqu'elle retrace la genèse d'une personnalité, l'autobiographie fait souvent retour sur l'enfance du narrateur et revient sur les

relations entretenues avec les personnes qui ont entouré, accompagné voire façonné l'autobiographe dans ses jeunes années et au-delà, notamment bien sûr ses parents. Ce que Nancy K. Miller appelle « l'intrigue familiale ⁴ » fait bien plus que traverser l'autobiographie, elle l'informe et la modèle au fil des époques. Dans la conception de l'individu qui préside au renouvellement de l'autobiographie au XVIII^e siècle, l'enfance s'impose comme le premier jalon dans l'histoire de la personnalité. Elle peut être la base sur laquelle s'édifie le récit, le véritable enjeu du texte qui ne s'écrit parfois que pour revenir sur la relation entre l'autobiographe et le père ⁵, la mère, ou tout autre membre de la famille qui a pris une part importante à son développement personnel intellectuel, psychique et émotionnel. L'enfance est souvent une thématique obsédante, la clef des mots et des maux de l'adulte. Inversement, elle peut être réduite à la portion congrue, balayée en quelques paragraphes voire en une phrase. Elle n'apparaît alors que comme un simple passage obligé, comme une émanation des codes de l'écriture de l'autobiographie classique. De fait, se pencher sur la famille dans l'autobiographie, c'est déjà souligner le caractère biographique de toute autobiographie car ce qui se joue c'est un savant dosage entre récit de soi et récit de l'autre. Se pencher sur le récit d'enfance en particulier fait resurgir les accointances entre autobiographie et fiction. L'origine de l'autobiographie, ce qui la motive, c'est précisément la quête des origines et pourtant de nombreux théoriciens ont montré comment le récit d'enfance dans l'autobiographie est proche de ce que l'on pourrait appeler une fiction ⁶. Car si l'autobiographe met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole, et cela est bien naturel : l'enfance n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte. « On parle [de l'enfance], on la fait éventuellement un peu parler, mais elle ne parle pas directement ⁷. » On voit bien en quoi l'évocation de l'enfance met en péril la vraisemblance du « naturel » autobiographique. Nous voilà proches d'un roman familial dont la dimension fictionnelle, pour antinomique à l'exigence de vérité de l'autobiographie qu'elle semble, constitue véritablement tout un pan du récit autobiographique. La famille, plus que tout autre *topos*, se prête à l'idéalisation, au fantasme, à la réécriture voire à l'invention, elle est le lieu d'une mise à distance du réel, d'une fictionnalisation qui déborde le cadre strict de l'autobiographie. La barre oblique présente dans notre titre,

initialement choisie pour scinder et lier « auto » et « biographie » dans le sillage de l'ouvrage séminal de Laura Marcus⁸, et la forme plurielle « auto/biographies familiales » sont autant de tentatives de faire la part belle à l'hybridité générique qui caractérise nécessairement toute auto/biographie⁹ et plus encore l'autobiographie centrée sur le récit d'enfance. La barre oblique ne signifie pas seulement que ce volume inclut des travaux sur la biographie et/ou sur l'autobiographie mais bien plutôt que toute autobiographie est partiellement biographie et que, *a fortiori*, toute biographie familiale est autobiographique.

- 2 Les contributions rassemblées dans ce volume émanent d'un séminaire transversal du CELEC organisé à l'université de Saint-Étienne dans le cadre d'un travail sur la relation¹⁰ : elles saisissent les modalités de présence de la famille dans quelques grands textes auto/biographiques des xx^e et xxi^e siècles issus pour l'essentiel de la sphère anglo-saxonne, avec des incursions dans la littérature belge et la littérature hispanique. Il n'est question ici que d'auto/biographies écrites par des écrivains dont l'œuvre est par ailleurs (re)connue¹¹, ce qui invite à une lecture croisée de l'œuvre de fiction et de l'auto/biographie et à une mise en relation entre esthétique, poétique et auto/biographie tant les textes auto/biographiques viennent s'insérer dans un ensemble et peuvent être considérés comme une composante originale voire indispensable du puzzle général de l'œuvre. Sans aller jusqu'à dire comme Gertrude Stein que « tout est autobiographie¹² », il est certain que l'autobiographique déborde du cadre de l'auto/biographie¹³ et vient fertiliser le terrain de la création qu'elle soit littéraire ou artistique. Réfléchir aux différentes formes que prend l'écriture de la famille au sein de l'auto/biographie revient à différencier les différents types d'écriture de soi (mémoires¹⁴, autoportraits et journaux) et s'il est désormais acquis que le champ des écritures du moi est vaste, de l'autobiographie à l'égo-littérature en passant par l'autobiographie fictive, le roman autobiographique, l'autofiction¹⁵ et l'autobiografiction, (pour reprendre le terme remis au goût du jour par Max Saunders¹⁶) l'enjeu de cet ouvrage est de situer l'hybridité générique de l'auto/biographie au cœur même de l'évocation de la famille. Selon Max Saunders, le champ des écritures de la vie est « fondamentalement intertextuel¹⁷ », on pourrait dire de

l'auto/biographie qu'elle est fondamentalement « intergénérique » tant elle dialogue avec d'autres genres comme la photographie (Regard, Reviron-Piégay), le roman (Chapuis), la peinture (Bouzonviller, Del Vecchio), l'essai (Achard-Martino), le journal intime (Haffen), la poésie (Del Vecchio) ou le théâtre (Achard-Martino). Parfois elle n'est que prétexte à une exploration fictionnelle de la lignée familiale (Chapuis) et peut s'exprimer sur le mode de la fable ou du mythe (Haffen, Achard-Martino). Les relations avec les parents (Regard, Reviron-Piégay et Haffen), avec le frère (Achard-Martino), au sein du couple et avec l'enfant (Bouzonviller) sont au cœur de certains des textes analysés tandis que d'autres s'occupent d'une lignée entière (Del Vecchio, Chapuis) selon des modalités propres à chaque autobiographe : réticence, tabou, silence, déformation, dissimulation, confession, amplification, théâtralisation, dramatisation ou bien invention ludique, intention subversive ou parodique et légèreté, même si ces textes sont le plus souvent l'expression d'un traumatisme originel (blessure de guerre ou blessure narcissique, peur de l'abandon, rivalité exagérée) que l'auto/biographe tente de sublimer ou d'exorciser en le couchant sur le papier. L'auto/biographie peut à l'occasion se définir comme une forme de résistance (Achard-Martino, Reviron-Piégay) ou de revendication militante, comme un travail de suture et de réparation, et l'écriture autobiographique est pratiquée pour ses vertus thérapeutiques dans une tentative de reconstruction de soi, de réparation symbolique, voire de transfiguration, une motivation n'excluant pas les autres. Les contributions de ce volume sont ainsi liées par un faisceau d'échos et toutes manifestent une conscience aiguë de la porosité générique de ce que nous avons appelé « l'auto/biographie familiale ». Pourtant la diversité des textes étudiés en termes de chronologie et d'aire géographique ainsi que la variété des approches choisies rendaient toute classification artificielle. Il nous a donc semblé commode et opportun de rassembler certains textes selon des affinités thématiques plus saillantes que d'autres.

- 3 Les deux premiers articles (Regard et Reviron-Piégay) explorent les liens entre photographie et auto/biographie. Les deux suivants (Haffen, Achard-Martino) analysent l'autobiographie à la lumière de la notion de mythe. Viennent ensuite deux contributions (Bouzonviller, Del Vecchio) qui, par leur va-et-vient entre autobiographie et œuvre,

illustrent la perméabilité extrême entre création artistique ou littéraire et vie de l'auteur. Enfin une contribution sur l'autofiction (Chapuis) vient clore cette exploration dans un mouvement qui nous éloigne un peu plus de la définition formaliste et contractuelle du « je » autobiographique selon Philippe Lejeune¹⁸.

Auto/biographie et photographie

- 4 La biographie de ses parents par Doris Lessing, intitulée *Alfred & Emily* (2008), a la particularité d'être structurée en deux parties, la première sous-titrée « A Novella » est une reconstruction fictionnalisée et déshistorisée de la vie de ses parents telle qu'elle aurait pu être s'il n'y avait pas eu la guerre, la deuxième, sous-titrée « Two Lives » réhistorise la trajectoire de ces petits fermiers blancs de la Rhodésie du Sud ne taisant rien de leurs difficultés et de leurs frustrations au lendemain de la première guerre mondiale. Grâce au concept de « stricture » qu'il emprunte à Jacques Derrida, Frédéric Regard interprète cette biographie familiale comme un processus de recouvrement de la vue et un moyen pour Lessing de se libérer de ses propres traumatismes, à savoir le manque d'affection flagrant entre mère et fille et l'amputation du père qui a perdu une jambe à la guerre. Frédéric Regard déconstruit le texte pour en exposer les ressorts les plus prégnants, notamment l'idée que la stricture du texte, (c'est-à-dire à la fois la séparation et la réparation, la coupure et la couture) vaut aussi pour l'articulation entre vie et fiction. Les deux parties doivent se lire dans un va-et-vient qui, seul, permet de percevoir que Lessing offre deux visions contradictoires et complémentaires de la vie de ses parents et de son propre héritage, ce legs monstrueux dont elle tente de se libérer et que Frédéric Regard lie par homophonie avec le mot anglais « leg » à la jambe amputée du père. Le très court récit autobiographique enchâssé dans la partie historique et intitulé « Insects » agit comme une opération de chirurgie réparatrice qui permet à Lessing de mettre en mots sa phobie des insectes et d'exprimer sur le mode métaphorique sa hantise du sectionnement de la jambe du père, castration symbolique, source du malaise entre les générations. Les photographies du couple ou de la famille incluses dans chacune des parties contribuent à un brouillage métalectique entre les différents plans ontologiques du récit auto/biographique. Pour la plupart sans légende ou assorties

d'une légende fictionnelle (un extrait de *L'Amant de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence pour l'une d'elles), les photographies entretiennent le trouble entre fiction et histoire imposant une dialectique entre images et texte qui est de l'ordre de ce que Frédéric Regard nomme « métalopsis », « ce dispositif texte-image qui met en relation deux récits illustrés des mêmes vies, et qui de cette dialectique tire une relecture des clichés ». Le lecteur doit se tourner vers l'autobiographie de Lessing où certaines de ces photographies figurent avec leur légende pour accéder au sens et identifier les personnages. Loin de proposer une image convenue du bonheur familial ces photographies imposent une vision dysphorique de la famille et laissent entrevoir ce que la deuxième partie s'emploie à dénoncer plus franchement encore, les nombreux dysfonctionnements de la famille. La biographie familiale et les photographies agissent comme un révélateur notamment de la mue de Lessing en artiste et en auteur : elle cesse d'être une fille qui hait sa mère et s'autorise à être l'auteur de sa vie et de celle de ses parents, s'affranchissant de ce que Frédéric Regard nomme « l'image institutionnalisée du bonheur familial ».

- 5 La même audace, le même désir d'affranchissement et un usage également complexe de l'image photographique caractérisent le texte de Jean Rhys, *Smile Please* sur lequel se penche Floriane Reviron-Piégay. Publié de manière posthume en 1979, ce texte tronqué et lacunaire (d'où son sous-titre, *Une autobiographie inachevée*) pose la question de l'origine et de l'authenticité de la voix autobiographique de manière aiguë puisque sa première moitié fut partiellement dictée à un collaborateur (et sans doute modelée par son interprétation des faits), et la seconde, agencée par les éditeurs. Floriane Reviron-Piégay montre que cette indétermination générique exprime parfaitement l'identité complexe de Rhys : son récit d'enfance obéit en partie aux lois du genre pour mieux les subvertir. L'identité de Rhys s'exprime dans le discontinu, le fragmentaire, et le non-dit, le texte exalte l'oubli plus que le souvenir dans un style épuré qui transcrit à merveille les émotions de Rhys enfant mais qui rend toute identification difficile. C'est aussi le cas des photographies qui attestent moins une présence qu'une absence. L'absence de photographie de Rhys enfant dans l'album de famille est d'ailleurs symptomatique. Le saut narratif entre la Dominique et l'Europe, entre l'enfance et les premières expériences

d'indépendance, n'est qu'imparfaitement comblé par ces photographies qui favorisent une esthétique du flou, du hors champ ou du hors cadre. La photographie ratée dont la séance de pose et l'*ekphrasis* contribuent à jeter les bases du récit d'enfance traduit l'identité rhysienne en termes de dissidence et de non-conformisme : Rhys échappe aux injonctions du photographe et de sa mère, comme elle échappa toute sa vie à celles de ses contemporains, éditeurs, collaborateurs, amis. Ni l'instantané de la photographie, ni la durée de l'autobiographie ne permettent de la saisir : en dernière instance elle échappe aussi au lecteur tenté de se tourner vers son œuvre de fiction pour mieux la trouver.

Auto/biographie et mythe

- 6 Le texte analysé par Aude Haffen a de nombreuses affinités avec ceux cités précédemment. *Kathleen and Franck* de Christopher Isherwood publié en 1971 est une auto/biographie où biographie familiale et autobiographie sont indissociables ; il est également illustré par des photographies dont certaines ne sont présentes que par l'*ekphrasis*. Ce texte relève aussi d'une co-écriture puisqu'il cite *in extenso* et parfois sans commentaire les archives familiales, lettres ou journaux des parents et des grands-parents maternels. L'ensemble est un montage globalement chronologique dont Christopher est à la fois l'un des personnages principaux en même temps qu'il est l'autobiographe : il se met en scène par différents stratagèmes, entre affirmation de soi et de son homosexualité et « stylisation de soi », liant ainsi de manière indissoluble vie et écriture de la vie. Le texte d'Isherwood s'appuie sur une conception freudienne du sujet sans en faire une clef d'accès unique, l'être n'est pas réduit à une série d'affects ou à une psychologie réificatrice mais se dévoile dans une série de portraits familiaux où performance théâtrale et travestissement valent autant que les « preuves » de son existence (lettres, journaux). Le texte se veut à la fois construction mythologisante du père, Franck, et déconstruction du mythe : Franck est saisi dans toutes ses contradictions, entre idéologie militaire et pacifisme, féminité et masculinité, action et attentisme. Aude Haffen propose une lecture qui met en lumière les contradictions de l'entreprise auto/biographique de Isherwood : entre hommage au père et indifférence hostile, complicité avec la mère et la grand-mère

et volonté d'affranchissement de la lignée familiale. Le texte reste ouvert et n'impose aucune vision figée du sujet auto/biographique qui ne se laisse enfermer dans aucune typologie sociale ou genrée. L'aspect ludique de l'entreprise auto/biographique ainsi que sa qualité subversive sont soulignés. Les traits de personnalité sont historicisés et relativisés, le texte rend visible la tentation d'une construction mythologique du caractère (notamment paternel) sans y céder tout à fait.

- 7 C'est précisément à cette tentation que céda Henry Bauchau, écrivain et psychanalyste belge, dont l'œuvre repose pour l'essentiel sur des souvenirs d'enfance qu'il n'eut de cesse de réinterpréter dans ses journaux, essais autobiographiques et récits autobiographiques romancés ou non. Deux souvenirs en particulier lient sa rivalité avec son frère aîné, Jean, et sa construction identitaire et Marine Achard-Martino propose une lecture minutieuse de la façon dont ils se métamorphosent consciemment ou inconsciemment en image ou en *muthos*, s'écartant ainsi de la vérité première. En s'appuyant sur les travaux de Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Marine Achard-Martino analyse la pièce de théâtre *Spartacus* (2015) et le roman *Antigone* (1996), tous deux inspirés de l'Antiquité gréco-romaine pour montrer que la dimension mythologique est indissociable de l'introspection sur laquelle se fonde l'identité narrative de Bauchau. Grâce à ces détours par la mythologie, Bauchau s'affirme comme celui qui dit « non » face au frère aîné : la rivalité fraternelle s'exprime dans toute son ambivalence comme plaisir de se découvrir soi-même face à l'autre et de se découvrir écrivain dans un même mouvement.

Auto/biographie et œuvre

- 8 Il est aussi question de rivalité dans l'article suivant, de celle, littéraire qui déchira le couple Fitzgerald et qui semble constitutive de son œuvre tout entière puisque Zelda et Scott firent de leur vie le matériau premier de leurs romans et essais. *Save me the Waltz* (1932) de Zelda et *Tender is the Night* (1934) de Scott illustrent ce brouillage systématique des frontières entre vie et art de manière flagrante. En s'appuyant sur leurs carnets de notes, essais autobiographiques ou romans et sur les biographies dédiées au couple, Élisabeth

Bouzonviller montre qu'entre la théâtralisation réelle de leur propre vie et sa mise en scène dans leurs fictions il n'y a qu'un pas. Mais tandis que Zelda transcrivait de manière à peine fictionnalisée leur vie intime et familiale dans ses œuvres, roman, peintures ou poupées de papier, Scott modelait le matériau autobiographique de manière à le transmuier en œuvre d'art, revendiquant comme sa propriété exclusive le champ de la littérature et explorant de nouvelles voies pour transposer l'intimité du couple et de leur fille Scottie. Tandis que l'univers artistique de Zelda restait strictement circonscrit à l'histoire familiale, Scott s'ingéniait à faire le portrait de l'Amérique, celle perdue des origines, celle encore marquée par l'esclavage et la guerre de Sécession, ou celle florissante de l'entre-deux-guerres. Dans ses essais autobiographiques comme fictionnels, l'individuel et le collectif se côtoient et vont parfois jusqu'à se confondre, sans jamais occulter le moteur principal de l'écrivain : faire œuvre et laisser une trace dans l'histoire de la littérature. C'est finalement à une lecture croisée des œuvres de Zelda et de Scott qu'Élisabeth Bouzonviller nous invite, seule capable selon elle de rendre justice au talent littéraire et à la puissance créatrice de l'un comme de l'autre.

- 9 Dans l'œuvre du poète Rafael Alberti, représentant emblématique de la « Génération de 1927 » en Espagne, l'autobiographie et les mémoires sont mis au service d'une justification rétrospective de sa double vocation de peintre et de poète. Gilles Del Vecchio s'intéresse en particulier au premier tome de l'autobiographie d'Alberti, *La Arboleda perdida* (1942), celui qui est consacré au récit de l'enfance et de la jeunesse de l'écrivain pour montrer à quel point l'absence du père, le rejet d'un univers éducationnel étouffant, ainsi que l'initiation à la peinture par une de ses tantes furent les catalyseurs des choix de l'artiste qu'il allait devenir. L'absence, le manque et la distance sont les moteurs de la production autobiographique du poète d'abord exilé à Madrid au moment de sa rébellion contre sa famille pour se consacrer à la peinture, puis en Argentine et à Rome pour des raisons politiques. Gilles Del Vecchio se livre à une lecture parallèle de l'autobiographie et des poèmes qui souligne l'homogénéité des motifs abordés, notamment la nostalgie de l'enfance associée à celle du littoral andalou et de la baie de Cadix. Cependant, si l'autobiographie enregistre les émotions négatives liées à l'enfance, la poésie semble les transcender et les sublimer : deux poèmes dédiés à des ancêtres

féminines que le poète n'a pas connues viennent brouiller les lignes de démarcation entre autobiographie et fiction, faisant glisser l'auto/biographie familiale conventionnelle (les portraits sans concession du père, des oncles) vers une auto/biographie familiale lyrique (le portrait idéalisé de deux figures féminines incarnant noblesse et raffinement). La forme du sonnet permet à Alberti de se réapproprié une ascendance généalogique prestigieuse dans un mouvement double associant mémoire ou hommage et idéalisation.

Auto/biographie et autofiction

- 10 *The Black Veil* de Rick Moody que Sophie Chapuis analyse est également une exploration de la notion de filiation mais il s'agit d'une filiation littéraire plus que familiale. Le sous-titre initial (*A Memoir with Digressions*) ayant disparu lors de la seconde édition, le texte prend des allures d'autobiographie romancée ou d'autofiction. Sophie Chapuis dévoile les ambiguïtés génériques de ce texte aux allures de fable où le narrateur mêle sa propre saga familiale à un patrimoine littéraire fantasmé : l'hypertexte de Moody renvoie non seulement par de multiples échos diégétiques et narratologiques à la nouvelle *The Minister's Black Veil* de Nathaniel Hawthorne, mais cite l'hypotexte *in extenso* à la fin de son récit. La promesse autobiographique est supercherie, le récit familial promis est une mise en scène dont les ressorts sont révélés à la fin du texte. La parenté supposée entre le narrateur homodiégétique (Moody) et Joseph Moody, pasteur du XVIII^e siècle qui aurait inspiré à Hawthorne son personnage du révérend Hooper est prétexte à une quête généalogique où le pacte autobiographique est mis en péril. Ce texte hybride laisse entendre plusieurs voix narratives, celle de Rick Moody et celle de Nathaniel Hawthorne pour l'essentiel, mais aussi les voix de grands écrivains américains. C'est ce qui donne à ce texte une dimension nationale et collective : le narrateur ne pose pas seulement la question de ses propres origines mais celle des origines de son texte, ce qui l'amène à considérer ce que c'est qu'être un écrivain américain au XXI^e siècle. Moody redéfinit le paradigme autobiographique traditionnel en faisant du sujet un « je » protéiforme et marginal qui, parce qu'il cherche à se dissimuler plus qu'à se confesser, se réfugie dans une identité collective et s'invente un roman familial.

BIBLIOGRAPHIE

- COE, Richard N., *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1984.
- DIAZ, Brigitte, « L'autobiographique hors l'autobiographie », *Elseneur*, n° 22, Caen, Presses universitaires de Caen, 2008.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- FREUD, Sigmund, « Le roman familial des névrosés » [1909], dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.
- GÉRARD, André, *Fathers: A Literary Anthology*, Vancouver, Patremoir Press, 2011.
- GOSSE, Edmund, *Father and Son. A Study of Two Temperaments*, Londres, Heinmann, 1907.
- GUSDORF, Georges, *Les Écritures du moi. 1 Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HERMETET, Anne-Rachel, et PAUL, Jean-Marie (dir.), *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- JOLLY, Margaretha (dir.), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, 2 vol., Londres/Chicago, Fitzroy Dearborn, 2002.
- LECARME, Jacques, « La légitimation du genre », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12 : « Le récit d'enfance en question », dir. LEJEUNE, Philippe, Université Paris X, 1988, p. 21-39.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Récit d'enfance en question*, *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12, Université Paris X, 1988.
- MARCUS, Laura, *Auto/biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1994.
- MILLER, Nancy K., *Bequest and Betrayal. Memoirs of a Parent's Death* [1996], Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2000.
- PAUL, Jean-Marie, avant-propos dans HERMETET, Anne-Rachel, et PAUL, Jean-Marie (dir.), *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 7-18.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

STANLEY, Liz, *The Auto/biographical*, 1. *The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

SAUNDERS, Max, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction & the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

STEIN, Gertrude, *Everybody's Autobiography*, New York, Random House, 1937.

WOOLF, Virginia, *Instants de vie* [1976], trad. HUET, Colette-Marie, Paris, Stock, 1986.

NOTES

1 FREUD, Sigmund, « Le roman familial des névrosés » [1909], dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 157-160. ROBERT, Marthe, *Roman des origines et Origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

2 WOOLF, Virginia, *Instants de vie* [1976], trad. HUET, Colette-Marie, Paris, Stock, 1986, p. 91.

3 GUSDORF, Georges, *Les Écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 182.

4 « *family plot* » dans le texte original. MILLER, Nancy K., *Bequest and Betrayal. Memoirs of a Parent's Death* [1996], Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2000, p. XI : « *Happy or unhappy, families provide a scenario in which we get to try out and perform ideas about ourselves, who we would like to be – within limits. The limits set by the family constitute a blueprint of a self, the outlines of autobiographical space. We could also think of this as the family plot (the plot that ultimately awaits us all).* » « Qu'elle soit heureuse ou malheureuse la famille nous offre un scénario dans lequel nous avons la chance de pouvoir tester diverses représentations idéelles de nous-mêmes, qui nous voudrions être – dans certaines limites. Ces limites fixées par la famille constituent l'ébauche d'une identité et définissent les contours de l'espace autobiographique. » [C'est nous qui traduisons].

5 On pense inévitablement à *Father and Son* de Edmund Gosse, un des représentants les plus polémiques du genre. Dans l'anthologie qu'il consacre aux essais auto/biographiques sur le père, André Gérard crée un néologisme pour désigner ce qu'il appelle des « patemoirs ». Le terme englobe tout type de portrait rétrospectif de la figure paternelle (film, poème, essai, pièce de théâtre). GÉRARD, André, *Fathers: A Literary Anthology*, Vancouver, Patemoir Press, 2011.

6 Jacques Lecarme parle à ce sujet d'« incertitude » : « L'identité nominale qui réunit l'enfant et le narrateur est presque toujours l'enjeu d'une incertitude [...], on n'est plus l'enfant qu'on a été, et souvent [...] on ne veut plus l'avoir été, encore moins le redevenir par le jeu de l'écriture. [...] C'est dire que le pacte autobiographique le plus net est pour le récit d'enfance livré sans garantie. » LECARME, Jacques, « La légitimation du genre », dans LEJEUNE, Philippe, *Le Récit d'enfance en question, Cahiers de sémiotique textuelle* 12, Université Paris X, 1988, p. 24-25. Voir aussi Richard N. Coe dont l'ouvrage entièrement consacré au récit d'enfance autobiographique commence par une mise en garde : dès le début, nous dit-il, les règles du jeu imposent un certain degré de compromis entre fait et fiction. La vérité dans sa totalité et son immédiateté est hors d'atteinte à jamais. Au mieux elle peut être évoquée de nouveau par le truchement d'une autre forme artistique, par le biais de symboles, d'images ou d'impressions. COE, Richard N., *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven/London, Yale University Press, 1984, p. 3.

7 LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 10.

8 MARCUS, Laura, *Auto/biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*. Manchester/New York, Manchester University Press, 1994. Voir aussi STANLEY, Liz, *The Auto/biographical I. The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 154.

9 Laura Marcus dit de l'autobiographie qu'elle est l'exemple du « genre » qui illustre le mieux l'hétérogénéité de toute production littéraire, renvoyant aussi à la définition qu'en donne Mary Jacobus (un genre qui relève du mélange et de la transgression) ou à celle de Barbara Johnson qui fait référence à la monstruosité de l'écriture autobiographique. *Op cit.*, p. 8.

10 Je tiens à remercier chaleureusement tous les contributeurs, et plus particulièrement Frédéric Regard qui avait accepté mon invitation à participer au séminaire transversal dont ce volume est issu. Mes remerciements vont aussi aux experts qui ont lu ces articles et nous ont permis de les améliorer ainsi qu'au CELEC et à son directeur Emmanuel Marigno pour sa confiance.

11 Le terme d'auto/biographie « littéraire » ou « esthétique » pour désigner ces textes serait tentant, mais Laura Marcus a montré à quel point l'adjectif

« littéraire » a été utilisé de manière péjorative par un certain nombre de théoriciens (dont Georges Gusdorf ou Georg Misch). *Op cit.*, p. 6.

12 « *Anything is an autobiography [...]* », STEIN, Gertrude, *Everybody's Autobiography*, New York, Random House, 1937, p. 5.

13 Voir DIAZ, Brigitte, « L'autobiographique hors l'autobiographie », *Elseneur*, 22, Caen, Presses universitaires de Caen, 2008.

14 Traditionnellement l'autobiographie a été circonscrite à la « petite histoire » familiale par les théoriciens qui la distinguent du mémoire et de son ancrage dans l'histoire mais Jean-Marie Paul a dénoncé « l'inanité du discours qui se veut pur discours sur le discours autobiographique. L'étude de l'autobiographie demande qu'on y intègre l'histoire dans laquelle se situe l'auteur et qui souvent est un des aspects de sa vie qui lui tient le plus à cœur. » (PAUL, Jean-Marie, avant-propos dans HERMETET, Anne-Rachel, et PAUL, Jean-Marie (dir.), *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 18. Les deux contributions de notre volume qui traitent d'écrits américains (Bouzonviller et Chapuis) font le constat paradoxal que l'autobiographie est un genre impossible pour un Américain (son passé d'Européen le conduit nécessairement à inventer son histoire) et que pourtant l'autobiographie est l'un des genres qui expriment le mieux le fait d'être américain en raison de son caractère hybride et parodique. L'histoire collective ou nationale est donc souvent intrinsèquement liée à l'histoire personnelle, ce que l'analyse de Regard tend à corroborer, puisqu'elle fait de la blessure de guerre le symptôme d'un malaise non seulement dans la civilisation (pour paraphraser Freud) mais aussi dans la famille.

15 Serge Doubrovsky utilisa ce néologisme en 1977 pour qualifier son texte intitulé *Fils*, d'autofiction : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. »

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977. Quatrième de couverture. Voir aussi l'entrée « Autofiction » dans JOLLY, Margareta (dir.), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn, 2002, vol. 1, p. 86-87.

16 « *Autobiografiction [...] connotes more clearly the literary relationship [...] between fiction and a self's autobiography, rather than between fiction and a self.* » « L'autobiografiction évoque plus clairement la relation littéraire

entre la fiction et l'autobiographie d'un sujet que celle entre la fiction et le sujet. » [C'est nous qui traduisons]. En d'autres termes, Saunders signifie par « autobiografiction » toute fiction qui se fonde sur une biographie ou une autobiographie. SAUNDERS, Max, *Self-Impression. Life-Writing, Autobiografiction, & the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸ Cette définition est celle du « pacte autobiographique » que Lejeune définit comme « l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ». LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 15.

AUTEUR

Floriane Reviron-Piégay

MCF Études anglophones

CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/135263999>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000071375556>

Auto/biographie et photographie

Le Legs d'Alfred : Doris Lessing, *Alfred & Emily*

Frédéric Regard

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.235

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Insectes, trauma, écriture

« Métalopsis »

Coda : reléguer le père

TEXTE

- Alfred & Emily* est une biographie des parents de Doris Lessing écrite par elle-même¹. L'ouvrage se structure en deux parties, intitulées respectivement. « PART ONE Alfred and Emily: A Novella » (p. 3-148), et « PART TWO Alfred and Emily; Two Lives » (p. 151-274²). Dans un premier temps, Lessing nous propose une reconstruction fictionnalisée de la vie de chacun de ses parents, considérés à part, comme si ceux-ci ne s'étaient pas rencontrés. La seconde partie se conçoit comme une évocation plus classique de la vie réelle de ses parents, même si le récit biographique flirte souvent avec l'autobiographique. Dans un court avant-propos, l'auteure explique le choix d'une telle structure. La novella, par quoi on entend un court roman, est chargée de donner à ses parents la vie qu'ils auraient pu avoir si la première guerre mondiale n'avait éclaté : « *lives as might have been if there had been no World War One* » (p. vii³). Cet effroyable conflit fut toutefois l'événement qui permit aussi la rencontre d'Emily McVeagh et d'Alfred Tayler, héros de guerre envoyé en convalescence dans l'hôpital où officiait la mère de l'auteure en tant qu'infirmière. Mais, selon Lessing, ses parents ne se remirent jamais de la Grande Guerre : son père perdit une jambe dans les tranchées, et sa mère ne revit jamais le grand amour de sa vie. La

seconde partie d'*Alfred & Emily* se conçoit donc aussi comme une enquête sur les traumatismes de chacun des parents de l'auteur.

- 2 Or, le trauma dépasse la tragédie personnelle des parents ; c'est aussi une affaire familiale, collective, un héritage que l'on lègue à la nouvelle génération, et qui vient hanter le temps des survivants. Ce trauma peut néanmoins être refoulé, notamment par l'entremise de la fiction, ce qui m'amène à nuancer ma première présentation de l'œuvre. Car la novella n'est pas une œuvre de fiction à proprement parler. C'est, paradoxalement, la description de la vie normale, la vie débarrassée de ses retournements tragiques, la vie rectifiée en quelque sorte, corrigée, au prix d'une « déshistorisation ». C'est pourquoi cette vie imaginée des parents de l'auteur n'est complète en définitive que si la seconde partie de l'ouvrage « réhistorise » leur parcours, et relate, sur un mode réaliste et historique cette fois, une existence hantée par la catastrophe, une vie d'espoirs déçus, la trajectoire de petits fermiers blancs de Rhodésie du Sud.
- 3 Pour l'auteure, l'écriture de cette biographie familiale est, structurée de la sorte, dotée d'une vertu thérapeutique. Il s'agit de se libérer d'un « legs monstrueux » (« *a monstrous legacy* ») :

The war [...] squatted over my childhood. The trenches were as present to me as anything I actually saw around me. And here I am trying to get out from that monstrous legacy, trying to get free. (p. vii⁴)

Ainsi, l'écriture biographique semble moins destinée à saisir la vie passée des parents de l'auteure, qu'à libérer cette dernière de son propre trauma, celui d'une jeune femme ayant dû côtoyer des fantômes qui n'étaient pas les siens.

- 4 Dans son célèbre ouvrage sur la Grande Guerre, l'historien américain Paul Fussell remarquait que dans la mémoire des faits historiques et de la culture du passé, c'est toujours nous-mêmes que nous reconnaissons, notre moi enfoui⁵. Écrire une biographie familiale, chez Lessing, c'est effectivement faire l'expérience d'une reconnaissance de soi. On donne vie à ses parents pour reprendre sa vie. On donne vie pour se donner la vie. Plus précisément : on donne vie de manière à se produire soi-même comme auteure et artiste, de

manière à « s'autoriser » – terme à entendre dans tous les sens possibles.

- 5 Mais ce qui assure aussi à cette œuvre sa singularité, c'est ce rapport particulier qu'elle entretient au visible. Car l'écriture d'*Alfred & Emily* semble de fait étroitement associée à une expérience visuelle : « *the trenches were as present to me as anything I actually saw around me* ». Se libérer du « legs monstrueux », c'est faire en sorte que la présence des tranchées devienne moins présente, c'est-à-dire moins visuellement présente. De fait, les vies « romancées » de chacun de ses parents oblitèrent la possibilité de la guerre, font de celle-ci un point littéralement aveugle. La fiction est en ce sens un auto-aveuglement. Et c'est précisément le point qui m'intéressera : j'avancerai que la biographie familiale est ici un processus de recouvrement de la vue. L'écriture est une autre façon d'appréhender visuellement la vie, de voir la guerre et de regarder ses parents. L'utilisation des photographies est donc d'une importance cruciale, notamment dans la seconde partie de l'ouvrage. Le legs monstrueux doit céder la place à une autre *monstratio* : les parents doivent donner un autre spectacle, et dans le même mouvement l'auteure pourra se défaire du monstre ; son autorité en sera « démontrée » si l'on veut. C'est-à-dire que l'auteure de la biographie familiale ne pourra trouver sa propre voix qu'en trouvant cette autre perspective sur ses parents, qu'en jetant cet autre regard sur la blessure des parents, blessure refoulée mais remise à nu dans la démarche biographique et surtout transfigurée par l'opération d'écriture qui accompagne la monstration des photos de famille.

Insectes, trauma, écriture

- 6 Dans un texte devenu célèbre, Thomas Pavel distingue deux types d'écrivains et critiques : les « ségrégationnistes », d'une part, qui sont les tenants d'une loi de séparation entre la fiction et la non-fiction ; et les « intégrationnistes », d'autre part, qui tiennent que la vie se constitue d'un mélange inévitable de fiction et de réalité⁶. Doris Lessing ferait sans nul doute partie des « intégrationnistes », puisque, prises ensemble, les deux « sections » – c'est le terme utilisé par la critique anglo-saxonne – de sa biographie familiale brouillent la frontière entre la fiction et la réalité, et proposent en définitive une

vision mélangée de la vie de ses parents. À vrai dire, cette stratégie intégrationniste – je proposerai très vite un autre terme car si le terme de Pavel m’est utile pour l’immédiat, il me semble néanmoins inexact pour cerner la procédure dont s’informe l’écriture de Doris Lessing – semble caractériser également chacune des parties de l’ouvrage. Par exemple, dans la deuxième « section » d’*Alfred & Emily* (la partie historique de la biographie), l’auteure explique que dans le flot ininterrompu de livres qui se déversait dans la maison parentale se mêlaient indifféremment des œuvres allégoriques comme *Le Voyage du pèlerin* (*The Pilgrim’s Progress*), des œuvres fantastiques comme *La Légende de Sleepy Hollow* (*The Legend of Sleepy Hollow*) et *Alice au pays des merveilles* (*Alice in Wonderland*), des contes pour enfants comme *Histoires comme ça* (*Just So Stories*), et une multitude de livres d’histoire, en particulier sur la Grande Guerre (p. 165-169). Ces œuvres, et la vie psychique qu’elles entretenaient, étaient à n’en pas douter tout aussi réelles que les difficultés matérielles rencontrées sur l’exploitation familiale, si bien que nombre d’énoncés semblent se situer sur des plans ontologiques *a priori* incompatibles, comme le sont effectivement l’exploitation d’une ferme, la fiction, et l’histoire, pourtant amenées à cohabiter dans l’aventure de l’écriture. La première « section » de l’ouvrage est entièrement déterminée par un tel brouillage ontologique, puisque Emily, la mère de l’auteure dans la vraie vie, dont les années de jeunesse sont évoquées avec justesse, se voit pourtant accorder une vie d’adulte, et une autorité, qui n’eurent jamais de réalité dans « la vraie vie ».

- 7 On peut d’ailleurs se demander si le terme « structure », que j’ai utilisé dans ma présentation de l’ouvrage (« L’ouvrage se structure en deux parties »), reste pertinent. Si, en effet, on entend par structure toute organisation de la pensée qui repose sur une opposition – souvent hiérarchisée – entre deux termes (réalité/fiction, passé/présent, homme/femme, humain/animal, etc.), alors la forme composite que précipite la biographie de Lessing ne peut être dite, à proprement parler, « structurée ». Il faudrait plutôt avoir recours au terme de « stricture », proposé par Jacques Derrida dans un texte, peu connu, intitulé « Fourmis⁷ ». Une stricture, en termes médicaux, est une coupure entre deux ensembles, du fait d’un conduit ou canal rétréci à l’extrême. Dans son article, qui traite d’un rêve d’Hélène

Cixous et par extension de « l'écriture féminine », Derrida se demande ce qui a bien pu conduire son amie à rêver d'« un fourmi ». Sa thèse est que « le fourmi » figure le principe même de tout insecte, mot dont il rappelle l'étymologie latine : *inseco*. *Inseco* signifie je coupe, j'incise, verbe particulièrement ambigu néanmoins, puisqu'il peut signifier aussi bien, paradoxalement, une opération de réparation. *In-seco* : je ne coupe pas, je dé-coupe. Le signifiant « insecte » dirait ainsi pour Derrida tout à la fois la section, la division en sections, c'est-à-dire la *séparation*, mais aussi en même temps, le lien, la couture, c'est-à-dire la *réparation*. *Insecta* devient dans « Fourmis » le nom de tous les organismes vivants qui sont coupés et non-coupés, séparés et réparés, les deux à la fois, dispositif qui constitue l'une des clefs de l'écriture féminine selon Jacques Derrida⁸. Pour résumer, tandis qu'une structure repose sur le principe d'une opposition binaire, une stricture se définit quant à elle comme ce qui convoque à la fois la possibilité de la coupure et celle de ce qui l'abolit.

- 8 Je propose donc de voir dans le récit d'*Alfred & Emily*, avec ses deux « sections » si distinctes et pourtant si complémentaires, comme un récit « insecté », dont les deux parties seraient sectionnées et pourtant réparées, dans une opération qui ressemblerait moins à une tentative de structurer la vie, entre la fiction et le réel, que de la *stricturer*. La biographie familiale proposée par Lessing serait ainsi une « œuvre insecte », et on notera à cet effet que l'un des chapitres les plus intrigants de la seconde « section » s'intitule justement « Insects » (p. 223-227). Ces quatre pages offrent l'occasion à la narratrice de se livrer à un exercice autobiographique qui lui permet de revenir sur sa phobie de jeunesse concernant les insectes (à l'exception notable des papillons). D'apparence anecdotique, et mal intégré dans la tentative de reconstruction de la vie parentale dans une ferme d'Afrique du Sud, ce très curieux chapitre, d'autant plus étrange qu'il est bien plus court que les autres, me semble devoir être lu comme un supplément d'une importance cruciale, comme l'indice restant à exploiter d'une affaire non résolue, comme un symptôme, donc, puisqu'il nous met sur la piste d'une fonction de l'écriture biographique familiale que nous n'avions fait qu'entrevoir jusqu'à présent : la piste d'une guérison symbolique de la phobie par l'opération d'écriture, une opération d'écriture qui « insecte » la vie,

c'est-à-dire qui s'empare de la phobie pour la transfigurer dans cette forme très particulière d'un sectionnement qui serait malgré tout une réparation.

- 9 Je veux dire par là que l'histoire de la terreur des insectes ne fait sens que si l'on accepte de lire cet étrange supplément autobiographique comme un déplacement sur un objet – les insectes – qui n'est pas l'objet réel de l'entreprise autobiographique alors même qu'il le signifie pourtant, sur un mode métaphorique. Le livre de Lessing réalise en effet deux opérations contradictoires, consistant à séparer ses parents en leur offrant à chacun une vie autre, tout en les réunissant dans une autre version de leur vie, entreprise qui se donne aussi à saisir comme une tentative de surmonter le traumatisme du sectionnement, traumatisme au cœur duquel on ne pourra faire autrement que de replacer la jambe du père, la jambe amputée, « sectionnée » donc, du père. Ce régime de « l'insectionnalité » est tellement prégnant dans *Alfred & Emily* qu'il détermine l'orthographe du titre de l'ouvrage – l'esperluette (&) est une opération de ligature de deux lettres, le e et le t, qui sont théoriquement séparées –, et jusqu'à la ponctuation des sous-titres de chacune des sections.
- 10 Car « Alfred and Emily: A Novella » et « Alfred and Emily; Two Lives » mettent eux aussi en œuvre cette stricture, puisque chacun des deux sous-titres segmente les énoncés, d'un côté par un deux-points, de l'autre par le point-virgule, les seules marques de ponctuation permettant de couper des énoncés tout en les reliant, invitant même à une réinterprétation de chacun des deux segments de l'énoncé se retrouvant de part et d'autre de la marque. De fait, si dans le premier titre le deux-points introduit le segment qui suit sur le mode d'une explication de ce qui précède, il n'en demeure pas moins que ce mouvement logique rencontre quelque résistance dès lors que le terme novella vient qualifier la vie de deux personnages, Alfred et Emily, dont les noms réels, les vrais prénoms des parents de l'auteur, sont conservés. Quant au point-virgule du second titre, il interdit là aussi toute partition dès lors que les mêmes prénoms, Alfred et Emily, sont censés signifier deux vies, « two lives », dans une partie réputée pourtant ne traiter que de leur aventure de couple marié.
- 11 Dans ce monde « intégrationniste », que je nommerais plutôt « monde stricturaliste », aucune partie ne devrait être trop

brutalement coupée de sa « contre-partie », et aucune relation de différenciation hiérarchisante ne devrait non plus s'imposer. Le lecteur sera d'autant plus fondé à refuser ce travail de partition que la source de l'énonciation n'est jamais fixée, stabilisée, structurée. C'est notamment le cas lorsque dans la section romancée le narrateur – j'utilise à dessein le terme dans son sens neutre – trahit la présence de l'auteure : c'est le cas lorsque les personnages d'Alfred et Emily, supposés être des créatures imaginaires, sont soudain désignés comme étant « ma mère » et « mon père » (« *my mother* » et « *my father* », p. 24 et 26). Dans le très bref chapitre intermédiaire intitulé « Explication » (« Explanation », p. 139-148), véritable stricture qui clôt la première partie et dans le même geste jette un pont vers la seconde, la coupure entre fiction et biographie est cette fois encore brouillée. L'auteure, qui n'est plus à ce stade la narratrice de la longue « nouvelle », n'hésite plus à identifier Alfred et Emily comme ses parents (*my parents, my mother, my father*). Elle clôt même ce chapitre d'« Explication » sur un très long extrait (trois pages) de l'*Encyclopédie de Londres* de 1983 (*The London Encyclopedia*, p. 145-148), dans lequel est relatée l'histoire du Royal Free Hospital, site historique dans lequel la mère de Doris Lessing exerça de fait sa profession d'infirmière, ce qui vient une dernière fois abolir la limite entre fiction et histoire, ou du moins introduire un trouble « métaleptique » entre ces plans théoriquement dissociés⁹.

« Métalopsis »

- 12 L'affaire se complique encore si l'on songe que ce chapitre d'« Explication », censé porter sur la novella, inclut deux photographies nous montrant le père de l'auteure en uniforme militaire (p. 143-144). Pour être tout à fait exact, le lecteur en est réduit à deviner qu'il s'agit bien de portraits d'Alfred, puisque rien dans l'ouvrage, aucune légende, ne vient authentifier les clichés ou identifier les personnages. Le travail de déduction du lecteur est toutefois confirmé par la présence de l'une de ces photos dans le premier volume de l'autobiographie écrite par Doris Lessing quatorze ans plus tôt, *Under My Skin*, où ce même cliché était accompagné d'une légende très claire : « *My father, Alfred Cook Tayler, in 1915*¹⁰. »

- 13 Il n'en demeure pas moins que cette légende a disparu dans la biographie, et que l'une des interprétations les plus vraisemblables est que l'auteure aura voulu entretenir ce trouble métalectique dont je parlais plus haut. On peut faire une autre supposition, pas nécessairement contradictoire, et imaginer qu'en effaçant la légende de la photographie, Lessing a pu souhaiter faire de son lecteur un « pur voyeur », pour ainsi dire. Imposer le document iconographique coupé de sa béquille textuelle, ce serait précipiter la lecture de l'œuvre biographique vers une certaine manière de *regarder* les parents, de faire de leur vie un pur « spectacle », un *opsis*, phénomène dont on se souvient qu'Aristote lui réservait un rang inférieur à celui de l'intrigue (*mythos*), et de l'intrigue tragique en particulier¹¹. La stratégie de Lessing consisterait alors à se produire comme auteure, l'auteure de la vie de ses parents, l'auteure des auteurs de ses jours, en leur refusant aussi ce récit tragique qu'amorce inévitablement la légende accompagnatrice. Les parents doivent n'être que « spectacle », effet optique, image à contempler, le processus même de la mise en intrigue étant affolé par le brouillage métalectique. C'est ce curieux mélange de confusion des plans ontologiques et de « spectacularisation » des parents que je choisis de nommer « métalopsis ». En réalité, l'ensemble des photographies de famille insérées dans cette biographie s'inscrit dans un tel dispositif.
- 14 Par manque de place, je choisis de ne prendre en compte que les photographies qui montrent effectivement les parents de l'auteure.
- 15 Les deux premiers clichés de l'ouvrage représentent les parents quand ils ne se sont pas encore rencontrés, alors que le père avait encore ses deux jambes, que la vie était riche de tous les possibles, et donc régie par ce que l'on peut appeler une ouverture du temps (ouverture que la tragédie interdit, précisément). Il est difficile d'affirmer que c'est bien l'auteure qui a fait ces choix iconographiques, mais on peut raisonnablement estimer que pour une écrivaine de renom comme Doris Lessing, couronnée du Nobel un an auparavant (2007), l'éditeur aura pris soin non seulement de lui demander quelles archives familiales pouvaient être utilisées dans un tel ouvrage, mais encore dans quel ordre, à quel emplacement, et sous quelle forme, ces archives personnelles devaient y être insérées. Dans le monde anglo-saxon de l'édition, où les services juridiques

sont systématiquement consultés, on n'imagine pas un ou une obscur.e documentaliste prenant l'entière responsabilité de ces illustrations touchant à l'intime. Partant de ce principe, on note que Lessing choisit de montrer ces deux photos juste après la page de titre, mais avant le début de la novella, comme s'il incombait au texte de fiction de *faire dire* aux documents photographiques tout le potentiel de vie qui y est encore recelé, de tenir en quelque sorte les promesses esquissées par ces deux images d'archives, où l'on découvre deux jeunes gens dans la fleur de l'âge, à qui la vie va sourire, devrait sourire. L'écriture romancée d'*Alfred & Emily* réalise cette promesse. Dans une certaine mesure tout du moins.

- 16 Car c'est aussi cette version imaginaire de la réalité qui est rapidement contredite par les deux photographies placées dans le curieux supplément qui fait la jonction, la césure, la stricture, entre les deux versions de la même vie. Je veux parler cette fois encore du chapitre d'« Explication », dans lequel on retrouve les deux clichés du même jeune homme, mais cette fois en uniforme militaire. Le second cliché montre un séduisant officier qui se tient fièrement devant l'objectif, cigarette entre les doigts, pour présenter une image idéale de la virilité selon les critères alors en vigueur. L'officier semble s'appuyer sur une canne, mais on en déduit qu'il a sans doute été blessé au combat, qu'il est en convalescence, et que cette épreuve du feu l'a définitivement fait basculer dans le monde des hommes. Rien – pas même la légende de Lessing dans *Under My Skin* – ne permet de penser que le bel officier a été amputé, comme « castré » donc, et que la béquille n'est jamais que l'indice d'une virilité endommagée.
- 17 Or, ces deux images sont immédiatement suivies d'une troisième image (p. 148), qui ferme la première « section » en montrant Alfred allongé sur un lit d'hôpital, flanqué d'une timide infirmière qui ne regarde pas le photographe mais feint au contraire de se concentrer sur son travail de couture ou de tricot. Le lecteur déduit de ce document qu'il montre la rencontre entre les parents, dans la vraie vie, celle de la première guerre mondiale, interprétation confirmée par la reproduction de la même photo dans l'autobiographie, accompagnée cette fois encore d'une légende fort explicite : « *My father, after he had had his leg cut off, in his room at the Royal Free Hospital, with my mother, Sister McVeagh*¹². »

- 18 Il paraît logique que ce document vienne juste avant l'ouverture de la seconde « section », consacrée à la vraie vie d'Alfred et Emily. Car tout part en effet de cette rencontre sur un lit d'hôpital entre le soldat Tyler et la sœur McVeagh. Tout se prépare donc dans cette scène ; l'écriture ne fait au fond que dérouler, non plus « l'à-dire » (l'ouverture des possibles), mais le « non-dit » de l'image (l'amorce de la tragédie) : la guerre a eu lieu, la catastrophe de la blessure est arrivée, et la photographie suggère que l'avenir du couple est en quelque sorte déjà écrit. La destinée a tissé ses fils ; les positions de chacun sont déjà figées. De manière éminemment tragique, la rencontre entre le valeureux militaire et la timide infirmière signifie moins un début qu'une fin.
- 19 Pourtant, sitôt après le début de la seconde « section », Lessing fait le choix d'une photographie qui semble contredire ce schéma, puisque le document montre Alfred et Emily formant un joli couple de jeunes mariés (p. 150). Il est cette fois impossible de savoir que l'homme qui se tient fermement sur ses deux jambes est un vétéran de guerre, handicapé et traumatisé. La jambe de bois est si élégamment dissimulée que les deux jeunes gens semblent faits l'un pour l'autre et offrir une image idéale du couple parental¹³.
- 20 On se souvient bien sûr que le fil du récit de la vraie vie des parents n'a pas commencé à être déroulé. Et pourtant, en face de cette photo, Lessing décide de placer une très longue citation, un extrait de *L'Amant de Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*), dans lequel le narrateur de D. H. Lawrence explique qu'il est des blessures à l'âme qui ne se referment pas aussi bien que celles du corps, que ces blessures psychologiques, invisibles, se signalent surtout par leurs effets retardés, leurs *after-effects* (p. 151). Cette citation vient en quelque sorte pallier l'absence de légende du cliché, se substituer même à la légende photographique, pour faire dire vraiment à l'image ce qu'elle ne dit pas *a priori*. La juxtaposition de l'image et du texte n'a donc pour seul but que d'interdire au lecteur de se contenter du « spectacle » du bonheur, et de l'inquiéter, au sens le plus fort du terme. Autrement dit, déléguer la responsabilité de l'énoncé au narrateur de Lawrence n'est jamais qu'une façon de reproduire l'impersonnalité de la légende classique tout en imposant un discours à l'image, un discours qui déconstruit l'image du bonheur en émettant l'hypothèse que l'opsis, le pur spectacle, le pur événement optique, ne

saurait se suffire à lui-même : que l'écriture doit venir suppléer l'archive iconographique. C'est précisément ce qu'est chargé de faire le récit tragique que s'apprête à livrer Doris Lessing.

- 21 Cette dialectique entre texte et image est partout à l'œuvre dans *Alfred & Emily*. C'est particulièrement vrai d'un groupe de trois photographies, qui ont ceci de particulier que l'auteure elle-même y apparaît de manière systématique, à l'adolescence, et en compagnie de ses parents ainsi que de son jeune frère (p. 208-209).
- 22 On dira de ces trois clichés qu'ils remplissent à première vue la fonction réservée aux photos de famille : renvoyer une image conventionnelle de la cellule familiale, des relations entre père et mère comme des relations entre enfants et parents, tout en relayant un discours idéologique sur la composition de la famille. On pourrait se contenter de ce « spectacle », et tout amateur de biographie qui se concevrait plus comme voyeur que comme lecteur – la tentation est toujours là, pour tout le monde – retirerait de ces clichés l'idée d'un bonheur familial d'autant plus poignant qu'il émane d'une époque et d'une région du monde où le maintien de telles conventions n'allait pas forcément de soi. Car c'est aussi une certaine idée de la « britannicité » idéale qui se dégage de tels clichés : même perdus au bout du monde, les Anglais incarnent cette race d'élus de Dieu, qui sait faire bonne figure en toutes circonstances, respecter au moins les apparences en conservant les traditions. Reste que le voyeur qui se ferait détective, c'est-à-dire aussi critique d'art, ne manquerait pas de souligner un détail, un indice, un symptôme qui viendrait, de l'intérieur même de l'image, inquiéter le regard : curieusement, dans ces trois photographies, seuls les animaux de compagnie semblent avoir droit à quelque marque d'affection.
- 23 La première image qui nous est donnée est celle de la fille, Doris, en compagnie de sa mère. Elle montre une adolescente vive et enjouée tenant dans ses bras un chiot (peut-être une peluche), tandis que sa mère fixe l'objectif d'un air absent, aucun indice ne venant souligner la moindre relation entre les deux personnages. La deuxième photographie montre à l'arrière-plan la même jeune fille, plus âgée mais toujours aussi espiègle et pleine de vie que dans le premier portrait, tandis que son frère est accroupi au premier rang, serrant dans ses bras un énorme chien (peut-être le chiot devenu adulte).

Près de lui, le père est assis sur une chaise, ce qui fait remonter son pantalon et découvre ainsi la jambe de bois, vers laquelle le genou dénudé du frère semble pointer. Si le père, souriant et décontracté, paraît nettement plus heureux que la mère, il n'en demeure pas moins que son bras droit reste collé sur son genou, au lieu de se tendre vers ses enfants. La main droite du père, ouverte vers le bas, semble alors se joindre au genou du fils pour désigner la jambe amputée comme source du malaise entre les générations. La troisième photographie montre le frère assis sur une chaise basse tenant un gros chat dans ses bras. La sœur et la mère se tiennent debout derrière lui, nettement séparées l'une de l'autre par le chien déjà présent dans la photo précédente. La mère et la fille tendent toutes deux la main vers la tête de l'animal, sans toutefois se rejoindre, donnant même l'impression d'être suspendues dans l'appréhension d'un contact physique. Ni la sœur ni le frère ne semblent plus respirer le bonheur, et le visage de la mère est marqué d'une certaine dureté.

- 24 Ainsi, sur ces trois photos, l'image d'un bonheur familial idéalisé semble paradoxalement contredite. Chacun des clichés, au lieu de s'imposer comme la preuve documentaire d'une harmonie – le fantasme même de tout instantané familial –, devient au contraire le symptôme d'une fêlure, d'une dysphorie, d'un dysfonctionnement. Les images illustrent donc bien de la sorte le *mythos*, le récit de la seconde « section », plus classiquement biographique, non plus romancée, où Lessing ne fait pas mystère de la division qui ronge le noyau familial, et notamment de l'antagonisme qui lie la fille à la mère : « Je haïssais ma mère » (« *I hated my mother* », p. 179), confie en effet la narratrice dans l'un de ses multiples apartés autobiographiques. En de telles occasions, le lecteur conçoit l'impression que le texte de Lessing ne fait jamais qu'exprimer le non-dit du dispositif optique. Plus exactement, il dit ce que la photo peut dire pour peu que l'auteure se déprenne du fantasme familial pour se faire analyste, percevant de manière différée les indices optiques du dysfonctionnement familial. Le récit de vie met ainsi à jour la vérité invisible de l'*opsis* ; le *mythos* redonne vie à la surface trompeuse des apparences, transforme le cliché du bonheur familial en un spectacle trompeur. On aura compris en effet que j'entends cette fois par « spectacle » ce qui jette de la poudre aux yeux – le cliché de l'harmonie familiale –, mais est aussi ce qui est en attente de sa relève

par l'observateur avisé : le cliché comme scène de crime, si l'on veut. Le récit de vie est ici produit par un enquêteur, une enquêtrice plutôt, qui enjoint le lecteur de se méfier des apparences et de lire le récit biographique dans cette tension entre image et texte.

- 25 Voilà pourquoi, d'ailleurs, les photographies ne peuvent être regardées correctement sans que soient lues en même temps les deux « sections » *d'Alfred & Emily*. Les images ne peuvent devenir spectacle, la démonstration ne peut être menée à bien, que si elles accèdent à la fonction d'images-textes¹⁴, c'est-à-dire d'images qui ne font sens qu'à problématiser la relation entre *opsis* et *mythos*. Se joue ici le statut de Doris Lessing en tant qu'auteure de la biographie familiale, son autorisation de biographe familiale. Écrire est à ce prix : déranger le regard familial, c'est-à-dire introduire un malaise dans l'image institutionnalisée du bonheur familial, ouvrir un espace sémiotique de résistance à ce que l'on a pu nommer « l'hégémonie du regard familial¹⁵ ». Doris Lessing cesse alors d'être simplement une fille traumatisée qui confie sa haine de sa mère. Elle se mue en une artiste, et la « métalopsis » constitue sa stratégie d'autorisation artistique. Je nomme donc aussi « métalopsis » ce dispositif texte-image qui met en relation deux récits illustrés des mêmes vies, et qui de cette dialectique tire une relecture des clichés.
- 26 La biographie familiale semble ainsi relever chez Lessing d'une chirurgie, destinée autant à apaiser qu'à raviver les blessures, autant à diviser qu'à réparer. La novella de la première « section » est ce remède apporté à l'histoire, cet hommage aux talents gâchés et aux occasions manquées ; l'écriture fait alors œuvre de reconstruction, c'est une chirurgie de reconstruction, comme on parle de chirurgie réparatrice. Mais l'opération se double de cruauté, car sitôt la reconstruction opérée, l'écriture de la seconde « section » ôte les pansements et rouvre les plaies, en déconstruisant notamment le mythe de la famille stable et monolithique, celui de la cellule idéale portée par le modèle du père et de la mère. Cette chirurgie opère également sur le travail du lecteur comme regardant. C'est donc aussi une chirurgie oculaire, une opération d'ophtalmologie. L'enjeu est de faire en sorte que l'image photographique ne soit plus là pour satisfaire la curiosité du voyeur ; elle est insérée dans le texte pour révéler une tension : tension entre le sujet constitué d'un regard extérieur – Doris Lessing objet du regard de l'autre, photographiée

vraisemblablement par le père ou la mère – et un sujet qui se sert de l'écriture pour se désobjectiver et se resubjectiver¹⁶ – entreprise que j'ai nommée plus haut « l'autorisation » de Doris Lessing en tant que biographe familiale.

Coda : reléguer le père

- 27 Je dirai pour finir que cette entreprise trouve sa matérialisation, son « corrélatif objectif », dans une figure, la figure même du trauma qui hante cette biographie familiale. Cette figure traumatique, c'est précisément la jambe du père, *the leg*. Ce que mon titre français nomme « le legs d'Alfred » voudrait ainsi, tout à la fois, donner à voir le membre amputé du père – la *leg* absente/présente d'Alfred –, et donner à entendre un signifiant, un signifiant polyphonique, égaré dans le jeu des homophonies, un signifiant crypté, qui surgit dans la langue de la narratrice lorsqu'elle explique que ce livre est aussi une façon pour l'auteure d'affronter son propre traumatisme de guerre, ce qu'elle nomme son héritage, en anglais : *legacy* (« monstrous legacy »). Il n'existe strictement aucune parenté entre les deux mots anglais, *leg* et *legacy* ; rien dans l'étymologie de ces deux termes ne justifie la superposition que je propose. Ce que je vise en revanche, c'est un inconscient des énoncés de Doris Lessing, ce qui s'écrit à son insu, se donne à entendre et à voir dans le trouble homophonique, c'est-à-dire de manière non sue mais sue malgré tout, qui lie *leg* et *legacy*. Or, ce cryptage du récit se manifeste selon moi à la faveur d'un autre couple de signifiants, qui vient compléter le premier et lui donner plus de consistance encore : *member* et *remember* (versions anglaises du substantif « membre » et du verbe « se souvenir »).
- 28 On le sait, afin d'effacer le legs monstrueux des tranchées, Lessing utilise la liberté fictionnelle de la novella, du roman court, pour « se souvenir de ses parents de manière différente » (« *remember differently* »). Cette chirurgie de reconstruction, comme je l'ai appelée, consiste aussi à redonner un membre à son père, à « se souvenir le père » (père castré, on s'en souvient), ce qui peut s'écrire en anglais : « *re-member the father* », à entendre dans tous les sens possibles, le mot « *member* » ayant dans la langue de Shakespeare les mêmes acceptions que dans celle de Molière. Reconstruire la figure du père, se remémorer le père sans la

perte du membre, c'est effectivement « rappeler le père », en ignorant délibérément la tragédie de la Grande Guerre, la factualité tragique de l'histoire et de ses effets castrateurs.

- 29 Or, on le sait, la seconde « section » d'*Alfred & Emily* choisit aussi de ne pas oublier le legs de la Grande Guerre. Le membre amputé y est au contraire sans cesse figuré, quoiqu'*in absentia*, sur un mode métaphorique, sous la forme de cette prothèse en bois qui se dévoile comme un supplément inattendu, presque intempestif, sur la photo familiale. La prothèse est ainsi la manifestation visible d'un excès de présence paradoxale, qui en rappelant aussi l'absence de la jambe de chair et d'os, interdit à la photo de famille de fonctionner comme la preuve documentaire de l'harmonie familiale. La biographie familiale chez Doris Lessing joue ainsi un rôle très particulier, qui peut se traduire par un autre jeu de mots français : elle « relègue » le père. Le legs est le membre manquant, symbole des tranchées, mais l'écriture en tant que « relégation » du père conteste ce legs en offrant à ce dernier une présence romanesque, tout en constatant néanmoins la figure de son irrémédiable absence dans la seule photographie où les personnages paraissent heureux d'être ensemble, bonheur qui exclut la mère que l'on peut supposer malgré tout être le témoin de cette scène, cachée derrière l'appareil photographique.
- 30 Le choix a été fait ici, conscient ou inconscient, de laisser l'instantané saisir la présence fugitive de l'anomalie, de révéler le legs monstrueux d'Alfred. Ce qui m'incite à penser que seule la mère en effet pouvait autant tenir à révéler le secret du père, à dévoiler son talon d'Achille si je puis dire, à précipiter la mise à nu d'Alfred comme père handicapé et époux castré. Ce surprenant cliché met un terme à l'aveuglement, précipite une obscénité, laisse la représentation se gonfler de ce supplément qui n'aurait jamais dû apparaître sur la scène et qui pourtant s'invite dans le petit théâtre familial. Assurément, le choix de l'auteure de donner toute sa place à cette photographie mérite analyse, puisque la fille redouble en quelque sorte le geste de la mère sur le plan optique, tout en resémiotisant la question du « legs » dans la reconstruction narrative et littéraire. C'est bien ainsi que le « legs monstrueux » d'Alfred est « démontré », c'est-à-dire transformé en une figure du trauma surmonté : de la blessure guérie, du secret partagé, de l'amputation remémorée, du père « rappelé ». Cette « relégation » d'Alfred apparaît ainsi

comme la matérialisation concrète de la stricture qui ordonne les sections de la biographie familiale. Le legs d'Alfred est ce traumatisme d'enfance de l'auteure, mais sa resémiotisation, sa transfiguration, offre au livre son fil conducteur, en même temps qu'il lui confère son épaisseur textuelle, ce *mythos* sans quoi il ne serait qu'*opsis*, pur spectacle.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, *Poétique*, [rééd 1979], trad. HARDY, Jean, Paris, Les Belles Lettres, 1932, rééd. 1979.

DERRIDA, Jacques, « Fourmis », dans NEGRÓN, Mara (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Des femmes, 1994.

FUSSEL, Paul, « Persistence and Memory », [rééd. 1977] dans *The Great War and Modern Memory*, Oxford/Londres/New York, Oxford University Press, 1975.

GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

LESSING, Doris, *Under My Skin. Volume One of My Autobiography, to 1949*, [rééd. 1995] Londres, HarperCollins, 1994.

LESSING, Doris, *Alfred and Emily*, New York, HarperCollins, 2008.

MITCHELL, William J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

PAVEL, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

SILVERMAN, Kaja, *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge, 1996.

NOTES

1 LESSING, Doris, *Alfred & Emily*, New York, HarperCollins, 2008. Toutes les références de pages données dans le corps du texte renverront à cette édition.

2 « PREMIÈRE PARTIE Alfred et Emily : Roman » ; « DEUXIÈME PARTIE Alfred et Emily : Deux vies ».

- 3 « des vies telles qu'elles auraient pu exister s'il n'y avait pas eu de première guerre mondiale ».
- 4 « La guerre [...] surplombait mon enfance. Les tranchées avaient la même présence que tout ce que je voyais en vrai autour de moi. Et me voilà à tenter d'échapper à cet héritage monstrueux, à tenter d'être libre. »
- 5 FUSSEL, Paul, « Persistence and Memory », dans *The Great War and Modern Memory*, Oxford/Londres/New York, Oxford University Press, 1975, rééd. 1977, p. 335.
- 6 PAVEL, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 12 et 29.
- 7 DERRIDA, Jacques, « Fourmis », dans NEGRÓN, Mara (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, des femmes, 1994, p. 69-100.
- 8 *Ibid.*, p. 76.
- 9 Voir sur ce sujet GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- 10 « Mon père, Alfred Cook Tayler, en 1915. » LESSING, Doris, *Under My Skin. Volume One of My Autobiography, to 1949*, Londres, HarperCollins, 1994, réédition. Flamingo, 1995, p. 87 et suivantes.
- 11 ARISTOTE, *Poétique*, 1450b, 15-21 ; 1453b, 7-8.
- 12 « Mon père, après qu'on lui a coupé la jambe, dans sa chambre du Royal Free Hospital, avec ma mère, Sœur McVeagh. » *Under My Skin*, *op. cit.*, p. 87.
- 13 Voir HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997, p. 10-11.
- 14 MITCHELL, William J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 89, note 9.
- 15 Voir HIRSCH, Marianne, *Picture Frames*, *op. cit.*, p. 101-104.
- 16 Sur ces questions, voir SILVERMAN, Kaja, *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge, 1996, p. 19.

RÉSUMÉS

Français

L'écriture biographique semble chez Doris Lessing moins destinée à saisir la vie passée des parents de l'auteure, qu'à libérer cette dernière de son propre trauma, celui d'une jeune femme ayant dû côtoyer des fantômes qui n'étaient pas les siens, à commencer par l'amputation du père. Inspiré par une méthode « déconstructionniste », cet essai analyse le « sectionnement » qui s'opère dans *Alfred & Emily*, mais aussi la dialectique qui tend la relation entre texte et photographie, pour finir par repérer l'inconscient linguistique à l'œuvre dans cette reconstruction du passé.

English

Biographical writing in Doris Lessing's work seems to be less concerned with the past life of the author's parents, than with her own trauma, as a writer haunted by ghosts that were not hers, notably her father's amputated leg. Drawing on the methods of 'deconstruction', this essay addresses the way *Alfred & Emily* 'sections' itself, but also the dialectics which complicates the dialogue between text and photograph, before it finally points to the linguistic unconscious at work in this reconstruction of the past.

INDEX

Mots-clés

Lessing (Doris), biographie, photographie, trauma, stricture

Keywords

Lessing (Doris), biography, photography, trauma, stricture

AUTEUR

Frédéric Regard

Professeur des universités en Littérature anglaise

VALE (EA 4085), Sorbonne Université, Paris

IDREF : <https://www.idref.fr/030784298>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000115726275>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12213022>

Souriez, s'il vous plaît de Jean Rhys : l'originalité du texte des origines ou le récit d'enfance en question

Floriane Reviron-Piégay

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.245

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Considérations génériques : une autobiographie à proprement parler ? Une autobiographie qui échappe aux lois du genre

Le récit d'enfance en question : lacunes et fragments

Quête d'identité et photographie : exclusion et absence de reconnaissance

TEXTE

- 1 Publiée juste après la mort de Jean Rhys le 4 mai 1979 chez André Deutsch, *Souriez, s'il vous plaît* se distingue d'emblée d'autres autobiographies par son sous-titre « une autobiographie inachevée¹. » C'est l'affichage du caractère inachevé de l'ouvrage qui surprend (car on sait que par définition l'autobiographe n'est que rarement en mesure de mettre en mots les tout derniers instants de sa vie, le caractère inachevé est donc inhérent au processus autobiographique²). Quel besoin avait donc l'éditeur de *Souriez, s'il vous plaît* d'insister sur cet aspect ? S'agit-il seulement d'une stratégie racoleuse pour attirer le lecteur en insistant sur le pathos ? Au moment de sa mort Rhys était une écrivaine finalement reconnue : le succès très tardif venu en 1966 avec la publication de *La Prisonnière des Sargasses* (*Wide Sargasso Sea*³) ne la quitta pas dans ses dernières années, non plus que sa réputation sulfureuse d'ancienne *chorus girl*, éprise des hommes et de l'alcool. La publication posthume et l'insistance sur le caractère inachevé de l'ouvrage semblent vouloir nous entraîner vers une lecture de l'autobiographie comme épitaphe ou prosopopée, lecture fautive et partielle que Rhys elle-même aurait récusée.

L'autobiographie est doublement inachevée : d'une part parce que Rhys mourut avant d'avoir pu mettre en forme le récit complet de sa vie et s'arrêta à ses seize ans et à son départ de la Dominique, d'autre part, parce qu'elle ne participa pas non plus aux choix qui présidèrent à la deuxième partie, constituée d'extraits autobiographiques variés (extraits de journaux intimes et de notes éparses), édités par Diana Athill, editrice de Rhys depuis *La Prisonnière des Sargasses*. Ce texte autobiographique, quête des origines, est original à de multiples égards : il semble hésiter constamment entre respect et subversion des conventions habituelles du genre. La rédaction plurielle (à tout le moins collaborative) du texte eut de multiples répercussions sur sa forme, ce qui explique sa facture épisodique et fragmentaire et permet de s'interroger sur l'authenticité de la voix que l'on entend dans l'œuvre. Le récit d'enfance en particulier, seul texte réellement « abouti » et travaillé par Rhys, montre les nombreuses façons dont Rhys se saisit de ses doutes et de ses omissions pour faire de la coupe et de la lacune sa marque de fabrique autobiographique. Enfin, c'est dans l'entrelacs du récit, de la photographie et de l'*ekphrasis*, que se dit la fêlure fondamentale de l'être ; la relation mère-fille défectueuse et la mésestime de soi qui caractérisent l'identité rhysienne dans l'enfance s'expriment sur le mode du contraste et de la dissidence.

Considérations génériques : une autobiographie à proprement parler ? Une autobiographie qui échappe aux lois du genre

- 2 Si, à la manière de Georges Gusdorf⁴, on se livre à l'approche raisonnée des trois facteurs qui composent le mot auto-bio-graphie, le dernier semble particulièrement problématique dans le cas de *Souriez, s'il vous plaît* puisque Rhys n'a pas écrit son texte, mais l'a dicté à David Plante, jeune auteur américain mineur qui vivait à Londres et qui se rapprocha d'elle dans les dernières années de la vie de Rhys. La première partie de *Souriez, s'il vous plaît* est donc le fruit du travail d'un nègre, la deuxième intitulée « Il commence à faire plus froid » est constituée de textes que Rhys avait prévu d'incorporer à son autobiographie, mais qu'elle n'eut pas le temps de réviser. Cela

pose bien sûr la question de l'autorité du texte et de l'imposture, du style et de l'authenticité de l'acte d'écriture : qui parle dans ce texte ? Rhys elle-même, ou bien Plante à la place de Rhys ? Le tout est compliqué par le fait que la relation entre Plante et Rhys lors de ces séances de travail entre 1976 et 1978 fut sans doute moins pacifique et sereine que Diana Athill ne le laisse entendre dans sa préface. David Plante lui-même fit la chronique des longues séances d'écriture de *Souriez, s'il vous plaît* dans un essai intitulé *Difficult Women*, publié peu après l'autobiographie de Rhys et qui laisse entendre que leur collaboration fut traversée de méfiance et d'anxiété de part et d'autre⁵. Dire la vérité sur soi-même sans l'écrire soi-même, voilà bien à quoi fut réduite Jean Rhys : doit-on reléguer pour autant au rang « d'autobiophonie transcrite » (néologisme peu heureux comme le souligne Philippe Lejeune⁶) ce texte éminemment hybride et hétéroglossique pour reprendre le terme de Bakhtine⁷ ; est-il possible d'entendre la voix de Rhys malgré tout ? Le contrat entre Rhys et Plante pourrait se lire comme une sorte de pacte autobiographique partiel, Rhys « s'engageant à raconter directement sa vie (ou une partie de sa vie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité⁸ ». Rhys avait l'intention d'écrire cette autobiographie afin de rectifier certaines erreurs la concernant, des rumeurs entretenues par des critiques ou des lectures trop hâtives de son œuvre fictionnelle, considérée comme largement autobiographique, parfois à tort⁹. Il s'agissait donc bien pour elle d'imposer sa vérité et de faire œuvre de sincérité. Or la sincérité de l'autobiographe est sujette à caution dans toute autobiographie, et forcément plus encore, dans un texte écrit par un autre que soi-même. Le commentaire de Jean Starobinsky à cet égard prend un relief tout particulier :

Non seulement l'autobiographe peut mentir, mais la « forme autobiographique » peut revêtir l'invention romanesque la plus libre [...]. Le je du récit n'est alors assumé « existentiellement » par personne ; c'est un je sans référent, qui ne renvoie qu'à une image inventée. Pourtant le je du texte est indiscernable du je de la narration autobiographique « sincère »¹⁰.

- 3 Ce soupçon qui porte sur l'authenticité du texte poussa l'éditrice Diana Athill à revendiquer l'autorité de Rhys sur son texte de manière affirmée et à minimiser l'intervention de Plante, en soulignant le

perfectionnisme de Rhys et en impliquant que son travail de relecture minutieux et ses exigences en manière de style étaient tels que l'on pouvait légitimement lui attribuer les mots mêmes du texte. Elle insista pour montrer que si Rhys avait pu le faire, elle n'aurait finalement apporté que quelques corrections minimales :

[...] j'ai longuement parlé avec ceux qui la connaissaient quand elle écrivait ses livres précédents. Ma propre expérience, jointe à leurs témoignages, prouve que Jean Rhys ne laissait aucune page s'échapper de ses mains, tant qu'elle ne la jugeait pas parfaitement achevée à d'infimes détails près¹¹.

- 4 Pourtant, il reste vrai que la question du style, de la forme du texte, fut un écueil de taille entre Plante et Rhys : si Athill laisse à penser que Rhys trouvait *Souriez, s'il vous plaît* conforme à ses espérances, d'autres textes éclairent d'un jour différent la relation entre le nègre et son modèle. Le travail du nègre peut-il devenir si transparent que le style du modèle ne se trouve pas affecté par l'opération de transcription ? Il faudrait pour cela qu'il s'efface totalement au profit de l'identité du modèle, ce que laisse mieux entendre le mot anglais de *ghostwriter*, littéralement « écrivain fantôme »¹². Ce qui fait que l'autobiographie ne peut être rapportée qu'à un seul individu, ce qui fait précisément son essence, c'est son style : « l'autobiographie pose le principe d'identité totale entre le narrateur et le héros de la narration¹³. » Or, cette identité ne va justement pas de soi dans *Souriez, s'il vous plaît*. Il n'y a pas identité de nom entre l'auteur tel qu'il figure sur la couverture (Jean Rhys), le scripteur, le narrateur du récit et le personnage dont il est question : dans la première partie du texte *Souriez, s'il vous plaît*, c'est la jeune Ella Gwendoline Rees Williams qui est l'objet des réminiscences, ce seront ensuite, dans la deuxième partie intitulée « Il commence à faire plus froid », Gwen Williams, Ella Gray ou Ella Lenglet, puis, dans la troisième partie, « Extrait d'un journal tenu au *Ropemaker's Arms* », Ella Hamer, nom que prit Jean Rhys une fois qu'elle eut épousé Max Hamer¹⁴.
- 5 Pour Rhys, qui avait déjà façonné tant de fois son matériau autobiographique pour ses romans et ses nouvelles, l'écriture de l'autobiographie fut visiblement une épreuve : non seulement elle était réticente à livrer ses secrets, mais plus encore, elle ne savait

sous quelle forme les livrer. La forme romanesque s'imposait à elle presque plus naturellement que la forme autobiographique : « la forme a, pour moi, une extrême importance [...] un roman doit avoir une forme, alors que la vie n'en a pas¹⁵. » Carole Angier raconte combien fut difficile cette étape de la mise en écriture : Rhys avait formulé le désir de rédiger son autobiographie bien avant ses quatre-vingt-six ans et ses doigts perclus d'arthrose, mais s'était dérobée sans cesse, choisissant de se tourner vers la fiction pour éviter de se soumettre à l'effort mnésique, vecteur d'une angoisse existentielle, qu'implique nécessairement l'écriture autobiographique¹⁶. Elle laissa donc à Plante le soin de mettre le récit en forme, tout en indiquant que la méthode qu'il adoptait ne lui convenait pas. Plante se livra à un copier-coller gigantesque à partir des conversations embuées d'alcool et de mauvaise grâce d'une Jean Rhys qu'il décrit dans *Difficult Women* comme envahie par le ressentiment et la colère. Lorsqu'il la sommait de se remémorer avec précision les faits dans leur ordre chronologique, elle en était incapable, et revenait à ses impressions : « Je ne peux pas continuer, je ne peux pas. Ce n'est pas la façon dont je travaille¹⁷. » Il semblerait que Plante, loin de s'effacer derrière Jean Rhys, ait laissé ses propres traces dans le texte ce qui fait que la question de l'autorité de ce texte est particulièrement épineuse¹⁸ :

Parfois [...] elle était trop fatiguée pour dicter [...]. Alors nous bavardions [...], mais lorsque rentré chez moi, je commençais à noter ce qu'elle m'avait dit ce jour-là, il me semblait que je n'avais écouté que pour consigner son propos, et je décrivais alors, non pas ce que j'avais entendu, *mais mes propres réactions*¹⁹. [nous soulignons]

- 6 Il n'est pas étonnant que Rhys se soit sentie dépossédée de ses souvenirs et ne se soit pas reconnue dans l'ouvrage : « Elle enrageait, "c'est le livre de David maintenant, pas le mien !" ²⁰. » Il faudrait donc voir en Plante un accoucheur imparfait d'un texte avorté, fruit d'une maïeutique douloureuse, les thématiques de la dépossession, de la perte d'identité et de l'avortement étant précisément celles qui traversent l'œuvre tout entière de Rhys. Paradoxalement, c'est grâce à ses détours par la fiction que *Souriez, s'il vous plaît*, (que l'on pourrait qualifier à la suite de Lejeune de texte auto et hétérobiographique) s'identifie comme authentiquement rhysien, car le sujet

autobiographique ne réside pas essentiellement dans une transcription mimétique de la vie du modèle ni dans le script du nègre, mais dans une interaction entre mémoire, texte oral et forme générique. Philippe Lejeune nous rappelle qu'après tout « on est toujours *plusieurs* quand on écrit, même tout seul, même sa propre vie [...]. Toute personne qui décide d'écrire sa vie se comporte comme si elle était son propre nègre²¹ ». Lejeune souligne que le travail du nègre n'est pas très différent de celui du traducteur. Or Rhys a pu dire de la Bible, qui avait pourtant été traduite et traduite encore, qu'elle avait une écriture vraie : « elle sonne vrai²². » On pourrait ainsi dire de l'autobiographie en collaboration de Rhys qu'elle sonne vrai, grâce, en particulier, à l'intertextualité qui la parcourt : des phrases entières, des extraits des œuvres romanesques de Rhys viennent hanter l'autobiographie, sauvée et identifiée comme telle grâce aux retours que fait le texte de fiction rhysien dans l'écriture du moi et notamment dans la première partie, dédiée au récit d'enfance, vers laquelle nous allons maintenant nous tourner.

Le récit d'enfance en question : lacunes et fragments

- 7 *Souriez, s'il vous plaît* semble dissocier artificiellement deux épisodes cruciaux de la vie de Rhys : l'enfance, vécue à la Dominique (les origines de la vie, Rhys enfant et lectrice) et la découverte de l'indépendance à Londres, Paris et Vienne (l'origine de l'œuvre et les premiers pas d'écrivain). Toute l'œuvre de Rhys peut se lire comme une tentative de subsumer cette dichotomie, ce hiatus, ce que Rhys exprimait ainsi à propos de *Souriez s'il vous plaît* : « Il y a la Dominique, aux antipodes de Londres, et puis il y a Vienne et Paris. Mon obsession est de rassembler le tout²³. » Rhys fut incapable de suturer cette brèche, de réduire ce grand écart induisant une quasi-schizophrénie : dans le récit autobiographique, Rhys s'avoue incapable de coudre, à la différence de sa mère dont le lit est recouvert d'une couette en *patchwork*, et Rhys, intégrant sans doute le point de vue de sa mère et de sa tante finit par considérer ce défaut comme rédhibitoire pour une enfant de bonne famille²⁴. L'ouvrage final ne surmonte pas cette esthétique de la scission ; bien au contraire, il exalte la béance entre deux espaces-temps que rien

ne réconcilie et qui pourtant définissent tous deux le parcours de vie de Rhys : « C'est toute l'histoire de ma vie, dit-elle en pensant aussi à *Souriez, s'il vous plaît*, il y a toujours des morceaux qui manquent²⁵. »

- 8 La première partie que Rhys eut le temps de corriger et de réviser est composée de quinze « chapitres » qui ne se distinguent les uns des autres que par leur titre, souvent un seul mot, et qui imposent une esthétique du fragment, du pêle-mêle. Comme le dit Sylvie Maurel, « le discontinu du texte apparaît dans la typographie même qui isole très nettement chaque fragment du précédent par un blanc et un gros titre²⁶ ». Le texte émanant de la mise en forme de *Plante* évoque sans surprise un collage où personnes, lieux et événements se trouvent associés sans logique particulière, selon une juxtaposition libre et relevant de la coïncidence plus que d'une visée totalisante et englobante. Le lecteur doit reconstruire cette enfance qui se dit de manière erratique sans chronologie ni ancrage réel. Bien sûr les grands repères habituels de l'enfance²⁷ sont là, les titres des fragments sont conformes aux archétypes du récit d'enfance : la mère, le père, la rébellion contre la famille, les figures maternelles de substitution, même les expériences habituellement marquantes de l'enfance, les découvertes de la joie, de la haine, de la frustration, de la mort. Tout cela est présent dans le texte, mais les titres ou les chapitres font figure de coquille presque vide : tantôt il n'y a pas de correspondance étroite entre le titre et le contenu de chacun des fragments, tantôt le matériau autobiographique déborde du cadre imposé. Il est notamment question du père maintes fois avant le fragment intitulé « Mon Père », de même qu'il est question de religion et de croyances avant le fragment intitulé « Ferveur religieuse ». Les fragments peinent aussi à contenir une identité labile, fuyante : le « je » est nécessairement pluriel, désignant à la fois le narrateur adulte, sujet de l'énonciation et le personnage, sujet de l'énoncé (situation classique du texte autobiographique), et le style indirect libre organise l'intégration et éventuellement la confusion des deux énonciations différentes. Dans *Souriez, s'il vous plaît* comme dans sa fiction, Rhys a le sens des formules à l'emporte-pièce, des phrases courtes, comme définitives, des jugements sans concession ni fioriture. Les phrases paratactiques sont nombreuses, de même que les phrases elliptiques. Cette économie de moyens, ce style minimaliste qui rend compte d'un parti pris de banalité évolue de

roman en roman et l'on ne doit pas être surpris que l'épuration soit à son apogée dans ce dernier texte. Cette « syntaxe primaire » et ce « lexique limité » selon les termes de Claire Joubert²⁸ font merveille dans le récit d'enfance et laissent à penser que l'on entend la voix de l'enfant, que les commentaires sur les personnages émanent d'une conscience enfantine. Les souvenirs sont soit annoncés sans préambule, par des formules comme « une autre image²⁹ », « autres plaisirs³⁰ », soit balayés d'un revers de main, « mon souvenir s'arrête là³¹ ». Plus que les souvenirs, ce sont surtout les trous de mémoire qui ponctuent le récit : Rhys exprime de manière récurrente son incapacité à se remémorer telle ou telle scène, le texte est traversé par le doute sur la véracité des faits. Les formules du type « on ne me l'a jamais dit. Je ne l'ai jamais demandé³² », ou bien « je me souviens vaguement³³ », « je ne sais plus exactement³⁴ », ou encore « je sais combien la mémoire transforme les choses³⁵ » sont nombreuses. En cela, le récit d'enfance de Rhys correspond aux canons du genre tels que Philippe Lejeune les a théorisés : « nous savons que nos souvenirs d'enfance sont discontinus et incertains³⁶. » Les ellipses et les non-dits sont aussi valorisés que les souvenirs eux-mêmes : Rhys ne cherche pas à présenter un discours parfait et plein sur son enfance, et des formules du type « [j]'étais devenue d'une adresse accomplie pour effacer les choses, refuser d'y penser³⁷ » sont à la fois un commentaire sur l'enfant qu'elle était et sur le narrateur de *Souriez, s'il vous plaît*. C'est précisément

[...] ce tremblé de la mémoire, qui d'une certaine manière l'authentifie : l'autobiographe paraît scrupuleux, quant au souvenir, il est fragile donc précieux. Le fragmentaire, l'incertain s'expliquent par la distance qui sépare l'observateur de l'objet observé³⁸.

- 9 Or plus de quatre-vingts ans séparent Jean Rhys, au moment où elle dicte ses souvenirs, de la petite Gwendoline, et l'on peut comprendre que Rhys ait finalement opté pour une esthétique simple, une narration quasi manichéenne³⁹ qui exprime sur le mode binaire les faits marquants de son enfance. Les événements du passé, les personnes qui l'entouraient alors sont exprimés en termes de contraste, de manière quasi photographique, en noir et blanc. Il y a Dieu et le Diable, le bonheur et le malheur. Il y a aussi les mots

préférés, les mots exécrés⁴⁰, ce que l'on aime, ce que l'on n'aime pas ; le monde est ainsi réduit à une réalité que l'enfant peut ordonner et se représenter. L'enfant fait la différence entre ceux qui sourient et ceux qui ne sourient pas, qui sont gros ou minces, celles qui portent des bas bien lisses et celles qui les portent en accordéon. La difficile cohabitation des différents peuples aux Antilles est évoquée à grands traits dans un fragment au titre à l'emporte-pièce : « Noir / Blanc », le « slash » évoquant la scission, inscrit la césure au cœur du texte et revient sous forme d'onomatopée, ce n'est pas un hasard, pour décrire le bruit que font les ciseaux entre les mains de sa tante B. : « [s]lash, slash, faisaient les ciseaux de Tante B. avec assurance, et la robe naissait de l'étoffe, parfaitement coupée⁴¹. » À la couture, Rhys préférera ainsi l'art de coupe, tentant de faire naître de l'étoffe des mots, la robe la plus ajustée / le texte le plus juste⁴².

Quête d'identité et photographie : exclusion et absence de reconnaissance

10 Le récit d'enfance de Rhys s'inscrit dans la mouvance des récits d'enfance qui au cours du xx^e siècle, font figurer la description de photographies au début du texte autobiographique. Alain Schaffner parle à ce sujet d'une sorte de « passage obligé » et rappelle que la photographie « permet d'éclairer le souvenir⁴³ ». Dans le texte de Rhys, la photographie et son évocation font bien plus que cela : elles sont la pierre angulaire du récit et lui donnent son titre *Souriez, s'il vous plaît*. Le premier paragraphe de l'autobiographie de Rhys, certes très connu, mérite néanmoins d'être cité *in extenso* tant il est fondateur :

— Moins sérieuse a dit l'homme. Souriez, s'il vous plaît.
Il a surgi sournoisement de derrière son drap noir. Il avait un visage brun-jaune, un menton boutonneux.
J'ai baissé les yeux vers ma robe blanche, celle qu'on m'avait donnée pour mon anniversaire, vers mes jambes et vers mes chaussettes blanches, qui m'arrivaient à mi-mollet, vers mes souliers vernis noirs, avec une barrette sur le haut du pied.
— Attention ! a dit l'homme.

– Reste tranquille, a dit ma mère.
J'ai fait tout mon possible, mais mon bras s'est levé de lui-même.
Ah ! quel dommage, elle a bougé.
– Je t'ai dit de rester tranquille, a répété ma mère, en fronçant
les sourcils⁴⁴.

- 11 Le souvenir inaugural est celui d'une séance de pose pour une photographie prise le jour de ses six ans, c'est-à-dire un an avant la naissance de sa jeune sœur Bertha, anniversaire marquant qui revient dans le texte un peu plus tard⁴⁵. Le récit de Rhys ne commence donc pas par le récit traditionnel de la naissance⁴⁶, mais par son premier vrai souvenir à elle, unique tentative peut-être de se ressaisir dans sa totalité avant que le regard désapprobateur de la mère ne vienne métaphoriquement détruire l'illusion de la dyade (le froncement des sourcils est le premier indice du fossé creusé entre mère et fille). La photographie en question ne figure pas dans l'album photographique qui se trouve au centre de l'autobiographie, où figurent une douzaine de clichés, elle fut sans doute perdue, mais cette absence est doublement remplacée à la fois par une courte description de la séance de pose et par l'*ekphrasis* de la photographie encadrée que Gwendoline Williams fait trois ans plus tard. Lors de la séance de pose, la déception de la mère (« Ah ! quel dommage, elle a bougé⁴⁷ ») dit d'emblée l'incapacité de Rhys à se conformer à l'impératif, et aux injonctions de sa mère et du photographe. La jeune Gwendoline reste insaisissable par l'objectif comme elle le sera par le lecteur : elle déçoit d'emblée les attentes de ceux-là comme le voyeurisme de ceux-ci⁴⁸. Ce premier souvenir est aussi celui du refus instinctif (le bras semble mu comme indépendamment de la volonté de l'enfant) de se conformer à une posture, ou à une imposture, celle de la petite fille sage comme une image, modèle de propreté et d'obéissance. Claire Joubert explique que ce corps qui semble agir de lui-même, mécaniquement, hors du contrôle de l'esprit met en scène « l'étrangeté radicale » de la conduite de l'héroïne, lui communiquant « une inquiétude trouble⁴⁹ ». La jeune Gwendolen fait alors l'expérience radicale du « je est un autre⁵⁰ », doublement mise en scène ici, d'une part parce qu'elle ne contrôle pas son mouvement lors de la prise, d'autre part parce qu'elle ne se reconnaît plus sur la photographie sur laquelle elle tombe par hasard trois ans plus tard. La place donnée à cette photographie mise dans un cadre d'argent,

placée sur une petite table du salon, juste sous les persiennes, est une métaphore de la place de Rhys au sein de la famille. À six ans, la petite fille peut dire : « Ça m'a fait plaisir qu'on l'isole ainsi [que le cadre] ne soit pas noyé au milieu des autres, car il y en avait beaucoup dans la pièce⁵¹ ». L'enfant est rassurée sur son pouvoir de représentation, et elle oublie l'épisode. Pourtant trois ans plus tard, elle tombe en arrêt devant la même photographie, se découvre différente et comprend instinctivement que ce qu'elle avait pris pour une reconnaissance de sa singularité n'était en fait qu'un indice de son statut de paria au sein de la famille : la photographie avait été isolée, car elle était ratée. L'enfance de Rhys cesse au moment même où commence le récit qu'elle en fait : ses neuf ans sont précisément ceux de la prise de conscience que la petite sœur née sept ans après elle l'a supplantée dans l'affection de sa mère⁵². La petite fille en belle robe blanche, aux chaussettes blanches bien ajustées sur les mollets et aux jolies chaussures vernies noires n'est plus : elle a cédé la place à une grande fille de neuf ans qui ne lui ressemble en rien, à tel point que le texte marque cette différence par le passage à la troisième personne du singulier⁵³. Le discours autobiographique autodiégétique est traversé par l'altérité de ce « elle » pour mieux signifier « l'écart entre l'ipse et l'idem⁵⁴ », pour mieux marquer la perte irrévocable de la naïveté de l'enfant qui s'imaginait une, totale et indivisible et qui ne sera plus, à partir de ce moment-là, que corps morcelé, absence et manque. « Cette non-coïncidence de soi à soi » qui selon Frédéric Regard apparaît comme « l'effet majeur de la production du féminin par l'écriture⁵⁵ » se retrouve presque mot pour mot dans le dernier ouvrage d'Annie Ernaux : « [p]lus je fixe la fille de la photo, plus il me semble que c'est elle qui me regarde. Est-ce qu'elle est moi cette fille ? Suis-je elle ? [...]. La fille de la photo est une étrangère qui m'a légué sa mémoire⁵⁶. » Rhys aurait pu faire sienne cette formule tant l'incapacité à se reconnaître dans la photographie coïncide pour elle avec la prise de conscience du temps qui passe et avec un sentiment de haine envers soi-même dont Gusdorf nous rappelle qu'il est un topos des écritures du moi (au féminin ou non), comparant l'apparition de ce double qui menace l'intégrité du sujet et qui suscite l'angoisse à ce que les psychiatres appellent une hallucination spéculaire⁵⁷.

L'écriture du moi n'est pas une écriture indifférente, c'est une écriture différente, intervenant comme une reduplication de la personnalité. [...] Le portrait comme l'image dans le miroir imposent un défi existentiel à celui qui répugne à coïncider avec son ombre... L'œil ne peut se voir lui-même, mais c'est ce qui se produit lorsque le sujet se prend pour objet⁵⁸.

- 12 Or, toujours selon Gusdorf, ce phénomène est interprété souvent comme un mauvais présage ou même un signe de mort : ainsi le doigt levé sur la photographie, que Catherine Lanone rapproche de celui des figures de l'Annonciation de la Renaissance, renvoie-t-il également à la figure mythologique de Cassandre⁵⁹, celle qui annonce le malheur et dont les prédictions restent lettre morte, celle qui portera malheur aux hommes de sa vie. Ce dédoublement mortifère de l'être est aussi mis en scène dans deux autres passages qui expriment cette angoisse de se voir « soi-même comme un autre », pour reprendre la formule de Ricœur. Meta, la nurse terrifiante, piètre substitut maternel, menace l'enfant qui aime lire de voir ses yeux tomber sur la page, « métaphore en abyme de l'autoportrait » selon Catherine Lanone⁶⁰. De même, l'épisode où Gwendoline écrase le visage de la poupée blonde qu'elle ne voulait pas et dont on peut penser qu'elle représente son double (elle aurait voulu la brune qui ira à sa petite sœur) peut se lire comme une tentative d'autodestruction par le truchement de la défiguration, concept dont Paul de Man a bien montré en quoi il est central dans toute tentative autobiographique : « Notre objet est de faire apparaître des visages ou de les faire disparaître, il est question d'envisager et de dévisager, de *figure*, de figuration et de défiguration⁶¹. » Puisque la nature l'a faite différente, trop pâle, trop blonde dans un environnement créole où sa mère trouve les bébés noirs bien plus beaux que les blancs (d'où peut-être sa propre préférence pour la poupée brune), elle choisira de souligner sa différence délibérément, afin de ne pas subir sans agir.
- 13 Ainsi, les paragraphes inauguraux posent la vie tout en contraste entre un avant et un après : avant la photo, Rhys était le bébé, l'enfant choyée, sûre de sa place dans la fratrie et dans le monde, sûre de l'amour de sa mère ; après la photo, Rhys devient l'exclue, trop blonde, trop pâle, presque fantomatique ou spectrale, transparente

aux yeux de sa mère. La photographie initiale est donc un espace liminal, une frontière entre un avant idéal (mais irrémédiablement perdu et quasi exclu de l'espace diégétique) et un après, synonyme de perte d'estime, de manque de reconnaissance d'elle-même et de sa mère. Le regard nouveau qu'elle jette sur son propre portrait et la découverte accidentelle d'une photographie de sa propre mère, un peu plus loin dans le récit, agissent comme autant de confrontations avec l'inquiétante étrangeté. Rhys ne reconnaît pas sa mère sur la photo et ce manque de reconnaissance réciproque exprime tout le pathos d'une enfant en mal de « mère »⁶². Le texte dit à de nombreuses reprises à quel point Rhys déçoit les attentes de sa mère : « “Je me demande bien ce qu'on va faire de toi”, me répète souvent ma mère⁶³. » Juste après avoir défiguré la poupée, brisée à jamais, elle se confie à sa grand-tante Jane : « Ils attendent toujours de moi des choses que je ne veux pas faire et que je ne ferai pas. Je ne les ferai pas. Je ne les ferai pas⁶⁴. » Cette décision de ne pas se conformer aux attentes de qui que ce soit semble avoir été un principe directeur dans la vie de Rhys, dans sa conception du rôle de l'auteur et de l'autobiographe en particulier puisqu'en plein processus autobiographique, elle confiait à Francis Windham : « Je ne me rappelle pas ce que l'on voudrait que je me rappelle et je ne ressens pas non plus ce que l'on voudrait que je ressente. En fait je me rappelle et je ressens exactement l'inverse⁶⁵. »

- 14 *Souriez, s'il vous plaît* est donc l'histoire d'une rébellion et d'une dissidence précoces. Rhys se montre explorant les voies de l'impropriété : elle explique qu'elle souille délibérément ses vêtements et met son point d'honneur à être la plus débraillée. La malpropreté de l'enfant dit le désir d'impropriété de la narratrice adulte. La seule vraie nostalgie que Rhys exprime dans *Souriez, s'il vous plaît* va à sa belle robe blanche, « magique », car capable de la transfigurer en enfant choyée, son évocation répétée dans le texte correspondant peut-être à une tentative de retrouver le sentiment originel du sentiment de sécurité qui, dit-elle, la quitta pour toujours le jour de son sixième anniversaire. L'horrible robe marron et surtout les bas noirs qui bâillent aux chevilles sont la synecdoque parfaite du manque d'estime personnelle de Rhys enfant. D'ailleurs, lorsque quelques années plus tard, à Sainte-Lucie, elle s'estime de nouveau heureuse, ce sont ces mêmes bas noirs qui reviennent dans le récit :

Quand j'ai quitté Castries, Tante B. m'avait taillé des robes, qui me plaisaient beaucoup, on m'avait commandé en Angleterre un corsage en liberty, mes bas ne bâillaient plus, j'avais cessé de me prendre pour un paria⁶⁶.

- 15 Le vêtement est le site même du féminin chez Rhys et l'on comprend à travers la fascination qu'exercent sur elle les déguisements, les masques de carnaval ou les uniformes que, comme le maquillage et l'artifice, le vêtement est le lieu d'une identité toujours en quête d'elle-même, instable et mouvante⁶⁷. La négligence de sa mise dans les premières années de sa vie exprime ce qu'elle ne peut alors verbaliser : la négligence de sa mère envers elle⁶⁸. Elle clôt d'ailleurs le chapitre consacré à sa mère en affirmant qu'elle lui est devenue étrangère et qu'elle a cessé de se préoccuper de ce qu'elle pensait, façon à peine détournée de couper le cordon ombilical : « J'en suis arrivée à me poser de moins en moins de questions sur ma mère. Elle m'est devenue, peu à peu, étrangère, et je n'ai plus cherché à comprendre ce qu'elle pouvait ressentir ou penser⁶⁹. » Son exclusion du couple mère/fille est redoublée par l'exclusivité de la relation gémellaire entre sa mère et sa tante Brenda. L'enfant est incapable de dissocier l'une de l'autre, sa mère est la copie de sa tante en plus calme, elles sont capables de communiquer en silence. La jalousie de Rhys envers sa jeune sœur est mâtinée d'une jalousie envers la tante qui sait mieux que quiconque comment rendre la mère heureuse. Les sœurs jumelles complices sont bien une figure de Janus : l'une coud, l'autre coupe, l'une ne se met jamais en colère, l'autre si⁷⁰. À elles deux, elles forment un couple complémentaire que l'enfant regarde en se demandant si elles se moquent d'elle. D'ailleurs, dans l'album photographique qui fonctionne comme une articulation artificielle entre le récit d'enfance et les fragments plus tardifs, on trouve seulement deux portraits nets et en plan américain : ceux de la mère de Rhys et de sa sœur jumelle qui se répondent par leur symétrie sur cette page de l'album photographique où elles sont rassemblées, comme si l'une était le négatif photographique de l'autre. Les autres photographies choisies par les éditeurs pour figurer au centre de l'autobiographie, pour combler le saut narratif entre la Dominique et l'Europe proposent une esthétique du flou et du hors-cadre, du hors-champ⁷¹. Elles ne permettent pas plus que le texte de satisfaire l'attente du lecteur concernant les jeunes années de Rhys : aucune

photographie de Rhys enfant n'y figure, comme si l'enfance paradoxalement n'avait pas droit de cité. L'inclusion de photographies dans le texte est bien une illusion comme Richard N. Coe l'a démontré : « Dans le récit d'enfance, la fonction de la photographie n'est pas de confirmer une vérité, mais de contribuer à une illusion ⁷². » Ainsi, il ne faut pas chercher le visage de Jean dans ce récit d'enfance, c'est toujours celui d'une autre qui surgit ⁷³.

- 16 La forme épurée, le mode binaire, les lacunes, les ellipses pourraient donner l'impression d'un texte bâclé, simpliste, mal écrit. Il n'en est rien : Rhys a pesé chaque mot, chaque non-dit, il s'agit bien d'un récit d'enfance naïf, mais au sens noble du terme (du latin *nativus*, « qui naît », « inné » « naturel »). D'où le paradoxe d'un texte naturel, qui dit sans fard la « force du féminin », mais qui fait aussi, presque à la manière de Baudelaire, dans une esthétique décadente, « l'éloge du maquillage », du carnaval et de l'artifice pour mieux exprimer le manque, le vide existentiel, et ce « rien... rien à voir... rien à dire » qui renvoie le domaine familial de l'enfance à une utopie. C'est un regard sans concession que Rhys jette sur ses jeunes années, ne se retournant une dernière fois sur l'intrigue familiale que pour mieux l'assigner à résidence dans un passé clos, lointain, sans nostalgie. Le dernier fragment intitulé « Départ » se termine ainsi : « Mon enfance, mon père, ma mère, les Indes occidentales, tout était déjà derrière moi. Je commençais à tout oublier. C'était le passé ⁷⁴. » À l'effort mnésique que requiert l'autobiographie, Rhys préfère l'amnésie, libératoire et purificatrice. Pourtant cette dernière parade sonne faux lorsque l'on se retourne sur l'œuvre de fiction, tant romans et nouvelles sont hantés par ce passé, nous invitant à poursuivre notre quête de l'identité rhysienne par la lecture de son œuvre de fiction. *Souriez, s'il vous plaît* pourrait donc être une forme d'« autobiografiction », pour reprendre le terme de Stephen Reynolds longuement théorisé et illustré par Max Saunders, une œuvre hybride, à la croisée de la fiction et de l'autobiographie, une autobiographie qui renvoie à la fiction et en même temps, comme toute autobiographie, en quelque sorte une fiction ⁷⁵.

- ANGIER, Carole, *Jean Rhys. Life and Work*, Londres, André Deutsch, 1990.
- COE, Richard N., *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Yale University Press, 1984.
- ERNAUX, Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie, 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie, 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990.
- JOHNSON, Erica L., « Auto-Ghostwriting Smile, Please. An Unfinished Autobiography », *Biography*, vol. 29, n° 4, automne 2006, p. 563-583.
- JORDIS, Christine, *Jean Rhys. Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990.
- JOUBERT, Claire, *Lire le féminin. Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*, Paris, Éditions Messene, 1997.
- LANONE, Catherine, « Les archipels du moi : Smile, Please de Jean Rhys (1979) », dans REGARD Frédéric (dir.), *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (xvii^e-xx^e siècles). Géographies du soi*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 215-230.
- LEJEUNE, Philippe, « L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas », *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1980, p. 229-250.
- LEJEUNE, Philippe (dir.), *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12 : « Le récit d'enfance en question », Paris, Université Paris X, 1988.
- LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie, 2. Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- MAN Paul de, « Autobiography as De-facement », *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 67-81.
- MAUREL, Sylvie, « L'autoportrait ou le tombeau de Narcisse dans Smile, Please de Jean Rhys », *Jean Rhys Review*, vol. 4, n° 2, 1990, p. 12-19.
- PLANTE, David, *Difficult Women. A Memoir of Three: Sonia Orwell, Jean Rhys, Germaine Greer*, New York, Atheneum, 1983.
- REGARD, Frédéric (dir.), *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (xvii^e-xx^e siècles). Géographies du soi*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.
- REGARD, Frédéric, *L'Écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- REVIRON-PIÉGAY Floriane, « Jean Rhys's Smile, Please: Re/Deconstructing identity through autobiography and photography », *Études britanniques contemporaines, (Re)constructions/(Re)inventions/(Re)mediations in 20th Century English Literature*, n° 54, juin 2018, en ligne : <https://doi.org/10.4000/ebc.4364>.

- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- RHYS, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Londres, André Deutsch, 1966.
- RHYS, Jean, *Smile, Please. An Unfinished Autobiography*, Londres, André Deutsch, 1979.
- RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît. Une autobiographie inachevée* [1980], préf. ATHILL, Diana, trad. TOURNIER, Jacques, Paris, Gallimard, 2014.
- RHYS, Jean, *Quai des Grands-Augustins* [1930], TOURNIER, Jacques (trad.), Paris, Denoël, 1979.
- SAVORY, Elaine, *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- SCHAFFNER, Alain, « L'image de soi dans le récit d'enfance », dans MÉAUX, Danièle et VRAY, Jean-Bernard (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 191-205.
- STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 3, septembre 1970, Paris, Éditions du Seuil.
- WATHELET, Paul, *Les Troyens de l'Iliade. Mythe et histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

NOTES

- 1 Le titre original et complet de l'autobiographie de Jean Rhys est *Smile, Please. An Unfinished Autobiography*, Londres, André Deutsch, 1979. L'édition de référence pour cet article est la suivante : *Souriez, s'il vous plaît* [1980], préf. ATHILL, Diana, trad. TOURNIER, Jacques, Gallimard, 2014.
- 2 Georges Gusdorf nous rappelle qu'il faut voir là une carence de l'autobiographie, en ce qu'elle tend vers un achèvement, alors qu'un récit de vie ne devrait s'achever qu'avec la vie (*Lignes de vie*, 1. *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 51).
- 3 RHYS, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Londres, André Deutsch, 1966.
- 4 Voir GUSDORF, Georges, *Lignes de vie*, 2. *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990, p. 76.
- 5 PLANTE, David, *Difficult Women. A Memoir of Three: Sonia Orwell, Jean Rhys, Germaine Greer*, New York, Atheneum, 1983. La question de l'autorité du texte autobiographique de Rhys se pose de manière d'autant plus aiguë que Plante revendique dans ce mémoire son rôle de collaborateur de manière éminemment subjective et polémique.

- 6 LEJEUNE, Philippe, « L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas », *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1980, p. 230. Lejeune propose d'utiliser simplement le terme de « récits de vie » pour caractériser les récits, comme celui de Rhys qui nous intéresse ici, qui ne sont pas des autobiographies à proprement parler car non écrites par le « sujet » du récit.
- 7 BAKHTINE, Mikhaïl « Discourse in the Novel », dans *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, p. 356-357.
- 8 Définition du pacte autobiographique donnée par Philippe Lejeune, dans *Signes de vie, 2. Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 31.
- 9 « Je voulais raconter ma vie. Je voulais écrire mon autobiographie, car tout ce qu'on dit de moi est faux. Je veux dire la vérité. » Extrait de l'entretien de Jean Rhys et David Plante, cité par JORDIS, Christine, *Jean Rhys. Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 2005, p. 151. Diana Athill souligne d'ailleurs « l'honnêteté incroyablement scrupuleuse » de Rhys dans sa préface (« Jean Rhys et son autobiographie », *Souriez, s'il vous plaît*, op. cit., p. 8).
- 10 STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, n° 3, septembre 1970, p. 258.
- 11 ATHILL, Diana, « Jean Rhys et son autobiographie », dans *Souriez, s'il vous plaît*, op. cit., p. 10.
- 12 À ce sujet on peut consulter l'excellent article de Erica L. Johnson, « Auto-Ghostwriting Smile, Please. An Unfinished Autobiography », *Biography*, vol. 29, n° 4, automne 2006, p. 563-583. Johnson démontre très habilement que le texte de *Souriez, s'il vous plaît* n'est pas seulement le résultat de l'interaction entre Jean Rhys et ses deux nègres (David Plante et Michael Schwab), mais qu'il permet aussi la résurgence des autres textes de Rhys, comme si Rhys avait elle-même été son propre nègre.
- 13 STAROBINSKY, Jean, « Le style de l'autobiographie », art. cité, p. 258.
- 14 Elaine Savory nous rappelle que Jean Rhys fut baptisée Ella Gwendoline Rees Williams, mais qu'elle adopta tour à tour les noms de Ella, Vivien ou Emma Grey, Ella Lenglet ou Ella Hamer. Dans *Souriez, s'il vous plaît*, elle se présente comme Gwendolen (c'est également le nom qui figure sur sa tombe) qui signifie « blanc » en gallois, prénom qu'elle détestait.

(SAVORY, Elaine, *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 1 sqq.

15 RHYS, Jean, cité par ATHILL, Diana, « Jean Rhys et son autobiographie », dans *Souriez, s'il vous plaît*, op. cit., p. 10.

16 ANGIER, Carole, *Jean Rhys. Life and Work*, Londres, André Deutsch, 1990, p. 627-635.

17 PLANTE, cité par JORDIS, Christine, *Jean Rhys. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 171.

18 Erica L. Johnson fait remarquer que Plante se qualifie par trois fois de « voleur » (« thief ») et ne se décrit jamais comme un « nègre », mais comme le « collaborateur » de Rhys. Cela tend à jeter un peu plus le trouble sur l'authenticité de *Souriez, s'il vous plaît* (Erica L. Johnson, « Auto-Ghostwriting Smile, Please. An Unfinished Autobiography », art. cité, p. 570.

19 Cité par JORDIS, Christine, *Jean Rhys, Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 170.

20 « “It’s David’s book now, not mine,” she raged », (ANGIER, Carole, *Jean Rhys. Life and Work*, Londres, André Deutsch, 1990, p. 634, nous traduisons).

21 LEJEUNE, Philippe, « L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas », *Je est un autre*, op. cit., p. 235-236.

22 Extrait de « Entretien de Jean Rhys avec David Plante », JORDIS, Christine, *Jean Rhys. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 169.

23 « *There’s Dominica and that’s completely separate from London, and then, there’s Vienna and Paris. My obsession is to fit all [sic] together.* » (ANGIER, Carole, *Jean Rhys*, op. cit., p. 631, nous traduisons)

24 « “Je me demande bien ce qu’on va faire de toi”, me répète souvent ma mère. Et Tante B. ne m’aime pas, car je déteste coudre. » (RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, op. cit., p. 48)

25 « *That’s my life, she said, thinking of Smile, Please too—always bits missing* », (ANGIER, Carole, *Jean Rhys*, op. cit., p. 629, nous traduisons)

26 MAUREL, Sylvie, « L'autoportrait ou le tombeau de Narcisse dans *Smile, Please* de Jean Rhys », *Jean Rhys Review*, vol. 4, n° 2, 1990, p. 13.

27 Je pense ici notamment aux catégories définies par Richard N. Coe, dans *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Yale University Press, 1984.

- 28 JOUBERT, Claire, *Lire le féminin. Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*, Paris, Éditions Messene, 1997, p. 208.
- 29 RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 52.
- 30 *Ibid.*, p. 77.
- 31 *Ibid.*, p. 29.
- 32 *Ibid.*, p. 40.
- 33 *Ibid.*, p. 51.
- 34 *Ibid.*, p. 52.
- 35 *Ibid.*, p. 91.
- 36 LEJEUNE, Philippe, « L'ère du soupçon », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12 : « Le récit d'enfance en question », Paris, Université Paris X, 1988, p. 42.
- 37 RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 73.
- 38 LEJEUNE, Philippe, « L'ère du soupçon », art. cité, p. 43.
- 39 Lecture fondée sur un passage du chapitre « Ferveur religieuse » où Rhys s'avoue « [m]anichéenne sans le savoir. » (RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 97)
- 40 *Ibid.*, p. 75.
- 41 *Ibid.*, p. 54.
- 42 Pour les passages sur l'art de la coupe selon Jean Rhys, voir JOUBERT, Claire, *Lire le féminin*, *op. cit.*, p. 206-207 : « La coupure, ce désaveu qui fait taire la parole, est un geste énonciatif rhysien par excellence. C'est une politique d'écriture qui écarte tout ce qui pourrait, dans le "doute" être le symptôme de quelque chose d'impossible à recouvrir par le signifiant. »
- 43 SCHAFFNER, Alain, « L'image de soi dans le récit d'enfance », dans MÉAUX, Danièle et VRAY, Jean-Bernard (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 192-193.
- 44 RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 23.
- 45 Cette séance de pose a déjà été commentée de nombreuses fois, notamment par Catherine Lanone : « Le récit s'ouvre *in medias res* sur la fameuse injonction du photographe "Souriez, s'il vous plaît", formule-cliché

qui répète et explique le titre du recueil ». Le titre déprogramme en fait l'autobiographie, par un décrochage ironique laissant pressentir l'absence de ce portrait mimétique et lisse qui sourirait au photographe lecteur. » (« Les archipels du moi : *Smile, Please* de Jean Rhys (1979) », dans REGARD, Frédéric (dir.), *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (xvii^e-xx^e siècles). Géographies du soi*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 215.

46 Le récit ne cherche pas à combler les premières années dont la narration serait sans doute pure invention, car il est rare d'avoir des souvenirs précis avant 6 ans.

47 RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 23.

48 On connaît d'ailleurs la défiance de Rhys envers cette curiosité pour la vie des écrivains qu'elle jugeait malsaine : « Ce qui compte d'un écrivain, on le trouve dans l'un de ses livres, ou dans plusieurs. S'intéresser au personnage, en lui-même, est stupide. Jamais je n'ai commis ce genre d'erreur. » (« Extrait du Journal tenu au Ropemaker's Arms », dans *ibid.*, p. 204).

49 JOUBERT, Claire, *Lire le féminin*, *op. cit.*, p. 182.

50 Philippe LEJEUNE, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1980, n. 6 et 19.

51 *Ibid.*, p. 23.

52 « Ma jeune sœur avait sept ans de moins que moi. C'était elle la plus petite, celle qu'on gâtait, celle qu'on préférait. » (*Ibid.*, p. 30) La naissance de la petite sœur, dont le prénom et donc l'identité ne sont jamais mentionnés dans le texte, marque le début de ce que Rhys nomme l'indifférence de sa mère envers elle. Puis quelques années s'écourent avant que sa mère ne se désintéresse d'elle totalement, ce qui coïncide avec le moment où elle revoit sa propre photographie (*ibid.*, p. 50).

53 « Trois ans plus tard, [...] j'ai regardé cette photographie, sans bien savoir pourquoi, et j'ai découvert avec stupéfaction que je ne lui ressemblais plus du tout. Je me souvenais de la robe qu'elle portait, tellement plus belle que tout ce que je portais maintenant, mais ces boucles, ces fossettes, appartenaient manifestement à une autre. Les yeux étaient d'une étrangère. Elle levait l'index de la main droite, comme un avertissement. Elle avait bougé, après tout, mais j'en ignorais la raison, elle avait cessé d'être moi. Pour la première fois, je prenais conscience du temps, de ce qui change, de la nostalgie du passé. J'avais neuf ans. » (*Ibid.*, p. 24)

54 Je cite ici Catherine Lanone reprenant à son compte la définition de Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre* (LANONE, Catherine, « Les archipels du moi : *Smile, Please* de Jean Rhys (1979) », dans REGARD, Frédéric (dir.), *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (xvii^e-xx^e siècles)*, op. cit., p. 220).

55 REGARD, Frédéric, *L'Écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 136.

56 ERNAUX, Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 20-21.

57 « L'individu découvre dans son champ de vision une copie conforme de sa propre individualité, il ne s'agit pas à proprement parler d'un dédoublement de la personnalité mentale, mais d'une matérialisation et projection dans l'espace du dehors de la conscience implicite que chacun porte en soi de sa réalité propre. » GUSDORF, Georges, *Lignes de vie*, 1. *Les écritures du moi*, op. cit., p. 130.

58 *Ibid.*

59 Paul Wathelet rappelle que Cassandre est aussi celle qui écarte les hommes et que les hommes qui l'ont approchée ont eu un destin funeste, ce qui est aussi le cas des hommes successifs de Jean Rhys (*Les Troyens de l'Iliade. Mythe et histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 127-130).

60 LANONE, Catherine, « Les archipels du moi : *Smile, Please* de Jean Rhys (1979) », dans REGARD, Frédéric (dir.), *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (xvii^e-xx^e siècles)*, op. cit., p. 227.

61 « Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and disfiguration. » (MAN, Paul de, « Autobiography as De-facement », *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 76, nous traduisons)

62 Rhys dit de sa tante Jeanette qu'elle présentait que Jean était « destinée à de grandes tempêtes et au mal de mer, la plupart du temps ». La traduction française de l'expression originale invite au jeu de mot « mal de mère ». « I was bound for a stormy passage and would be sea-sick most of the time » (*Smile, Please*, op. cit., p. 70).

63 RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, op. cit., p. 48. Voir aussi : « J'ai fait de mon mieux, cela ne sert à rien. Tu n'apprendras jamais à être comme les autres. » et la réaction de Rhys : « Cela m'alla droit au cœur comme une flèche, aussi droit que la vérité. Je vis s'étendre devant moi aussi loin que je

pouvais voir et même plus loin, la longue route de la solitude et de l'isolement. » Ou encore : « Tu es quelqu'un de tout à fait bizarre, a constaté ma mère. Je me fais beaucoup de souci pour toi, par moments. Je ne sais vraiment pas ce qui va t'arriver, si tu n'apprends pas à te conduire comme tout le monde. » (*Ibid.*, p. 109, nous traduisons)

64 RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 48.

65 « *I don't remember what I'm expected to remember or feel what I'm expected to feel. Indeed I remember and feel exactly the opposite.* » (ANGIER, Carole, *Jean Rhys*, *op. cit.*, p. 594, nous traduisons). Cette prise de position contraste fortement avec ce que Rhys fait dire à Julia dans *Quai des Grands-Augustins* (« *After Leaving Mr. Mackenzie* ») : « Lorsqu'on est enfant on est soi-même. On a la prescience des choses. On les devine et on les voit. Puis quelque chose arrive, brusquement, et on cesse d'être soi-même. On devient ce que les autres veulent que vous soyez. On perd toute sagesse. On perd son âme. » (Paris, Denoël, 1979, p. 182-183) Cela invalide un peu plus la lecture autobiographique qui a été faite des romans de Rhys.

66 RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 66.

67 Voir à ce propos REGARD, Frédéric, *L'Écriture féminine en Angleterre*, *op. cit.*, p. 192 : « Le féminin joue sur l'impropriété : la production de métaphores incongrues, le déguisement, les masques, les paradoxes sont autant de tactiques de défection du lieu propre. »

68 « Il s'est passé un certain temps avant qu'elle commence à me juger encombrante, à me faire peur ; un certain temps encore, avant qu'elle ait quarante ans, qu'elle s'assombri, que je lui devienne indifférente. » RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 50.

69 *Ibid.*, p. 54.

70 « Ma mère était la plus silencieuse des deux, mais la moins sereine. Tante B. ne se mettait jamais en colère ; ma mère, très souvent ; ma mère cousait à la perfection, mais elle était incapable de tailler une robe. "Slash, slash", faisaient les ciseaux de Tante B. avec assurance, et la robe naissait de l'étoffe, parfaitement coupée. Ma mère faisait des gâteaux légers comme des plumes. Tante B. préparait un punch merveilleux. » (*Ibid.*)

71 Pour une étude approfondie de la relation entre texte et photographie voir REVIRON-PIÉGAY, Floriane, « *Jean Rhys's Smile, Please: Re/Deconstructing identity through autobiography and photography* », *Études britanniques contemporaines*, (Re)constructions/(Re)inventions/(Re)mediations in 20th Century

English Literature, n° 54, juin 2018, en ligne : <https://doi.org/10.4000/ebc.4364>.

72 « *In the Childhood [sic] the function of the photograph is not to confirm a truth, but to contribute to an illusion.* » (COE, Richard N., *When the Grass Was Taller*, *op. cit.*, p. 83, nous traduisons)

73 Rhys fut d'ailleurs toute sa vie durant réduite à des rôles de figurante, après avoir été une *chorus girl* ratée qui se réfugiait dans les coulisses au moindre sifflet dans la salle.

74 RHYS, Jean, *Souriez, s'il vous plaît*, *op. cit.*, p. 75.

75 Dans *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, & the Forms of Modern Literature*, Max Saunders s'approprié avec brio le terme inventé par Reynolds en 1906 qui décrit une « convergence de l'autobiographie, de la biographie et du documentaire à l'intérieur d'un même espace fictionnel » (nous traduisons). Il offre une relecture des multiples œuvres hybrides créées entre 1870 et 1930 à travers le prisme de ce néologisme. (Oxford, Oxford University Press, p. 169)

RÉSUMÉS

Français

Souriez, s'il vous plaît est une autobiographie atypique à bien des égards : par sa rédaction collaborative problématique, par sa forme éminemment fragmentaire, et en raison du manque de cohérence apparent entre ses différentes parties. Il s'agit de tenter de voir en quoi les spécificités de ce texte permettent ou non de voir émerger une identité rhysienne originale et authentique et de voir en quoi la fertilisation croisée du texte, des photographies ou de *l'ekphrasis* font, notamment du récit d'enfance, le site d'une exploration identitaire complexe de Rhys en tant que femme, écrivaine et autobiographe en particulier.

English

Smile, Please is a very atypical text, in more ways than one: the fact that it was written in collaboration, its eminently fragmentary nature and the apparent lack of consistency between its different parts seem to preclude the emergence of a truly Rhysian identity. And yet, paradoxically, it is precisely the gaps, the inconsistencies and the omissions in the text that help authenticate it. The aim of this article is to show how the cross-fertilization between text, photography and *ekphrasis* helps turn the childhood narrative into the privileged site of the expression of Rhys's complex identity as a woman, as a writer and especially as an autobiographer.

INDEX

Mots-clés

Rhys (Jean), autobiographie, photographie, ekphrasis, récit d'enfance

Keywords

Rhys (Jean), autobiography, photography, ekphrasis, childhood narrative

AUTEUR

Floriane Reviron-Piégay

Maîtresse de conférences en Études anglophones,
CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/135263999>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000071375556>

Auto/biographie et mythe

« *On his own lines* » : lignages dans *Kathleen and Frank* de Christopher Isherwood

Aude Haffen

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.254

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Lignes autobiographiques : Emily et Christopher

Frank retrouvé : héroïsme anti-héroïque, dissidences et filiation *queer*

Kathleen : diariste, personnage, co-auteure

TEXTE

1 Christopher Isherwood publie *Kathleen and Frank*, la biographie de ses parents, en 1971, à l'âge de soixante-sept ans¹. Ses journaux intimes révèlent qu'il s'éloigna peu à peu de son projet initial, conçu six ans auparavant, d'écrire une courte autobiographie dont le titre envisagé, *Hero-Father, Demon-Mother*, aurait affiché la dimension mythique et archétypale². À mesure qu'il lisait les abondantes archives familiales (notamment les trente-deux volumes des journaux intimes et brouillons de lettres laissés par sa mère Kathleen, morte en 1960, et les lettres écrites par son père Frank à Kathleen de 1897, deux ans après leur première rencontre, jusqu'à sa mort en 1915), les mythes parentaux construits par l'écrivain se trouvèrent comme marginalisés, laissant place au désir de restituer scrupuleusement la vie et les mots mêmes de ses parents. La construction et la typographie de *Kathleen and Frank*, où de très longues citations des sources alternent avec les commentaires et récits du fils auto/biographe³, parfois entre parenthèses, témoignent de ce renversement.

2 *Kathleen and Frank* précède de cinq ans son entreprise autobiographique en bonne et due forme, *Christopher and His Kind* (1976), où Isherwood dé-fictionnalise ses romans autobiographiques

précédents pour dévoiler la vérité du « Christopher » des années 1930, l'auteur de *Goodbye to Berlin – « To Christopher, Berlin meant Boys*⁴. » Mais c'est dans sa biographie parentale qu'il évoque pour la première fois sans ambiguïté son homosexualité⁵. Or dans *Kathleen and Frank*, si le texte auto/biographique trace le destin d'un fils-écrivain rebelle – son enfance et son adolescence au sein des classes privilégiées d'une Angleterre patriarcale, militariste et répressive, son rejet du devoir patriotique (« *the authority of the Flag, the Old School Tie, the Unknown Soldier, the Land That Bore You and the God of Battles*⁶ », p. 357), ainsi que sa libération homosexuelle, marxiste, pacifiste, américaine –, il en conteste les lignes psychologique et téléologique. La redécouverte de son enfance et de sa relation avec un père disparu trop tôt, ainsi que son entreprise d'auto-analyse qui passe nécessairement par la compréhension de ses parents placent certes la biographie familiale d'Isherwood sous le signe de Proust et de Freud, comme le montre Rebecca Gordon : *Kathleen and Frank* s'inscrirait ainsi dans la continuité d'une œuvre largement autobiographique dont la finalité serait de dessiner et redessiner la mythologie de l'écrivain « Christopher Isherwood⁷ ». Mais cette visée autobiographique qui autoriserait le fils à incorporer le passé parental, notamment paternel, à sa propre histoire pour construire son mythe personnel est déconstruite et mise en question par diverses stratégies textuelles.

3 En effet, la présence au sein du texte signé par l'auteur Christopher Isherwood des écrits de ses parents, qui tantôt cèdent et tantôt résistent à son interprétation, ainsi que les jeux de miroir entre Christopher et la génération précédente, celle de ses grands-parents maternels Emily et Frederick, brouillent les pistes et contestent les déterminismes psychosexuels comme l'idée d'une émancipation par l'art. En cela, l'auto/biographie familiale résiste à l'idéologie libérale latente des récits de libération individuelle et de réussite personnelle⁸. La mise en relief de l'opacité de l'écriture, c'est-à-dire l'indissociabilité des auto/biographié(e)s et de leur style, semble également à même de déjouer les interprétations psychologisantes ou essentialistes, tandis que la fiction et le théâtre jettent le trouble sur la neutralité des faits.

4 Dans une lettre à Kathleen, citée dans le corps du livre puis reprise dans l'épilogue, Frank encourage Christopher à développer sa

personnalité selon son propre rythme et en suivant sa propre voie, « *on his own lines* » (p. 318 et 359)⁹. Dans *Kathleen and Frank* les lignes (d'écriture) croisent, dessinent et brouillent d'autres lignes (lignées héréditaires, trajectoires personnelles, déterminismes psychologiques, mais surtout les lignes en pointillés, presque imperceptibles, des écarts ironiques et contre-pieds impromptus). L'omniprésence théâtrale de sa grand-mère maternelle Emily perturbe les schémas œdipiens, la patrilinéarité et le pacte référentiel ; la désinvolture presque *queer* avant la lettre de Frank face aux valeurs masculines de son époque semble annoncer les rébellions de son fils ; Kathleen, enfin, véritable co-auteure de l'auto/biographie, incarne un conservatisme honni par Christopher, et c'est contre elle, grâce à elle et avec elle que l'auto/biographe forge son style.

Lignes autobiographiques : Emily et Christopher

- 5 Dans son journal des années 1960, Isherwood confie envisager toutes sortes de formes pour cette auto/biographie qu'il peine à écrire, se heurtant à l'écueil de la platitude chronologique ou au contraire à celui d'un trop grand raffinement littéraire¹⁰. Il pense à des dispositifs métatextuels comme une conférence fictive, ou bien à un cahier sur sa tentative d'écrire le livre, sur le modèle d'*Ainsi soit-il* ou *Les jeux sont faits* d'André Gide (1952), mais cela lui paraît encore trop artificiel¹¹. Il envisage la forme d'une lettre fictive adressée à sa mère, ce qui l'enthousiasme d'abord car cela ouvrirait une communion spirituelle avec elle, puis l'inhibe¹² ; ou encore un assemblage décousu de scènes sans chronologie écrit entièrement au présent et inspiré de *The Waves* (*Les Vagues*) de Virginia Woolf (1931)¹³. Sa seule certitude est qu'il n'y a pas de distinction entre biographie familiale et autobiographie :

*This book is not about my father and my mother, it's about me. I mean, it is like an archaeological excavation. I dig into myself and I find my father and my mother in me. I find all the figures of the past inside me, not outside*¹⁴.

- 6 S’y ajoutent deux autres fils conducteurs : les mots de *père, mère, fils* devront être évités et les liens familiaux esquivés autant que possible par le narrateur, qui sera une voix désincarnée rendant compte, certes depuis le point de vue de l’auteur mais sans intervenir en son nom, des personnages principaux, Frank, Kathleen, Christopher, etc.¹⁵ ; les mythes personnels de l’auto/biographe, ainsi que les mécanismes psychologiques qui les expliquent et la censure biographique qui les nourrit, devront apparaître comme tels :

*I really didn’t know my father at all, and the myth about him was created for my own private reasons—i.e. that I needed an anti-heroic hero to oppose to the official hero figure erected by the patriots of the period, who were my deadly enemies. Therefore it would be most interesting to show how certain aspects of my father had to be suppressed, because they were disconcertingly square; e.g. his references in his letters to “real men” etc.*¹⁶

- 7 Il parvient finalement à la solution qui donne à *Kathleen and Frank* sa forme originale : un long montage d’extraits de journaux et de lettres annotés et commentés par l’auto/biographe, globalement chronologique mais ponctué d’analepses et de prolepses, illustré comme dans une biographie traditionnelle par des reproductions photographiques des biographié·e·s. Le projet original d’une autobiographie archétypale qui ferait apparaître les mythes familiaux de l’auteur pour mieux les déconstruire se retrouve dans le premier chapitre, qui évoque la révolte du jeune écrivain marxiste des années trente contre le culte du passé célébré par sa mère, et dans l’épilogue, où il explique avoir construit à l’adolescence une figure paternelle « anti-héroïque » : celle d’un artiste déguisé en soldat pour subvertir l’institution militaire de l’intérieur, menant ses troupes à l’assaut tel un chef d’orchestre dirigeant ses musiciens, avant de parachever brillamment sa mascarade en se faisant tuer sur le champ de bataille¹⁷.
- 8 Pour Isherwood, la nature autobiographique de toute biographie, familiale ou non, va de soi. Il regrettait qu’E. M. Forster ne se livre pas assez dans la biographie de son ami très proche Goldsworthy Lowes Dickinson en 1934, n’osant pas brouiller franchement les limites entre biographie et autobiographie¹⁸. Dans *Kathleen and Frank*, il met constamment « Christopher » à l’honneur en tant que protagoniste

dans la diégèse, mais aussi en tant que futur auto/biographe. Comme s'il mettait en abyme son mode d'écriture, l'auteur s'amuse à souligner le basculement d'autres textes *a priori* biographiques que sa mère écrivait sous sa dictée quand il était enfant du côté de l'expression personnelle exclusive de Christopher : une entrée du journal de Kathleen évoque une histoire intitulée *The Adventures of Mummy and Daddy*, mais qui ne parle presque que de Christopher (p. 247, 363) ; *The History of My Friends* est moins narcissiquement autobiographique, mais, commente le narrateur, c'est surtout l'emprise despotique de Christopher sur ses camarades (« *He talks like a despotic little monarch [...]* », p. 274¹⁹) qui ressort de cette première collaboration littéraire entre Kathleen et son fils. Elle annonce l'écriture à trois voix distinctes de *Kathleen and Frank*, dans la mesure où le narrateur note que la tentative de fusion de deux identités en une seule voix narrative s'y révéla artificielle et gauche, Christopher cherchant à imiter la voix d'un adulte, Kathleen à reproduire le ton d'un enfant de sept ans (p. 250).

- 9 Ces hypotextes, prémices de l'entreprise auto/biographique de 1971, tissent aussi un lien étroit entre Christopher et sa grand-mère Emily. Co-auteure avec sa fille d'un livre touristique sur les endroits insolites de Londres, *Our Rambles in Old London*, elle le signa de son seul nom. Personnalité théâtrale et exigeante, surnommée Baby Mama (Petite Maman), elle parvient toujours à ses fins, qui consistent à accaparer l'attention de Kathleen et à occuper le devant de la scène. Emily est ainsi à plus d'un titre le double de l'auteur « Isherwood », qui, comme elle, signe de son nom ce qui est en fait une co-écriture, et du personnage « Christopher », comme elle protagoniste *a priori* secondaire de *Kathleen and Frank*, mais qui pourrait bien en réalité y jouer le premier rôle. C'est ce que suggère l'incorporation dans le texte de l'auto/biographie familiale de la chronique *The Baby's Progress*, hypotexte qui est non seulement cité, mais aussi décrit dans sa matérialité de livre (p. 195) : rédigée par Kathleen et entièrement consacrée à « Christopher », de ses premiers pas et premiers mots à son premier livre, cette chronique semble même, ajoute le narrateur, avoir été retouchée *a posteriori* par son auteure pour mieux faire apparaître le destin d'écrivain de son fils (p. 201).
- 10 L'auto/biographie familiale trace ainsi en filigrane le portrait de l'auto/biographe enfant et jeune adolescent, et des prolepses laissent

entrevoir le jeune adulte des années trente et le narrateur lui-même. Le goût du travestissement et les désirs homoérotiques de l'enfant y sont exprimés sans ambages, mais en contournant, par des déstabilisations subtiles, souvent humoristiques, les réifications psychologiques et en sapant l'idée même d'un « sujet » homosexuel. L'inversion genrée se manifeste par sa propension « féminine » à chercher la compagnie des servantes du manoir familial (p. 219), ou encore par le plaisir qu'il prend à revêtir les jupons de soie et les fourrures de sa mère pour se déguiser :

*Dressing-up meant the excitement and safety of disguise, you had to transform yourself as much as possible, so it was natural that you should change your sex*²⁰. (p. 267)

Grâce à l'adoption du point de vue de l'enfant, la notion de « naturel », puis l'exemple paternel (*ibid.*) quand le déguisement se conjugue au jeu théâtral (Frank aimait lui aussi incarner des femmes sur scène) sont détournés de leur usage normatif habituel.

- 11 L'idée de l'homosexualité comme inversion contrevenant à l'ordre naturel est également démentie quand Isherwood évoque ses premiers émois, placés sous le signe d'une double fusion avec les paysages de landes et de collines entourant sa demeure ancestrale (chers à Kathleen) et avec *Wuthering Heights* (1847) [*Les Hauts de Hurlevent*] d'Emily Brontë (goût littéraire²¹ qui fait écho à celui de Frank pour Charlotte Brontë) :

*It was as Heathcliff that he rode his bicycle uphill and down, through the familiar but transformed landscape, dreaming of death and despair and hopeless love. As Heathcliff he imagined himself standing all night in a storm outside Catherine Linton's window; Catherine being for the moment a blond boy with a charming grin and long legs, who played hockey*²². (p. 180)

En s'attribuant le rôle, masculin, de Heathcliff, il virilise cette fois « Christopher » et invalide la piste d'un caractère qui serait nécessairement efféminé. Une autre stratégie d'affirmation érotique de soi consiste à refuser de circonscrire une sphère sexuelle qui serait séparée du politique. Ainsi, l'attirance sensuelle qu'il se rappelle avoir ressentie envers les gamins irlandais des rues quand le régiment

de son père était posté près de Limerick entre 1912 et 1914 se lit aussi comme une révolte contre les préjugés bourgeois et anti-irlandais de sa mère à l'encontre de ces « petits voyous sans loi » (« *lawless little hooligans* », p. 268) et d'un peuple « incurablement ennemi des lois » (« *hopelessly lawless* », p. 268)²³, ainsi que contre l'oppression coloniale de fait exercée par Frank :

*Christopher took the hostility of the street boys for granted, as part of daily life, along with the caressing foreign charm of their eyes and voices, the music of their accent, the filth of the picturesque lane and the stink of sewage in its puddles and gutters*²⁴. (p. 269)

- 12 Enfin, quand le texte prend des accents de *coming-out* en bonne et due forme, l'auto/biographe esquive à nouveau tout essentialisme et tout pathos : au lieu d'évoquer son être ou sa nature, il parle de son style, en jouant des deux sens de l'expression « *cramp his style* », qui au sens figuré signifie « entraver sa liberté ou son bonheur » et, littéralement, « crisper ou gâcher son style », en tant qu'artiste. Se félicitant que les efforts de sa mère pour le viriliser en le séparant des petites filles aient été contre-productifs et aient peut-être étouffé des tendances hétérosexuelles latentes, l'auto/biographe brouille ainsi avec humour la distinction entre la vie et l'écriture, l'être et son expression artistique :

*Despite the humiliations of living under a heterosexual dictatorship and the fury he has often felt against it, Christopher has never regretted being as he is. He is now quite certain that heterosexuality wouldn't have suited him; it would have fatally cramped his style*²⁵. (p. 273)

Le journal d'Isherwood révèle qu'il a retouché ce passage, dont le ton était moins virulent et le propos moins engagé dans sa version initiale, en décembre 1970, sous l'influence de sa rencontre avec un jeune activiste gay hostile à la construction psychanalytique de « l'homosexuel »²⁶. À travers ce jeu sur la polysémie du mot « style », écriture, mais aussi esthétisation de soi, l'auto/biographe semble se réclamer d'Oscar Wilde²⁷, ou peut-être, en termes foucaaldiens, faire jouer une « stylisation de soi » contre la constitution-

assujettissement d'un *sujet* (homo)sexuel sommé de découvrir et de révéler sa « vérité »²⁸.

- 13 Si la psychanalyse freudienne est convoquée, ce n'est pas pour explorer les angles morts de l'inconscient des auto/biographié-e-s ni pour produire le récit émancipateur d'un « je » autobiographique énonçant sa vérité sexuelle. L'importance de la libido chez l'enfant, les liens entre phobies et refoulement, les schémas œdipiens du désir et du ressentiment, c'est-à-dire tout ce qui relève d'une conception freudienne du sujet, ne sont pas présentés comme des clefs d'analyse, mais comme des faits à mettre sur le même plan que les autres preuves, souvenirs, conjectures et témoignages²⁹. Sur un ton informatif et léger, le narrateur évoque le plaisir érotique que la vue du corps de son père pendant ses exercices physiques faisait naître chez Christopher enfant :

*Christopher can remember taking a pleasure which was definitely erotic in the sight of his Father's muscles tensing and bulging within his well-knit body, and in the virile smell of his sweat*³⁰. (p. 252)

Puis il précise que c'était pourtant sa mère qu'il mettait en scène, sous les traits d'une infirmière soignant son corps dénudé sur un champ de bataille, dans ses fantasmes onanistes, selon lui de nature exhibitionniste. Quelques pages plus loin, un autre *topos* freudien, sa phobie des serpents, est traité sur le même mode mi-sérieux, mi-provocateur, et presque postmoderne tant la juxtaposition rapide de différents niveaux de réalité coupe court à tout discours surplombant – des faux serpents en papier et métal de son enfance aux vrais serpents sauvages et domestiques de sa vie californienne, en passant par ceux de Kipling, de Conan Doyle, l'aspic de Cléopâtre et le cobra d'un cauchemar récurrent. En rapportant crûment l'interprétation psychanalytique de sa phobie par l'un de ses amis des « *Freudian twenties* » (p. 360) (« les années vingt freudiennes »), selon qui elle aurait été causée par le refoulement d'une sexualité anale, il ne fait pas de la sexualité freudienne une vérité universelle du sujet, mais une plaisanterie, sans doute vraie, sans doute libératrice face aux vestiges de pudibonderie victorienne, mais en tout cas historicisée et relativisée. Enfin, quand dans l'épilogue le biographe fait état de son indifférence hostile envers son père après

la mort de celui-ci, due à une jalousie naturelle du fils aîné contre celui qui accaparait alors l'amour de Kathleen, le constat factuel ne s'encombre d'aucune considération morale ou psychologique, comme si l'esthétique de la juxtaposition à l'œuvre dans *Kathleen and Frank* permettait d'esquiver les dichotomies surface/profondeur, affects/causes, et de ne pas rattacher la libido à une identité, ni les affects à une morale ou une psychologie.

- 14 L'omniprésence du personnage d'Emily, la mère de Kathleen, perturbe également les schémas œdipiens classiques, jetant de surcroît le trouble dans les élucidations attendues du genre auto/biographique. Quand Christopher se travestit enfant en portant les vêtements de sa mère, ce n'est pas forcément à cette dernière qu'il s'identifie : c'est à Sarah Bernhardt, admirée de Kathleen et de Frank et idolâtrée par Emily, qu'il veut ressembler, et c'est elle qu'il incarne quand à huit ans il écrit et joue un mélodrame en un acte réduit au seul personnage d'une femme d'âge mûr : « *Christopher's Bernhardt play [...] had to be for one character only, a middle-aged lady*³¹. » (268) Emily semble présider à l'esprit théâtral qui prémunit *Kathleen and Frank* contre l'esprit de sérieux, la subjectivation et les réifications psychologisantes. La quasi-absence du « je », remplacé par la répétition de « Christopher », suggère les vestiges d'une énonciation enfantine antérieure à la constitution du sujet conscient de lui-même et voué à l'auto-analyse. Ce choix énonciatif, qui privilégie les prénoms plutôt que la mention des relations familiales qui unissent les personnages, par-delà la volonté d'objectivité dont il témoigne, fait aussi des auto/biographié(e)s des acteurs et des actrices dont le livre célèbre les performances tout autant qu'il établit leurs caractères et sonde leurs motivations.
- 15 C'est d'ailleurs plus une vocation de dramaturge et de metteur en scène qui semble se dessiner chez Christopher, passionné par son théâtre miniature, qu'un destin de romancier. Si l'on s'arrête sur l'album de photographies, on constate que les deux portraits féminins mis en exergue dans l'édition anglaise transgressent non seulement le système familial dominant de l'ordre patrilinéaire en reléguant le premier portrait de Frank en troisième position, mais surtout célèbrent l'illusion théâtrale dans le lieu même où le sérieux référentiel devrait prévaloir. On voit d'abord Kathleen déguisée en adolescente de seize ans (à l'occasion d'un bal, nous apprend son

journal), alors que la légende révèle qu'elle avait vingt-sept ans, puis, là où l'on attendrait Frank, on découvre un portrait en pied d'Emily dans une pose théâtrale majestueuse. Emily est celle qui introduit du jeu autour des notions de preuve et d'illusion, non seulement à travers sa passion du théâtre, mais aussi à travers ses « performances » psychosomatiques :

*She was no imaginary invalid but a great psychosomatic virtuoso who could produce high fevers, large swellings and mysterious rashes within the hour; her ailments were roles into which she threw herself with abandon*³² (p. 8)

Les preuves que doit normalement produire un biographe en quête des manifestations d'une vérité intime des êtres sont mises à mal par Emily, chez qui les distinctions entre l'artifice et le réel, l'altérité d'un rôle imaginaire à jouer et le corps propre, ne sont pas pertinentes. Les certitudes « produites » par l'auto/biographe, par exemple son analyse présomptueuse d'une entrée de journal de Kathleen où elle se plaint de la cruauté malhonnête d'un jeune homme comme symptomatique d'une misandrie latente (« *Kathleen's outburst [...] betrays an attitude towards men in general which will become even more evident, later*³³ », p. 26), sont ainsi marquées du sceau d'une possible contrefaçon, en tout cas d'une vérité qui n'en serait pas moins vraie pour être à la croisée de plusieurs performances, celles des biographié·e-s, mais aussi celles de l'auto/biographe qui imagine et construit leurs traits de caractère grâce à ses artifices textuels.

- 16 Isherwood inscrit ainsi dans son texte un pacte de lecture qui invite ses lecteurs à considérer les archives datées comme des preuves conditionnelles, dont la « production » signifie aussi la non-production, ou censure, d'autres lettres et d'autres pages de journaux intimes, et dont la juxtaposition produit des effets de sens. Ces effets de sens risquent d'entrer dans une logique téléologique imposée *a posteriori* par le fils-biographe pour expliquer son propre destin. La mise en exergue de la théâtralité et de la fiction, à travers les dédoublements et jeux de miroir entre Christopher et Emily, mais aussi à travers le paratexte – l'ambiguïté générique du titre, qui pourrait tout aussi bien être celui d'un roman, ainsi que le bric-à-brac des sources citées, où sont mêlés, sans hiérarchie, archives de guerre,

réécrits historiques, contes animaliers pour enfants, chroniques et essais – insufflent une dimension ludique à l'auto/biographie et lui font éviter cet écueil.

Frank retrouvé : héroïsme anti-héroïque, dissidences et filiation *queer*

- 17 Pour parvenir à traduire par l'écriture la singularité de son père Frank, Isherwood doit articuler diverses sources entre elles : des sources historiques, car, officier de l'armée anglaise tué au combat à Ypres en 1915, Frank appartient à l'histoire ; des archives familiales privées des lettres adressées à Kathleen, correspondance d'autant plus abondante que la période de cour et de fiançailles a été particulièrement longue (de 1896 à 1903) en raison de l'opposition de Frederick, le père de Kathleen, au mariage de sa fille, et que deux guerres, la guerre des Boers puis la première guerre mondiale, ont entraîné de longues séparations ; et enfin, des souvenirs de l'auto/biographe, âgé de onze ans à la mort de son père, auxquels s'ajoutent divers témoignages de proches. Copiste minutieux et exégète scrupuleux qui veille à ne pas séparer ce qui a été dit par ses biographié·e·s des circonstances empiriques de leur énonciation et des codes culturels de l'époque, Isherwood échappe à l'anathème jeté par Liz Stanley sur toute entreprise biographique :

*[All] biography consists of post hoc highly selective ideological accounts of particular selves. All biographers construct a framework or character to explain their subject and assemble around this particular contextually-specific behaviours which are then read off as instances of general attributes and character traits*³⁴.

- 18 L'épilogue, comme nous l'avons vu, rend en outre visible la tentation d'une construction mythologique d'un caractère paternel annonçant et cautionnant le sien – non-conformiste, ironique, *queer* :

He (younger Christopher) would create a father-figure of his own, the anti-heroic hero he now needed—and therefore declared Frank to have been.

*This wasn't difficult. Nothing had to be invented. Christopher had only to select certain of Frank's characteristics, doings and sayings (which meant censoring the rest) and make a person out of them, giving it Frank's body and voice*³⁵. (p. 358)

Un morceau de bravoure d'Emily, graphologue convaincue, où elle établit à l'intention de sa fille le caractère de son futur gendre en une cinquantaine d'adjectifs, met en abyme de façon parodique, par son excès et par le scepticisme amusé qu'il suscite chez Frank, les constructions psychologiques inhérentes au genre auto/biographique :

*F.B.I. [Frank Bradshaw-Isherwood]
Will: very determined, masterful
Disposition: self-willed, headstrong, courageous
Affection: sincere, loyal, rather exacting
Temper: not good
Capabilities: enthusiastic, an excellent ruler and commander but likely to be rather domineering and dictatorial; vigorous, forceful, persevering [...]*³⁶. (p. 100)

La stratégie citationnelle, mais aussi les jeux de miroir et d'opposition avec d'autres protagonistes et antagonistes, notamment Henry, le frère aîné de Frank, et Frederick, le beau-père hostile, permettent au fils-biographe de faire ressortir la singularité de son père en esquivant les récupérations narcissiques autobiographiques et en subvertissant les lignes idéologiques de son texte – en d'autres termes, en l'empêchant de se constituer en discours.

- 19 Dans l'épilogue, en deux paragraphes où des biographèmes attestés déjà mentionnés précédemment côtoient oui-dire et souvenirs, l'auto/biographe ressaisit de façon synthétique, pour le déconstruire, le portrait d'un Frank esthète et hostile à l'idéologie militaire :

He shows his contempt for Army documents by doing comic sketches on them [...]. He tells Christopher that his sword is useless except for toasting bread [...]. There was a report [...] that Frank had last been seen signalling directions to his men with a short swagger cane as he led them to action. Christopher made this symbolic: The Anti-Heroic

*Hero mocks the loud Wagnerian Hero-Death by flourishing a stick like a baton at it, as if conducting an opera*³⁷. (p. 358)

Il cite également à nouveau, mais en les rassemblant, des extraits de deux lettres de Frank, écrites environ un mois avant sa mort, où il prenait le parti d'un développement libre de l'individualité de son fils contre les contraintes uniformisantes de l'institution scolaire, ce que Christopher interpréta comme une invitation à faire tout ce que lui, Frank, père de famille et militaire de carrière, n'avait pas osé faire :

*"I don't think it matters very much what Christopher learns as long as he remains himself and keeps his individuality and develops on his own lines—" (Christopher censored the rest of the sentence, about his laziness.) "The whole point of sending him to school was... to make him like other boys*³⁸. ... *I for one would much rather have him as he is." Christopher interpreted this freely, as: "Don't follow in my footsteps! Be all the things I never was [...]"*³⁹. (p. 359)

Puis il inverse radicalement cette image idéalisée de Frank en esquissant un portrait imaginaire de ce que son père serait vraisemblablement devenu s'il n'était pas mort en 1915 : les éléments refoulés ou censurés par Christopher, c'est-à-dire le snobisme et le conformisme de Frank en matière de valeurs patriotiques et d'expression virile, font retour pour faire apparaître l'image d'un général vieillissant qui, malgré sa bonne volonté, aurait fini par désavouer son fils homosexuel et pacifiste.

- 20 Dans le corps de la biographie familiale, ses lettres et les entrées des journaux de Kathleen le concernant dressent un portrait indirect de Frank, par petites touches éclatées, où les aspects subversifs du personnage sont contrebalancés par des conservatismes et des conformismes. Les traces biographiques suggérant chez lui un tempérament esthète et féminin se font écho jusqu'à tisser un motif : le journal de Kathleen rapporte que Frank incarnait avec talent des personnages de femmes dans des représentations théâtrales privées (p. 16 et 25) ; les lettres de Frank révèlent qu'en Afrique du Sud, entre les combats, il faisait du tricot, peignait des aquarelles et lisait *Jane Eyre*, trouvant peu d'intérêt aux activités viriles comme le football (chapitre 5), et qu'il tricotait encore quand sa tranchée était attaquée pendant la Première Guerre mondiale (p. 297). Il confie à

Kathleen que le rôle viril ne lui convient pas toujours (p. 48 et 122). À la naissance de Christopher, il s'effraye de la corpulence du bébé et écrit qu'il espère ne pas avoir engendré un futur gros gaillard idiot (p. 200), et plus tard avoue avoir retenu ses larmes en voyant son fils partir au pensionnat (p. 282).

- 21 D'autres passages de ses lettres renvoient au contraire à l'affirmation d'une masculinité traditionnelle : il est embarrassé quand Christopher enfant se produit en public travesti en actrice tragique (p. 268) ; il se moque des affectations d'esthète cosmopolite de son frère aîné, se vantant d'incarner quant à lui une saine virilité bien anglaise (p. 161). S'il aime à jouer des rôles travestis comiques, la vue d'un véritable travesti (« *an Aubrey-Beardsleyish-looking creature*⁴⁰ », p. 91) provoque chez lui une réaction orthodoxe de stupeur et d'effarement – quoique la minutie qu'il met à décrire les vêtements du jeune homme puisse aussi être le signe d'une certaine fascination. Bien qu'il s'intéresse aux philosophies orientales et dédaigne la religion officielle (p. 190), son conservatisme social et politique, ainsi que son adhésion à l'éthique victorienne de la discipline et de l'effort, ne font guère de doute quand il déplore, certes complaisamment, la paresse de son fils (et la sienne) (p. 318), ou quand il exprime son mépris de la « populace » (« *the mob* ») en grève et sa crainte du socialisme (p. 257), sa fierté aristocratique, son torysme (p. 139), son engagement à servir le roi contre ses ennemis, quels qu'ils soient (p. 257).
- 22 Face à ces preuves textuelles, la stratégie du biographe-exégète est souple et multiple. Il prend la défense de Kathleen contre l'égoïsme masculin de Frank qui vante le charme du « nomadisme » de la vie militaire sans se préoccuper de l'aspect pratique qui pèse entièrement sur son épouse (p. 240). La voix auto/biographique prend les accents marxistes du Christopher de l'entre-deux-guerres pour souligner la complicité objective de Frank avec les classes dominantes quand il affirmait qu'un soldat était apolitique et ne faisait que servir le Roi :

In a war, he was fighting "the King's enemies". In putting down civil unrest he was "restoring law and order". No need for the soldier to ask who the King's friends were or whose law and order was being restored⁴¹! (p. 257)

Mais ces remontrances ironiques, soulignant les aveuglements de son biographié, sont assez rares, et sont contrebalancées par d'autres types d'exégèses et des stratégies plus complexes de mise en perspective à la fois biographique et autobiographique, dont nous analyserons trois exemples.

- 23 Une *ekphrasis* photographique dans laquelle les mots de l'auto/biographe se substituent entièrement à l'archive visuelle, absente des illustrations, amorce la ligne interprétative qui fait de Frank le témoin subversif d'un ordre militaire qu'il aurait perçu comme une mascarade absurde. La photographie a été prise en 1898, avant le départ du régiment de Frank pour l'Afrique du Sud, et utilisée en 1900 dans un journal pour illustrer le sacrifice des soldats anglais morts pendant la guerre des Boers. Frank y pose en tenue militaire avec quatre autres officiers. Alors que le colonel est une figure de cire grotesque d'un autre temps et que les jeunes lieutenants d'allure plus moderne semblent sérieux et fiers, le narrateur croit discerner chez son père un air moqueur et nonchalant qui suggère qu'il n'est pas dupe du rôle qu'on lui fait jouer : « *His fancy uniform and absurd helmet seem to amuse him; he may actually be grinning, underneath his thick moustache*⁴². » (p. 54) La modalisation ainsi que l'aveu ultérieur des propensions de Christopher à forger un mythe paternel autorisent cet entre-deux entre conjecture et projection fantasmatique.
- 24 Un deuxième exemple de commentaire qui impose un sens aux traces écrites laissées par Frank, quitte à leur faire violence en les retournant contre elles-mêmes, fait intervenir l'antagonisme entre Frank et son frère Henry, dandy homosexuel qui jouit d'un train de vie luxueux grâce à sa position d'aîné. Dans une lettre à Kathleen en partie citée et en partie résumée par l'auto/biographe, Frank donne libre cours à son ressentiment contre Henry, qui revient d'un voyage au Japon : il tourne d'abord en dérision le mauvais goût esthétique et le caractère efféminé de son frère, avant de mettre en avant sa propre virilité. Cette fois-ci l'auto/biographe, dans une parenthèse explicative, ne s'embarrasse pas de modalisation pour présenter la « vérité » psychologique – la jalousie et la mauvaise foi – qui se cache derrière la posture machiste et homophobe adoptée par Frank :

(The truth is, Frank is envious of Henry because he can afford to visit places which Frank longs to visit. [...])
*This is what Frank's "grievance" is really about, but he is embarrassed to admit it, so instead he vents his spleen by sneering at Henry's effeminacy [...])*⁴³. (p. 161)

Mais la fin de la parenthèse transforme la remontrance du fils moderne au père réactionnaire en hommage :

*([...] Such posturing seems unworthy of Frank, who has been man enough to confront the enemy in uniform and the audience in a skirt and to confess to the girl he loves that he is "rather like a woman in many ways")*⁴⁴. (Ibid.)

Ce mode opératoire rhétorique du renversement de la honte (celle que le féminin est censé représenter dans un contexte de performance virile) en objet de fierté rappelle les stratégies de réappropriation contre-discursives des mouvements de libération des groupes minoritaires, notamment homosexuels⁴⁵.

L'auto/biographe ne défend pas son oncle contre son père, bien au contraire, c'est Frank qu'il défend contre ses propres préjugés, en trouvant dans les archives parentales les traces d'un héroïsme supérieur, en ce qu'il intègre une part féminine, à cette masculinité traditionnelle dont Frank se croit l'héritier. Sous couvert d'une modeste annotation, le biographe qui disait rechigner à produire un texte *littéraire* fait usage d'artifices stylistiques (un zeugme rapprochant l'uniforme du soldat et la jupe du comédien travesti, le rythme ternaire et le polyptote) qui renforcent l'effet de clôture du sens et affichent le passage en force interprétatif du fils-auto/biographe.

- 25 Ainsi, il brouille les binarismes, esquive les identités genrées et récuse implicitement l'idée d'un lignage homosexuel qui le rendrait solidaire de son oncle. Ce passage fait écho à une autre intervention assez proche de l'auto/biographe, où le fils pacifiste célèbre l'héroïsme de son père soldat, prenant encore une fois sa défense, cette fois contre son grand-père Frederick, le père possessif de Kathleen qui cherchait à empêcher leur mariage par des arguments fallacieux discréditant Frank. Ici aussi, l'écriture qui se voulait la plus neutre possible devient

style, dans un morceau de bravoure au discours indirect libre dont l'ironie cinglante laisse voir la mauvaise foi de Frederick, négociant fortuné parti de rien, affichant son mépris pour ce fils cadet de l'aristocratie et sa carrière militaire :

([...] from Frederick's viewpoint, this landowner's son did no doubt seem to have led a relatively sheltered life. [...] [H]e had never been obliged to rely entirely on himself and his own judgment. Even in South Africa, all that was expected of him was to obey orders and bravely endure the heat and the cold, the rain, the insects, the bullets [...])⁴⁶.
(p. 103)

À nouveau, le fils pacifiste, qui fut objecteur de conscience pendant la seconde guerre mondiale, défend la bravoure militaire de son père. Mais en exprimant ainsi son rejet de l'idéologie libérale du *self-help* incarné par Frederick, il conteste également une lecture téléologique de sa propre vie sur le modèle d'une libération individuelle de « Christopher William Bradshaw-Isherwood », héritier d'une lignée aristocratique anglaise, au destin tout tracé (par sa mère) de respectable professeur d'université, qui serait devenu par la force de son talent et de sa volonté d'indépendance l'écrivain gay et le citoyen américain « Christopher Isherwood » (p. 81). En se réclamant de l'héritage de Frank, Isherwood modernise certains traits de son père pour y trouver les prémices de ses propres dissidences, mais il dessine aussi un autoportrait de Christopher qui échappe, autant que possible, aux normes sexuelles comme à l'idéologie libérale qui isole les destins individuels pour faire croire à leur autonomie.

Kathleen : diariste, personnage, co-auteure

- 26 Plus encore que Frank, dont certaines lettres sont reproduites intégralement et sans commentaire, Kathleen est à la fois protagoniste-biographiée et co-auteure d'une auto/biographie dont on ne sait pas si le texte principal est son journal intime⁴⁷ ou les gloses qui l'accompagnent. Parfois, ses pages résistent à l'analyse psychologique et la vie de Kathleen reste un mystère insondable : « *Reading M.'s diary [...] gives you a sense of the utter*

*mystery of a life when it is viewed from very close to the surface*⁴⁸ », se plaignait Isherwood pendant son travail de lecture préparatoire, évoquant sa frustration face à une diariste trop cachottière (« *cagey* ») et réservée (« *uncommunicative* »)⁴⁹. Parfois, elles donnent lieu à des interprétations tranchées, dans lesquelles l'auto/biographe fait ressortir des mécanismes psychologiques échappant à la diariste, ou bien lui assigne des traits de caractère le plus souvent opposés à celui de Christopher.

- 27 Quand l'auto/biographe choisit de s'arrêter sur le moment décisif qui donne, selon lui, à la complicité amicale de Kathleen et Frank, fiancés depuis dix-huit mois, une intensité amoureuse suffisante pour surmonter l'opposition de Frederick, il utilise d'abord le filtre d'un intertexte fictionnel dont l'histoire se déroule à peu près à la même époque. La question de l'auto/biographe, « *Something tremendous has happened. But what, exactly*⁵⁰ ? » (p. 95), fait écho aux paroles de George Emerson dans le chapitre 4 de *A Room with a View* (1908) [*Avec Vue sur l'Arno*] d'E. M. Forster⁵¹, et trace ainsi un parallèle entre l'apprentissage amoureux de la jeune héroïne Lucy Honeychurch et celui de Kathleen. Le fils-biographe propose ensuite un résumé, où il mêle l'idée d'une rencontre archétypale entre principes masculin et féminin, et une analyse psychologique sommaire selon laquelle l'inhibition de Kathleen aurait été levée par la maturité sensuelle virile acquise par Frank à la guerre :

[...] *a breakthrough was their only way out. Frank had to take Kathleen in his arms and kiss her as the Child [surnom du premier prétendant de Kathleen] would have kissed her, if she had let him. [...]*
*Once Frank had forced Kathleen to admit that he was not only a "dear friend" but a live human animal of the opposite sex, he could quote all the poetry he wanted to without turning back into a charade character. Their engagement was now a real engagement, and neither the War, nor the Ignorer [Frederick], nor Frank's lack of money were any longer reasons for despair*⁵². (p. 96)

- 28 L'intertexte du roman d'apprentissage édouardien permet d'attribuer à Kathleen un *caractère*, celui d'une jeune femme de bonne famille, un peu prude, faisant l'expérience du désir, tout en laissant voir comme tels l'artifice et la fictionnalité de ce jeu interprétatif.

- 29 Les annotations de l'auto/biographe font ressortir trois traits principaux prétendus de la biographiée, un culte nostalgique du passé en tant que tel, un conservatisme social et politique sans nuance, ainsi qu'un féminisme manqué qui ne serait qu'un ressentiment diffus contre les hommes. Pour créer un caractère comique, il lui suffit de répéter les mots de Kathleen en y ajoutant des majuscules (par exemple le mot « Past », p. 28), ou de condenser de façon caricaturale plusieurs termes utilisés par la diariste. Dans la citation suivante, Isherwood souligne ironiquement le manque d'esprit critique de sa mère face à la propagande de l'armée pendant la guerre des Boers :

*Under the influence of the British Press which was already reporting atrocities [...], Kathleen has accepted the suggestion that all the Enemy's military moves are treacherous, unfair, diabolical, etc.*⁵³
(p. 52)

Quand, suivant son fil conducteur d'une guerre des sexes, il voit dans l'attachement de Kathleen à la reine Victoria l'expression inconsciente d'une volonté de puissance « gynarchique », l'auto/biographe a recours à l'artifice d'un discours indirect libre parodique censé rendre compte des véritables pensées de Kathleen :

*January 24 [1901]: [...] It seems to me so horrible, the way the moment the Queen is dead everyone talks of the King.
(What Kathleen really mourns is the ending of a gynarchy: England's women are now once more subjected to a man!)*⁵⁴. (p. 108)

De tels commentaires exhibent avec humour les ficelles rhétoriques que manie le narrateur pour créer un caractère, d'autant plus qu'ailleurs il se pose en pourfendeur du sentimentalisme bourgeois selon lequel il existerait des tempéraments et des goûts idiosyncrasiques. Ainsi, la francophilie de Kathleen, au lieu d'être une inclination personnelle doublée d'une émancipation par rapport à la germanophilie de la génération précédente, ne serait que le reflet d'une opinion publique façonnée par les fluctuations des alliances géopolitiques, dans un contexte de rivalités impérialistes entre grandes puissances européennes (p. 4). Emily a beau croire romantiquement en une opposition de nature entre sa beauté pure et

angélique et le pouvoir de séduction plus charnel de Kathleen, l'auto/biographe la détrompe en proposant une lecture historicisée de ce contraste entre la mère et la fille, qui porte la marque non de natures individuelles, mais de l'évolution des rôles et des constructions genrées : « *Angels and goddesses were on their way out, slowly but surely. [...] Emily was really offering Kathleen a much more exciting role, that of the mortal modern girl*⁵⁵ » (p. 11). On retrouve ainsi, comme dans son autoportrait, des stratégies d'esquive face à l'idée d'un sujet biographique, qui serait cohérent, autonome et doué de qualités intrinsèques.

- 30 Quand il se fonde dans le rôle d'un simple éditeur-copiste, le biographe affiche son pouvoir arbitraire de sélection par des justifications cavalières comme « *only a few of Kathleen's diary-entries are worth quoting*⁵⁶ » (p. 123). Mais les effets de juxtaposition produits laissent le texte ouvert, respectant l'opacité d'une biographiée qui ne se laisse pas enfermer dans des types sociaux et genrés. Par exemple, une séquence allant de janvier à avril 1898 (p. 30-31) s'ouvre sur une lettre mièvre et convenue de Frank sur Florence et Venise, adressée d'après le commentaire non à « un être humain » (« *a human being* »), mais à un objet générique, « une jeune femme » (« *a young lady* »). L'entrée du journal de Kathleen qui lui succède fait ressortir les préjugés de Frank et sa méconnaissance de Kathleen : on y découvre une Kathleen éclairée, pro-dreyfusarde, attachée à la liberté d'expression, évoquant la condamnation en justice de Zola pour « avoir cherché à découvrir la vérité » sur les mensonges de l'armée dans l'affaire Dreyfus. Le passage suivant, daté du lendemain, semble suggérer au contraire une vision du monde d'inspiration impérialiste, christianocentrique et militariste : Kathleen y retient deux idées d'une conférence sur le Japon, le fait que l'armée y soit « splendidement organisée », et qu'il ne lui manque que le christianisme pour devenir « la plus grande nation orientale ». La dernière entrée de cette série (qui en compte dix), la seule que le biographe commente, concerne la honte ressentie par la diariste d'avoir osé dîner avec Frank (qui la courtise alors depuis deux ans) dans un restaurant, sans doute parce que c'était aussi un hôtel. En se faisant copiste et éditeur, le biographe accepte l'opacité de ces entrées de journal intime qui résistent à ce qui les encadre dans le texte, d'un côté les préjugés de Frank sur ce qu'est censée être une

jeune femme au tournant du siècle et de l'autre la perspective contemporaine de son fils, déconcerté à la fois par les règles de bienséance absurdes et incohérentes du victorianisme tardif et par le fait que Kathleen semble les avoir intériorisées, sans la moindre distance critique.

- 31 Une autre sélection d'extraits des journaux de Kathleen, datés de février à mars 1897 (p. 27-28), fonctionne sur un principe similaire. Kathleen, qui commence à s'intéresser à Frank, note son talent burlesque quand il incarne des rôles féminins au théâtre (18 février) ; puis leurs goûts communs en peinture, découverts lors d'une rencontre fortuite à la National Gallery (27 février) ; l'entrée suivante (17 mars) relate sa rencontre inattendue avec l'homme surnommé « l'Enfant » ; celle du 19 mars exprime son désir d'aller voir des courses de chevaux (loisir associé à « l'Enfant », qui était handicapé de courses hippiques) ; enfin, daté du 30 mars et suivi d'un commentaire du biographe, on lit le compte rendu d'une conférence sur la *Divine Comédie*, qui, écrit-elle, la laisse sceptique, car chez Dante les cercles du Paradis coupent les bienheureux de leurs amis et du passé (« *I suppose they have forgotten the past altogether*⁵⁷ », p. 28). Le commentaire se contente de se moquer légèrement de Kathleen à travers un style indirect libre pseudo-mimétique, imaginant un ton dédaigneux et ajoutant une majuscule au mot « *past* » : « *What's the use of being in Heaven if you've forgotten about the Past*⁵⁸? » (*ibid.*) Or la juxtaposition des entrées dit autre chose que cette passion nostalgique : le présent est celui d'une amitié complice récemment formée avec Frank, alors que le passé en question est bien sûr associé à l'*ancien* prétendant, l'Enfant. En se moquant du culte que sa mère vouait au passé, l'auto/biographe défend donc aussi son père contre son rival. Le texte reste très ludique et ouvert, suggérant, par-delà la raillerie facile d'un tempérament excessivement nostalgique, des désirs triangulaires, des jeux d'alliance entre l'auto/biographe et son père, des tensions œdipiennes aussi, à travers le surnom du rival, qui le rapproche de Christopher.
- 32 Ainsi le texte ne se referme pas sur les interprétations de l'auto/biographe, ni même sur son propre style. Quand l'auto/biographe s'interroge sur le degré d'ironie des écrits de sa mère, le pacte de co-écriture est véritablement scellé : loin d'apparaître comme un simple réceptacle ou miroir de l'idéologie de

sa classe, son genre et sa génération, l'auteure du journal, tranche-t-il, fait un usage ironique et créatif du langage. D'abord déconcerté, voire agacé par ses références inutilement cryptées à Frank alors que Kathleen et lui sont quasiment fiancés, il décide en effet d'écarter l'idée d'une prudence excessive ou d'une pruderie affectée, pour y voir une autocensure ludique et cathartique :

*Quite aside from caution and coyness, Kathleen always enjoyed veiled allusions and elaborate circumlocutions for their own sake and sometimes she employed them with brilliant irony*⁵⁹. (p. 46)

Par une prolepse, il transporte sa biographiée du victorianisme tardif à la seconde guerre mondiale afin de rapprocher ces entrées de journal des lettres que, restée en Angleterre pendant le Blitz, elle écrivait à son fils émigré aux États-Unis :

*During the Second World War, when the Government warned citizens to be tight-lipped for security reasons, Kathleen responded hyperobediently; in her letters to Christopher in America she stopped using the world War altogether*⁶⁰. (Ibid.)

Kathleen feint d'obéir à la censure tout en la tournant en dérision. Sa relation au langage est ludique, politique, et même poétique : l'une de ses références pseudo-cryptiques à la réalité du Blitz, raconte l'auto/biographe, « *owing to the political situation, there was a large hole in the roof of the church*⁶¹ » (p. 46-47), fut répétée par Christopher à son ami, le poète W. H. Auden, qui la transforma en vers et l'incorpora dans son long poème composé pendant la guerre, *For the Time Being* (1941-1942)⁶².

* * *

33 En mettant ainsi à l'honneur une co-auctorialité qui respecte la littérarité de ses sources, l'auto/biographe rend hommage aux styles respectifs de ses parents, à la fois vies et textes, caractères et écritures, qu'il revient à leur fils-écrivain d'interpréter et de transmettre. Dans *Kathleen and Frank*, la ligne auto/biographique de la vocation littéraire de Christopher, c'est-à-dire le devenir artistique et auctorial de Christopher Isherwood, ressemble de ce fait moins

aux trajectoires individuelles, linéaires et téléologiques des *Künstlerromane* et des auto/biographies classiques, qu'à un ensemble de ramifications, un entrecroisement de tracés où différents genres (théâtre, fiction, histoire, chroniques, journaux intimes, lettres), plusieurs signatures, des textes publiés et des textes devenus simples archives, circulent, coopèrent, s'affrontent ou s'amalgament, tout comme circulent, coopèrent, s'affrontent ou s'amalgament les identités – constructions de genre, goûts, caractères, conformismes, dissidences – au sein d'une lignée familiale.

BIBLIOGRAPHIE

- AUDEN, W. H., *For the Time Being. A Christmas Oratorio* [octobre 1941-juillet 1942], dans *Collected Poems* [1976], éd. Mendelson Edward, New York, The Modern Library, 2007, p. 349-400.
- FORSTER, E. M., *A Room with a View* [1908], Londres, Penguin Books, 2000.
- FORSTER, E. M. et ISHERWOOD, Christopher, *Letters between Forster and Isherwood on Homosexuality and Literature*, éd. ZEIKOVITZ, Richard E., New York, Palgrave MacMillan, 2008.
- FOUCAULT, Michel, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours » [1983], entretien avec Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, vol. 2, p. 1428-1450.
- FOUCAULT, Michel, « Non au sexe roi » [1977], entretien avec Bernard-Henri Lévy, dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, vol. 2, p. 256-269.
- GORDON, Rebecca, « Christopher and Frank: Isherwood's Representation of Father and Son in *Kathleen and Frank* », *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 26, n° 2, 2011, p. 199-218.
- HALPERIN, David, *Saint Foucault*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1995.
- ISHERWOOD, Christopher, *Lions and Shadows* [1938], Londres, Minerva, 1996.
- ISHERWOOD, Christopher, *Kathleen and Frank* [1971], Londres, Vintage, 2000.
- ISHERWOOD, Christopher, *Kathleen et Frank*, trad. MOURLON, Jean-Paul, Paris, Ramsay, 1991.
- ISHERWOOD, Christopher, *Christopher and His Kind* [1976], Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- ISHERWOOD, Christopher, *The Sixties. Diaries 1960-1969*, New York, Harper Perennial, 2011.

ISHERWOOD, Christopher, *Liberation. Diaries 1970-1983*, New York, HarperCollins, 2012.

STANLEY, Liz, *The Auto/biographical, 1. The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

NOTES

1 « En 1971, deux éditions paraissent à Londres chez Methuen et à New York chez Simon and Schuster. Les citations en anglais sont tirées de l'édition suivante : *Kathleen and Frank*, Londres, Vintage, 2000. Celles en français sont issues de la traduction de Jean-Paul Murlon (Paris, Ramsay, 1991). Pour ces deux références, les pages sont précisées entre parenthèses après chaque citation. Nous précisons lorsqu'il s'agit d'une autre référence.

2 ISHERWOOD, Christopher, *The Sixties. Diaries 1960-1969*, New York, Harper Perennial, 2011, p. 378.

3 Dans l'édition originale américaine, les commentaires sont en italiques ; dans l'édition anglaise, ils sont en plus gros caractères que les extraits de journaux et de lettres. Nous soulignons par la barre oblique d'« auto/biographique » le caractère indissociable du biographique et de l'autobiographique, comme le fait Liz Stanley, dans *The Auto/biographical, 1. The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 154.

4 « Pour Christopher, Berlin voulait dire les Garçons. » (ISHERWOOD, Christopher, *Christopher and His Kind* [1976], Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 2)

5 Dans *Lions and Shadows* (1938), autobiographie fictionnalisée, sous-titrée *An Education in the Twenties* [*Une éducation dans les années vingt*], où il relatait ses dernières années de *grammar school* et sa vie d'étudiant, l'homosexualité du protagoniste Christopher Isherwood n'était que suggérée, à travers des expressions comme « *this homosexual romanticism* » (« ce romantisme homosexuel ») (*Lions and Shadows*, Londres, Minerva, 1996, p. 48).

6 « l'autorité du Drapeau, de la Cravate de l'École, du Soldat inconnu, du Pays qui m'a Donné le Jour, du Dieu des Batailles » (p. 493).

7 GORDON, Rebecca, « Christopher and Frank: Isherwood's Representation of Father and Son in *Kathleen and Frank* », *a/b: Auto/Biography Studies*,

vol. 26, n° 2, 2011, p. 203, 207-209, 211 et 215.

8 Selon Liz Stanley, les récits auto/biographiques classiques sont porteurs d'une idéologie bourgeoise-libérale et reproduisent la domination masculine, car ils effacent les conditions sociales et les interactions collectives au profit de récits téléologiques et essentialistes retraçant une réussite individuelle autonome, prétendument déterminée par une série de causes objectives (STANLEY, Liz, *The Auto/biographical*, 1. *The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, op. cit., p. 183 et 214).

9 La traduction de « *on his own lines* » par « à son propre rythme », choisie par Jean-Paul Mourlon (p. 438 et 496), rend en partie la polysémie de *lines*, qui en anglais veut aussi dire des vers poétiques.

10 ISHERWOOD, Christopher, *The Sixties*, op. cit., p. 380.

11 *Ibid.*, p. 424.

12 *Ibid.*, p. 527-528.

13 *Ibid.*, p. 437.

14 *Ibid.*, p. 425. « Ce livre ne parle pas de mon père et de ma mère, il parle de moi. Je veux dire que c'est comme des fouilles archéologiques. Je creuse à l'intérieur de moi-même et je découvre que mon père et ma mère sont en moi. Je découvre tous les êtres du passé *en* moi, et non hors de moi. » Nous traduisons.

15 *Ibid.*, p. 437.

16 *Ibid.*, p. 441. « Le fait est que je ne connaissais pas du tout mon père, et que j'ai créé cette figure mythique pour des raisons tout à fait personnelles – disons que j'avais besoin d'un héros anti-héroïque à opposer à la figure héroïque officielle créée par les patriotes de cette époque, qui étaient mes ennemis jurés. Je trouvais donc intéressant de montrer comment il avait fallu éliminer certains côtés de mon père, parce qu'ils étaient terriblement rétrogrades – par exemple, quand il fait référence dans ses lettres aux « vrais » hommes, etc. » Nous traduisons.

17 ISHERWOOD, Christopher, *Kathleen and Frank*, op. cit., p. 358, 495.

18 « *I wish there was more of your life in the book* » (« J'aurais aimé que votre vie soit plus présente dans le livre »), écrit-il à Forster (FORSTER, E. M. et ISHERWOOD, Christopher, *Letters between Forster and Isherwood on Homosexuality and Literature*, éd. ZEIKOVITZ, Richard E., New York, Palgrave MacMillan, 2008, p. 33).

- 19 « Il parle comme un petit monarque despotique [...] » (p. 375).
- 20 « Se déguiser était aussi excitant que sûr, il fallait vous transformer autant que possible, il était donc naturel que vous changiez de sexe. » (p. 366)
- 21 « Emmy » Brontë apparaissait déjà parmi les auteur(e)s préféré(e)s et allié(e)s imaginaires du jeune Christopher dans *Lions and Shadows* (op. cit., p. 44).
- 22 « Il montait et descendait la colline à bicyclette en se prenant pour Heathcliff, à travers un paysage familier, mais métamorphosé, rêvant de mort, de désespoir, d'amour impossible. Toujours dans la peau de Heathcliff, il s'imaginait passer toute la nuit en pleine tempête devant la fenêtre de Catherine Linton – Catherine étant alors, à cette époque, un jeune garçon au sourire charmant, aux longues jambes, qui jouait au hockey. » (p. 251, traduction légèrement modifiée).
- 23 Traduction française p. 367.
- 24 « L'hostilité des gamins des rues était pour lui chose naturelle, cela faisait partie de la vie quotidienne, avec le charme étranger caressant de leurs yeux et de leur voix, la musique de leur accent, la saleté de l'allée, si pittoresque, la puanteur des eaux usées dans ses flaques et ses caniveaux. » (p. 368, traduction légèrement modifiée).
- 25 « En dépit de l'humiliation qu'il y a à vivre sous une dictature hétérosexuelle, et de la fureur qu'il a souvent ressentie à ce sujet, Christopher n'a jamais regretté d'être tel qu'il est. Il est aujourd'hui certain que l'hétérosexualité ne lui aurait pas convenu – elle aurait irrémédiablement nui à son style. » (p. 373, traduction légèrement modifiée).
- 26 ISHERWOOD, Christopher, *Liberation. Diaries 1970-1983*, New York, HarperCollins, 2012, p. 128-129.
- 27 Dans l'adresse aux lecteurs de *Lions and Shadows*, Isherwood posait déjà une équivalence aux échos wildiens entre ethos et style : « *The style is the man* » (« Le style est l'homme ») (ISHERWOOD, Christopher, *Lions and Shadows*, op. cit., « To the reader »).
- 28 Sur la « stylisation de soi » et un « esthétisme éthique » *queer* qui seraient chez Michel Foucault des stratégies de résistance face aux tentatives de normalisation psychologique et donc de contrôle des vies gay, voir HALPERIN, David, *Saint Foucault*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 73-74, 79-81, 109-110. Voir aussi FOUCAULT,

Michel, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours » [1983], entretien avec Hubert Dreyfus and Paul Rabinow, dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, vol. 2, p. 1448-1449.

29 Rebecca Gordon rappelle que la vie et les œuvres des artistes de la génération Auden-Isherwood, nés au début du xx^e siècle, étaient imprégnées de psychanalyse freudienne, et en particulier les écrits autobiographiques d'Isherwood (GORDON, Rebecca, « Christopher and Frank: Isherwood's Representation of Father and Son in *Kathleen and Frank* », art. cité, p. 201). En effet, le narrateur de *Lions and Shadows* a recours à la fois à un lexique psychanalytique freudien (« *subconscious* », « *neurotic* », « *ensorship* », « *denial* », « *phantasies* », « *repress* » [inconscient, névrosé, censure, déni, fantasmes, refouler], « la part de désir dans la terreur », « la dimension libidinale de la ferveur militaire », « les troubles psychosomatiques », *Lions and Shadows*, *op. cit.*, p. 46-48, 128, 134, 186) et aux théories d'Eugen Beuler sur la corrélation entre la paranoïa et l'héroïsme viril conventionnel (*ibid.*, p. 128). Mais ces emprunts à la psychanalyse s'accompagnent d'une désinvolture et d'un humour (à travers le portrait comique de Weston, l'un des amis du narrateur, inspiré de W. H. Auden, psychanalyste amateur zélé aux conclusions sans nuance et sans appel) qui permettent à Isherwood de faire apparaître l'effet libérateur de cette façon de penser le sujet, mais de désamorcer tout dogmatisme. (*ibid.*, p. 120, 134, 186)

30 « Christopher se rappelle avoir pris un plaisir nettement érotique à la vue des muscles du corps robuste de son père, qui se contractaient et devenaient saillants, ainsi qu'à l'odeur virile de sa sueur. » (*Ibid.*, p. 344, traduction modifiée)

31 « La pièce que Sarah Bernhardt inspirait à Christopher [...] devait forcément être jouée par une seule actrice, une dame d'âge mûr. » (p. 366-367, traduction légèrement modifiée)

32 « Ce n'était pas une malade imaginaire, mais une virtuose psychosomatique qui pouvait en un clin d'œil produire de fortes fièvres, d'importants ballonnements et de mystérieuses éruptions cutanées ; ses troubles étaient des rôles dans lesquels elle se jetait avec abandon. » (*Ibid.*, p. 17)

33 « L'éclat de Kathleen [...] trahit, envers les hommes en général, une attitude qui deviendra encore plus marquée par la suite. » (*Ibid.*, p. 41-42)

34 « Toute biographie se compose de récits idéologiques construits après coup, à partir d'une stricte sélection de faits, pour rendre compte d'êtres particuliers. Tout biographe construit un cadre théorique ou une personnalité pour expliquer son sujet, puis rassemble autour de cela des conduites particulières s'inscrivant dans des contextes définis, conduites qui vont tenir lieu d'exemples de caractéristiques générales et de traits de personnalité. » STANLEY, Liz, *The Auto/biographical*, op. cit., p. 183, nous traduisons.

35 « Il se créerait une figure paternelle bien à lui, celle du héros anti-héroïque dont il avait besoin, et que Frank, déclara-t-il, avait bel et bien été. Ce n'était pas difficile. Il n'était pas nécessaire d'inventer quoi que ce soit. Il suffisait à Christopher de choisir certaines des particularités de Frank, certaines de ses actions et de ses paroles (ce qui voulait dire censurer le reste), et d'en faire un individu, en lui donnant le corps et la voix de Frank. » (p. 494).

36 « F.B.I. [Frank Bradshaw-Isherwood]
[Volonté : très déterminé, maître de lui
Disposition : obstiné, courageux
Affection : sincère, fidèle, plutôt exigeant
Tempérament : pas bon
Capacité : enthousiaste, excellent meneur d'hommes mais tendance à être plutôt dominateur et dictatorial ; vigoureux, énergique, persévérant [...]] » (p. 142-143).

37 « Il trahit son mépris des documents officiels de l'Armée en traçant des caricatures au dos [...]. Il dit à Christopher que son sabre ne lui sert à rien sinon à couper du pain. [...] Un récit veut qu'on ait vu Frank pour la dernière fois alors qu'il menait ses hommes à l'assaut en leur montrant le chemin avec une badine. Christopher en fit une image symbolique : le Héros Anti-Héroïque se gausse de la bruyante Mort du Héros Wagnérien en brandissant face à elle une badine semblable à une baguette de chef d'orchestre, comme s'il dirigeait un opéra. » (p. 495, traduction légèrement modifiée).

38 La façon dont Frank évoque le conformisme inculqué dans les pensionnats anglais (« *to make him like other boys* ») n'a rien d'ambigu (d'autant plus que la lettre du 9 avril a déjà été citée sans ellipses p. 321), mais hors contexte et visuellement, c'est-à-dire hors schéma intonatif, elle peut prendre le sens très différent, et ironique, de « lui faire aimer les garçons », jeu de mots syntaxique qu'Isherwood ne relève pas, mais que la

citation laisse les lecteurs libres d'interpréter comme un lapsus trahissant chez Frank une intuition inconsciente de l'homosexualité de son fils.

39 « “Je ne crois pas que ce qu'il apprend ait beaucoup d'importance tant qu'il reste lui-même, conserve son individualité et de développe à son propre rythme...” (Christopher censurait le reste de la phrase, qui faisait allusion à sa paresse). “Si on l'a inscrit à l'école, c'était ... pour qu'il soit plus semblable aux autres ... et en ce qui me concerne je le préférerais tel qu'il est.”

Christopher interprétait cela librement : “Ne suis PAS mon exemple ! Sois tout ce que je n'étais pas [...]” » (p. 496).

40 « Une créature à la Aubrey Beardsley » (p. 131). Beardsley (1872-1878) était un dessinateur et illustrateur anglais, associé au dandysme décadent sulfureux d'Oscar Wilde.

41 « Faire la guerre, c'était « combattre les ennemis du roi ». Venir à bout de l'agitation sociale, c'était « restaurer la loi et l'ordre ». Le soldat n'avait aucun besoin de demander qui étaient les amis du roi, ni quelle loi, quel ordre, il était chargé de restaurer ! » (p. 351)

42 « Son uniforme de bal costumé et son casque grotesque semblent l'amuser ; peut-être même sourit-il sous son épaisse moustache. » (p. 83, traduction légèrement modifiée)

43 « ([...] La vérité est que Frank envie Henry parce que celui-ci peut se permettre de visiter des lieux que son frère désire ardemment connaître. C'est là, en fait, le véritable “grief”, mais Frank est gêné de le reconnaître, aussi donne-t-il libre cours à sa bile en se gaussant du caractère efféminé d'Henry [...]). » (p. 227)

44 « ([...] Une telle pose est indigne de Frank, qui s'est montré assez homme pour affronter l'ennemi en uniforme et le public en jupe, et pour confesser à la femme qu'il aime : “À bien des égards, je suis un peu comme une femme.”) » (p. 227)

45 Sur les stratégies de résistance aux discours homophobes par des renversements discursifs, voir HALPERIN, David, *Saint Foucault*, *op. cit.*, p. 48-52 et 56-62 ; FOUCAULT, Michel, « Non au sexe roi » [1977], entretien avec Bernard-Henri Lévy, dans *Dits et écrits*, *op. cit.*, p. 260-261.

46 « ([...] du point de vue de Frederick, ce fils de propriétaire terrien semblait, sans aucun doute, avoir mené une existence relativement protégée. [...] Il n'avait jamais été obligé de ne compter que sur lui-même et sur son propre jugement. Même en Afrique du Sud, tout ce qu'on attendait

de lui, c'était qu'il obéisse aux ordres et supporte courageusement la chaleur et le froid, la pluie, les insectes et les balles [...]). » (p. 147).

47 Isherwood explique dans son journal qu'il préférerait recopier plutôt que réécrire les carnets de sa mère, de peur de les gâcher (*Liberation*, *op. cit.*, p. 103 et 152). Les commentaires disparaissent presque complètement dans les derniers chapitres (16 et 17), les plus émouvants et dramatiques car ils retracent les derniers mois de la vie de Frank, ainsi que les faux espoirs entretenus par Kathleen (Frank fut d'abord porté disparu et on retrouva sa plaque d'identité, mais pas son corps).

48 « En lisant les journaux de M., on sent qu'une vie reste un mystère complet quand on l'observe tout près de sa surface. » ISHERWOOD, Christopher, *The Sixties*, *op. cit.*, p. 461, nous traduisons.

49 *Ibid.*, p. 473 et 497.

50 « Il était arrivé quelque chose de terriblement important. Mais quoi, exactement ? » (p. 136, traduction légèrement modifiée)

51 Le quatrième chapitre du roman de Forster est placé sous le signe du désir érotique, de la transgression des valeurs victorienne et du parcours initiatique des jeunes personnages. Le passage auquel Isherwood fait ici allusion est le suivant : George Emerson et Lucy Honeychurch, bouleversés par la scène à laquelle ils viennent d'assister, une sanglante rixe au couteau sur la Piazza della Signoria, évoquent ensemble l'événement : « *Then the boy [George Emerson] verged into a man. "For something tremendous has happened; I must face it without getting muddled. It isn't exactly that a man has died."* » (« Le garçon parut alors se métamorphoser en homme. "Car il est arrivé quelque chose de terriblement important ; je dois l'affronter sans m'embrouiller les idées. Ce n'est pas vraiment le fait qu'un homme soit mort." ») (FORSTER, E. M., *A Room with a View* [1908], Londres, Penguin Books, 2000, p. 64)

52 « La percée affective était leur seul moyen de s'en sortir. Frank devait prendre Kathleen dans ses bras et l'embrasser, comme l'Enfant l'aurait fait, si elle le lui avait permis. [...] Une fois que Frank eut forcé Kathleen à reconnaître qu'il n'était pas seulement un "ami très cher", mais un animal humain bien vivant, et du sexe opposé, il pouvait citer toute la poésie qu'il voulait sans redevenir un personnage de convention. Leurs fiançailles étaient désormais bien réelles, et ni la guerre, ni le Contempteur, ni même le manque d'argent du jeune homme, n'étaient plus des raisons de désespérer. » (p. 137, traduction légèrement modifiée)

53 « Sous l'influence de la presse britannique, qui rapportait déjà toutes sortes d'atrocités [...], Kathleen a accepté l'idée que toutes les manœuvres militaires de l'Ennemi sont traîtresses, malhonnêtes, diaboliques, etc. » (p. 78, traduction légèrement modifiée)

54 « 24 janvier : [...] Cela me paraît horrible, dès que la Reine est morte tout le monde parle du Roi.

(Ce que Kathleen pleure, en fait, c'est une gynarchie : les femmes d'Angleterre sont désormais une fois de plus soumises à un homme !) »

(p. 154)

55 « Anges et déesses disparaissaient lentement mais sûrement. [...] En fait, Emily proposait à Kathleen un rôle bien plus excitant, celui d'une créature mortelle – celui de la jeune femme moderne. » (p. 21, traduction légèrement modifiée)

56 « Seules quelques rares entrées du journal de Kathleen méritent d'être citées. » (p. 174)

57 « J'imagine qu'ils ont complètement oublié le passé. » (Nous traduisons)

58 « À quoi bon être au Paradis, si on a oublié le Passé ? » (p. 44)

59 « Indépendamment de cette prudence et de cette pudeur, Kathleen prit toujours plaisir aux allusions voilées et aux périphrases recherchées en tant que telles, et parfois les mettait en œuvre avec une brillante ironie. » (p. 71, traduction légèrement modifiée)

60 « Pendant la seconde guerre mondiale, quand le gouvernement demanda aux citoyens de se taire pour des raisons de sécurité, Kathleen s'exécuta avec une obéissance zélée ; dans ses lettres à Christopher, installé en Amérique, elle n'employait plus jamais le mot *Guerre*. » (*Ibid.*, traduction légèrement modifiée)

61 « En raison de la situation politique, il y avait un gros trou dans le toit de l'église. » (*Ibid.*)

62 Il s'agit des deux vers suivants : « *If, on account of the political situation, / There are quite a number of homes without roofs [...]* » « Si, à cause de la situation politique, / Il y a bon nombre de maisons sans toit [...] ». Trois vers plus loin, le poète évoque la censure des correspondances : « *If it's unwise now to say much in letters [...]* » « S'il est malavisé aujourd'hui de trop en dire dans des lettres [...] » (AUDEN, W. H., *For the Time Being. A Christmas Oratorio* [October 1941-July 1942], dans

Collected Poems [1976], éd. Mendelson Edward, New York, The Modern Library, 2007, p. 351)

RÉSUMÉS

Français

Cet article fait ressortir la subversion des identités fixes et des déterminismes mise en jeu par l'écriture en apparence simple et directe, mais en fait ironique et métatextuelle, de la biographie parentale de Christopher Isherwood. Dans *Kathleen and Frank* (1971), les grands récits explicatifs auto/biographiques (psychologie freudienne, réalisation de soi individuelle) sont mis en question, tout comme l'idée même d'une identité sexuelle. Les frontières entre factualité et fiction se révèlent aussi instables que celles qui sont censées distinguer l'être authentique de ses performances. Ainsi, lignées familiales, lignes de fuite individuelles et lignes d'écriture s'entrecroisent et se jouent les unes des autres.

English

This article highlights that for all its apparently straightforward style, Isherwood's biography of his parents *Kathleen and Frank* (1971) unsettles fixed identities and determinisms with its irony and metatextual play. The discursive impetus of master narratives (Freudian psychology, individual self-fulfilment) is thwarted while the very notion of a sexual identity is challenged. The boundaries separating facts from fiction prove as unstable as those separating authenticity from performance. In other words, family lineages, individual lines of flight and written lines are playfully intertwined.

INDEX

Mots-clés

biographie familiale, autobiographie, genre, sexualité

Keywords

family biography, autobiography, gender, sexuality

AUTEUR

Aude Haffen

Maîtresse de conférences en Études anglophones,
EMMA (EA 741), Université Paul-Valéry Montpellier 3
IDREF : <https://www.idref.fr/170074773>

La rivalité fraternelle dans les écrits autobiographiques et fictionnels de Henry Bauchau

Marine Achard-Martino

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.262

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Du surgissement à la transcription des souvenirs

Les souvenirs

De la remémoration à la première transcription

L'élaboration du récit autobiographique

Apparition du motif dans les récits fictionnels

L'exemple de *Spartacus*

L'exemple d'*Antigone*

Identité auctoriale et identité narrative

La vocation de l'écrivain

L'identité narrative

TEXTE

- 1 « Un romancier est tout ce qu'il écrit, en ce sens tout ce qu'il écrit est autobiographique. » En relevant cette phrase de Pascal Quignard dans son journal, Henry Bauchau donne une clé de sa propre conception de l'écriture¹. L'écrivain et psychanalyste belge a toujours tenu un discours très personnel sur son travail d'écrivain², de même qu'il a toujours mis en avant son expérience intime dans ses écrits, qu'ils soient ou non fictifs : « L'expérience est pour moi primordiale, déclare-t-il, il ne me serait pas possible d'écrire aujourd'hui quelque chose que je n'aurais pas ressenti, vu ou entendu d'une manière ou d'une autre³. » C'est ce dont témoignent un ouvrage comme *L'Écriture à l'écoute*, recueil d'essais consacrés à l'élucidation du processus créateur, tous centrés sur la pratique personnelle de l'écrivain, mais également les journaux qu'il a tenus depuis les années quarante jusqu'à la fin de sa vie⁴. Henry Bauchau a également

produit une œuvre littéraire étroitement reliée à son expérience intime et familiale⁵. Il a notamment sondé, à travers plusieurs écrits, ce qui constitue pour lui un événement fondateur : la rivalité avec son frère aîné. Point de tangence entre le biographique et le bibliographique, le motif de la rivalité fraternelle est, parmi d'autres, un enjeu majeur pour cet écrivain. Son étude nous amènera à opérer plusieurs allers-retours entre les genres de l'autofiction, de la fiction et de l'autobiographie⁶, dont nous pourrions relever les spécificités, mais dont nous constaterons aussi et surtout la porosité⁷. Nous pourrions ainsi montrer comment la relation fraternelle, inévitablement liée à la construction de l'individu, est aussi fortement liée chez Bauchau à la construction d'une identité narrative.

Du surgissement à la transcription des souvenirs

- 2 Les souvenirs de l'auteur peuvent, dans un premier temps, être évoqués en tant que matériau brut. Nous montrerons, en suivant notamment les travaux de Paul Ricœur sur le sujet, comment ces souvenirs prennent une place essentielle dans la mémoire de l'écrivain au point de participer à l'édification de son discours autobiographique, à la fois intime et familial.

Les souvenirs

- 3 Deux souvenirs nous intéressent particulièrement, deux moments fondateurs dans l'enfance de Bauchau, qui concernent la relation au frère et la construction de l'identité de l'écrivain : une scène avec un cheval à bascule dans la chambre d'enfant du futur écrivain et une scène de rentrée des classes à Bruxelles. Ils sont racontés quatre fois pour le premier et deux fois pour le second, dans les écrits intimes de Bauchau. Ce phénomène de reprise montre la place importante de ces souvenirs dans la mémoire de l'écrivain qui considère même le premier comme « [son] plus ancien souvenir⁸ ». Or, leur vivacité, des dizaines d'années après les faits, tient sans doute à leur enracinement dans le cadre familial de l'enfance. Dans la première partie de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur note en effet, en se référant à Gaston Bachelard, l'importance du cadre familial, des « lieux

socialement marqués » comme « la maison, le jardin, la cave⁹ » dans la réminiscence des souvenirs d'enfance. Ne pourrait-on dire, d'ailleurs, que toute autobiographie est autobiographie familiale, dès lors qu'elle débute par l'évocation de l'enfance de celui qui l'écrit ?

- 4 Ainsi, le premier souvenir, la scène avec le cheval à bascule, se déroule dans un lieu particulièrement signifiant pour l'enfant qu'il était alors : la chambre. « Dans mon plus ancien souvenir, je me retrouve dans une chambre avec [mon frère] », commence-t-il dans *La Déchirure*¹⁰. Henry Bauchau et son frère aîné, Jean, jouent dans une chambre d'enfants. Jean est revêtu d'une cuirasse et coiffé d'un casque à panache rouge. « J'ai retrouvé l'image de cette cuirasse et de ce casque sur une photo de notre enfance », explique d'ailleurs l'écrivain dans le texte de sa conférence, *La Circonstance éclatante*¹¹. Il chevauche un cheval à bascule en suçant son pouce et est soudainement illuminé par le soleil. Henry le regarde dans l'ombre avec admiration quand le rayon de lumière tombe sur son propre visage et le sabre qu'il porte lui-même à la main, provoquant en lui un intense sentiment de joie. Parmi les multiples souvenirs d'enfance liés au frère aîné, celui que nous venons d'évoquer est particulièrement saillant parce qu'il met en lumière (c'est le cas de le dire) la relation fraternelle, faite d'admiration et de rivalité. Celui de la rentrée des classes à Bruxelles dont nous allons parler à présent force le petit Henry à se séparer de son frère, c'est-à-dire à s'individualiser et s'autonomiser.
- 5 Ce souvenir s'appuie aussi fortement sur l'image des lieux dans lesquels l'événement s'est déroulé. Dans son journal publié en 2009 sous le titre *Les Années difficiles*, Bauchau évoque pour un tiers l'emménagement de sa famille à Bruxelles :

Le petit jardin, les rues étroites, la laideur oppressante et générale. J'en arrive au collège Saint-Josse, au corridor noir, puant l'odeur humide des caves et à l'arrivée dans la cour. Je dis : « C'est là que mon frère m'a largué. » Je suis à ma grande surprise saisi par une tristesse submergeante et je suis à deux doigts de pleurer. Je suis saisi par ce que j'ai dit, étreint à l'âme. Cet instant ancien, qui remonte à cinquante-deux ou cinquante-trois ans, serait encore si vivant¹² ?

Dans ce passage, nous assistons à l'irruption du souvenir dans toute son acuité : Henry Bauchau et son frère Jean sont conduits par leur père pour la rentrée des classes dans leur nouvelle école. Cela se passe en 1919, le jeune Henry Bauchau a six ans. Alors que sonne la fin de la récréation, Jean se met en rang avec les autres élèves de sa classe, Henry, lui, ne sait où aller, il reste perdu au milieu de la cour et se met à pleurer avec cette impression que, « Jean [le] largue ». Il est ensuite abordé par un vieux professeur qui l'emmène dans sa classe.

De la remémoration à la première transcription

- 6 Le souvenir, amené par l'évocation des lieux, peut aussi faire surface grâce au dialogue tissé entre Henry Bauchau et son interlocuteur. Abordant dans la première partie de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, la « phase déclarative [où] la mémoire entre dans la région du langage », Paul Ricœur note que « la levée des obstacles à la remémoration qui font de la mémoire un travail peut être aidée par l'intervention d'un tiers, le psychanalyste entre autres¹³ ». De fait, le travail de remémoration du souvenir se fait, chez Bauchau, dans le cabinet du psychanalyste (Blanche Reverchon-Jouve dans le cas du premier¹⁴, Conrad Stein pour le second). Bauchau note dans son journal *La Grande Muraille* que « l'analyse fait ressurgir le passé, le transforme et lui donne une physionomie et une signification nouvelles¹⁵ ». Le souvenir devient donc, selon l'expression de Paul Ricœur, un « discours que le sujet se tient à lui-même¹⁶ », précisons même, dans le cas de Bauchau, un discours que l'analysant se tient à lui-même et qu'il peut, dans un deuxième temps, mettre par écrit dans son journal. Le souvenir est en effet retranscrit une première fois par l'écrivain, mais par bribes, selon le style diariste – les journaux n'étant d'ailleurs pas publiés *in extenso*¹⁷. Mais la transcription du souvenir ne s'arrête pas là puisque dans un troisième temps, le souvenir prend la forme d'un récit autobiographique adressé à un lecteur, sous une forme moins lacunaire, mais présentant un écart encore plus marqué avec l'événement réel, c'est-à-dire passé.

L'élaboration du récit autobiographique

- 7 Au sujet d'une photographie familiale prise en 1917 et qu'il décrit dans *L'Enfant rieur*, Henry Bauchau note :

Le petit garçon porte le même nom que moi, mais il est lointain et si proche à la fois que je ne puis l'accabler de mon moi actuel, qui a tant vécu depuis. Je ne peux parler de lui qu'en le revêtant de ce « il » factice qui seul me permet aujourd'hui d'approcher son étrangeté d'autrefois¹⁸.

L'écrivain souligne la distance creusée par le temps entre les événements de l'enfance et le présent de l'énonciation. Ce faisant, il montre que le souvenir passé se lit à travers le prisme déformant du présent, présent où l'écrivain transforme les événements en *muthos* (récit imaginaire). « Il semble bien que le retour du souvenir ne puisse se faire que par le mode du devenir-image », écrit encore Paul Ricœur¹⁹.

La menace permanente de confusion entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir-image du souvenir, affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véridique de la mémoire. Et pourtant...
Et pourtant nous n'avons pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en formions le souvenir²⁰.

Dans le cas de Henry Bauchau, nous avons la chance de pouvoir observer comment le souvenir devient image et s'écarte de la vérité, c'est-à-dire de l'événement tel qu'il s'est déroulé dans le passé – même si ce dernier nous demeurera à jamais inconnaissable en tant que tel – notamment avec le souvenir de la chambre d'enfants. Cela procède aussi bien d'un phénomène inconscient que d'une volonté propre de l'écrivain de transformer son souvenir en image immédiatement accessible au lecteur.

- 8 Donnons pour commencer un exemple de métamorphose inconsciente de la scène : son déplacement d'une maison à une autre, analysé rétrospectivement par l'écrivain lui-même. En effet, Bauchau croit se souvenir d'abord qu'elle a eu lieu dans la maison dite « des Genêts » – qu'il appelle « la maison froide » – mais alors qu'il déroule

pour lui-même l'écheveau de ses souvenirs, il se souvient du regret de son frère d'avoir dû laisser son cheval à bascule dans la maison de Blémont – « la maison chaude » – au moment de l'emménagement aux Genêts : « J'ai donc déplacé la scène de la maison chaude à la maison froide, mais pourquoi ? », s'interroge-t-il dans *La Déchirure*²¹. Ce constat conduit Bauchau à réécrire immédiatement la même scène en faisant évoluer l'image du lieu dans lequel elle se déroule : « Mon souvenir est tellement ancré aux Genêts, dit-il, que je ne pourrais reconnaître mon erreur, qu'en retrouvant d'abord le lieu où elle s'est passée²². » L'épisode figure donc deux fois de suite dans *La Déchirure*. Il est raconté une troisième fois dans *La Circonstance éclatante* et à nouveau dans *L'Enfant rieur*. Le premier récit est le plus détaillé, mais il désigne étrangement le narrateur-personnage comme « l'autre » – par rapport au frère qui prend le devant de la scène. Les versions ultérieures en reprennent les éléments essentiels, en insistant davantage encore sur les jeux d'ombre et de lumière²³ liés au mouvement du soleil à travers la fenêtre – celle de la chambre de Blémont – et, surtout, elles substituent le « moi » à l'autre, c'est-à-dire qu'elles rendent au narrateur-auteur-personnage sa juste place. Nous reviendrons ultérieurement sur les raisons qui ont amené l'écrivain à déplacer inconsciemment la scène dans son souvenir, mais nous pouvons d'emblée observer que ce constat est le point de départ d'une riche introspection permettant à Bauchau de mieux comprendre l'importance de ce souvenir dans sa vie et sa vocation d'écrivain.

- 9 Le deuxième exemple de modification relève cette fois de la volonté de l'écrivain : le changement de prénom du frère. Jean, en effet, devient Olivier dans *La Déchirure*, récit largement autobiographique, qui porte néanmoins la désignation de « roman » – nous pourrions parler d'autofiction²⁴. Dans *La Circonstance éclatante*, texte théorique, le prénom Jean n'apparaît pas davantage, mais Bauchau révèle la modification qu'il a opérée dans *La Déchirure* en désignant son frère par la périphrase : « Celui que j'ai appelé Olivier » et il continue de le nommer Olivier. Bien sûr, on peut penser que tout cela relève de la discrétion, de la volonté de préserver la vie privée du frère. Mais ce qui est troublant c'est l'utilisation à nouveau du prénom Olivier dans *L'Enfant rieur*, récit publié par Bauchau en 2011, soit bien après les premiers journaux qui font mention de Jean. Tout se passe

comme si le personnage et la personne, Olivier et Jean, étaient désormais confondus dans la mémoire de l'écrivain²⁵.

- 10 Se pose bien sûr la question du choix de ce prénom. Il est évidemment symbolique. L'olivier est un arbre méditerranéen qui correspond à la nature solaire du frère et symbolise également la voie professionnelle que celui-ci s'est choisie. Jean est en effet devenu agriculteur, il est, pour Bauchau, un homme de la nature, de la terre et des arbres. Les motifs de la cuirasse, du casque et du cheval de la scène étudiée invitent aussi à lire le prénom Olivier comme une référence au compagnon de Roland dans *La Chanson de Roland*. Il est intéressant de constater à ce propos que ce prénom n'est pas celui du héros, comme on pourrait s'y attendre d'après la mise en scène de la « Circonstance éclatante » relatée par Bauchau, mais du personnage secondaire – premier signe d'une ambivalence sur laquelle nous reviendrons. Qu'il renvoie à l'arbre ou au personnage épique, le prénom Olivier permet de représenter le frère de manière symbolique et quasi imagée. Du récit autobiographique au récit fictif, il ne reste donc qu'un pas que nous allons franchir à présent.

Apparition du motif dans les récits fictionnels

- 11 Dans *Les Récits indécidables*²⁶, Bruno Blanckeman élabore la notion de « récit transpersonnel » pour désigner la manière dont l'écrivain se choisit des « personnalités d'accueil, figures d'ombre ou de prestige²⁷ », pour atteindre une vérité sur lui-même. Cette notion nous paraît opératoire s'agissant des romans de Bauchau. L'utilisation du motif de la rivalité fraternelle dans les œuvres de fiction de l'écrivain permet de l'illustrer. Deux exemples retiendront notre attention, aux deux extrémités de la carrière littéraire de l'écrivain. Tous deux déplacent le motif personnel dans l'ailleurs de l'Antiquité gréco-romaine et lui donnent les dimensions du mythe.

L'exemple de *Spartacus*

- 12 Le premier exemple remonte aux années cinquante et reste à l'état d'ébauche, mais il est assez éloquent. Il s'agit d'une anecdote relatée dans *Spartacus*, pièce de théâtre inachevée qui a été publiée

en 2015 dans la *Revue internationale Henry Bauchau* n° 7. Le dialogue se passe dans les cellules des gladiateurs qui vont combattre dans l'arène et il est censé justifier la révolte de Spartacus par l'évocation de la cruauté et de la perversion des organisateurs des jeux :

- Des frères jumeaux ont dû se battre l'un contre l'autre. On avait jamais vu ça à Rome. (sic)
- Salauds ! Toujours plus salauds.
- Ça a dû avoir du succès !
- Oh là là ! Toutes les arènes étaient debout quand ils ont su qui devait se battre. Tu penses : des jumeaux ! Ils ont foncé l'un sur l'autre, sans parer et se sont embrochés d'un coup²⁸.

Une autre version de ce passage – un des seuls à avoir été réécrit, ce qui en soi témoigne d'une attention particulière de l'écrivain – parle simplement de frères. On voit ici comment l'imagination du dramaturge se saisit de l'image de la cuirasse et du casque et, bien entendu, de l'expérience intime de la rivalité fraternelle pour mettre celle-ci en scène de manière très explicite. Le deuxième exemple, celui d'*Antigone*, va exactement dans le même sens tout en étant bien plus développé.

L'exemple d'*Antigone*

- 13 L'intrigue de ce roman, qui commence au lendemain de la mort d'Œdipe à Colone, porte essentiellement sur le conflit opposant Polynice et Étéocle et les diverses tentatives de leur sœur Antigone pour y mettre un terme. Notons aussi que Bauchau fait des deux frères des jumeaux, comme dans le dialogue de *Spartacus*, alors qu'ils ne le sont pas dans les différentes versions antiques du mythe – *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Œdipe à Colone* et *Antigone* de Sophocle ou encore *Les Phéniciennes* d'Euripide – où tantôt Polynice est l'aîné, tantôt Étéocle. Ce choix est intéressant, car il émane vraisemblablement du sentiment de rivalité et du désir d'égalité que peut ressentir Bauchau vis-à-vis de son frère aîné. Et de fait, le portrait qu'il fait de Polynice, « le frère solaire » qui laisse dans l'ombre son frère Étéocle, a tout à voir avec la scène de *La Circonstance éclatante*. Le cheval, d'abord, est très présent dans le chapitre où apparaît le personnage puisqu'il se voit offrir par son

frère un magnifique cheval noir, baptisé Nuit, et se met en devoir d'en trouver un aussi somptueux pour Étéocle, un cheval blanc, qui sera baptisé Jour. Il apparaît plus tard sous les remparts de Thèbes, « superbement monté sur Nuit, vêtu de sa cuirasse dorée²⁹ ».

- 14 Une étude rapide du chapitre xvii, qui relate l'assaut de Thèbes par l'armée de Polynice puis l'affrontement des frères nous permettra de montrer comment Bauchau se sert du mythe, mais aussi des formes épique et dramatique qui l'ont porté jusqu'à nous, pour mettre en scène la rivalité fraternelle. Notons d'abord qu'il utilise une technique théâtrale, la *teichoscopie*, elle-même héritée d'une scène de *l'Iliade* pour raconter l'événement. Le mot, tiré du grec *teichos* (« mur d'enceinte ») et *skopia* (« action d'observer depuis une hauteur »), désigne une technique dans laquelle les acteurs observent des événements au-delà des limites de la scène – des événements que l'on ne peut ou ne veut pas montrer, par exemple une bataille –, et en parlent sur scène pendant qu'ils se déroulent. Elle s'oppose au récit fait *a posteriori* sur la scène par un messager. Le procédé est donc hérité d'une scène de *l'Iliade* d'Homère. Dans le chant III en effet, Hélène décrit et nomme au roi Priam les héros achéens venus assiéger Troie³⁰. Ce même procédé a ensuite été utilisé par Eschyle dans *Les Sept contre Thèbes*, où un messager décrit à Étéocle les sept guerriers ennemis postés devant les sept portes de la ville et par Euripide dans *Les Phéniciennes*, où Antigone monte sur le toit de la *skéné* – bâtiment de scène – pour voir l'armée qui assiège Thèbes. De la même manière, dans le roman de Bauchau, Antigone assiste donc à l'assaut depuis le rempart où elle est en faction avec Ismène, au niveau de la porte du Nord. Toutes deux portent un « masque de métal³¹ ». Le terme choisi par Bauchau renvoie clairement au théâtre, comme un certain nombre de mots dans la suite du passage. Ainsi, du haut de leur rempart, Antigone et Ismène sont spectatrices d'un « simulacre³² », une mise en scène imaginée par Étéocle pour attirer les ennemis dans une tranchée qu'il a fait creuser de l'autre côté de la porte, qu'il appelle le « gouffre des cités perdues ». Elles sont ensuite les témoins d'un véritable coup de théâtre : Polynice, qui devait attaquer la porte de Dirke où l'attendait son frère, comme l'avait prévu Eschyle, fait partie de ceux qui ont sombré dans le piège. Alors que les deux sœurs voient apparaître derrière la porte du Nord « les têtes et les ornements d'argent

[des] chevaux³³ » ennemis, elles ne comprennent pas encore que le « panache rouge parmi les panaches bleus » est celui de Polynice. C'est pourtant le souvenir de ce panache rouge qui provoque chez Antigone une « affreuse angoisse » après qu'elles ont vu les cavaliers se précipiter dans le piège d'Étéocle :

[...] je dis à Ismène :

- Le panache rouge ?
- Quel panache rouge ?
- Celui qui était là, si c'était Polynice ?
- Polynice, impossible, il attaque Étéocle à la porte de Dirké³⁴.

Cependant, les deux sœurs et leur frère Étéocle découvrent dans la tranchée le cheval de Polynice puis, sous lui, « le panache rouge, et dans l'enchevêtrement des victimes un corps plus vaste que les autres étendu sur le ventre et dont on ne voit pas le visage ». Une fois « le casque de cuir avec le panache rouge » arraché, les personnages « voi[ent] apparaître, reconnaissable entre toutes, la chevelure blonde de Polynice³⁵ ». Le panache rouge puis la chevelure blonde fonctionnent comme deux signes de reconnaissance successifs tels que la tragédie antique les utilise³⁶. Dans le chapitre 11 de *La Poétique*, Aristote indique que la reconnaissance « est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur ». Il ajoute que « la reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre³⁷ ». La reconnaissance de Polynice est bien un coup de théâtre pour les autres personnages. Cependant, le casque empanaché et la chevelure blonde sont aussi bien des signes de reconnaissance d'Olivier – ou de Jean – permettant au lecteur de reconnaître dans cette scène romanesque le souvenir autobiographique de l'écrivain.

- 15 Si l'on revient à la scène du roman, il faut tout de même observer que la reconnaissance comporte une ambiguïté fondamentale en tant qu'elle révèle en même temps l'alliance et l'hostilité des deux frères – pour reprendre les termes d'Aristote. En effet, Étéocle n'a sauvé son frère du gouffre que pour mieux le défier en combat singulier. Une fois relevé, pansé, revêtu de sa cuirasse, Polynice retrouve son aura de « guerrier solaire ». Face à lui, Étéocle n'est pas complètement en reste, il brille aussi à sa manière avec son casque à panache noir et

son armure argentée. Après s'être mutuellement armés, ils engagent le combat. Polynice est touché à son bras déjà blessé et « à demi désarmé ». Antigone raconte ensuite :

Comment le croire, Polynice se retourne, il court vers l'escalier. La chose impensable a lieu : Polynice s'enfuit. Nous nous précipitons vers lui pour lui ouvrir nos bras et pleurer avec lui sur la vaine gloire des héros. Étéocle, pétrifié en voyant sa fuite, a baissé les armes, il les jette sur le sol comme a fait son frère. Arrivé à l'escalier devant lequel nous sommes, Polynice se retourne, il a l'espace qu'il faut pour son élan. Il crie, il court de toutes ses forces vers Étéocle qu'il saisit à bras-le-corps et précipite avec lui au-dessus du parapet dans le vide. Il y a un instant d'affreuse surprise puis un double et interminable cri de détresse suivi du choc des deux corps sur le sol³⁸.

Le comportement inattendu de Polynice, le retournement de situation lorsque ce qui semblait un mouvement de fuite se transforme en élan pour se jeter dans le vide, le cri des deux frères et le choc annonçant leur fin, puis, du côté des sœurs, la succession des émotions, du soulagement à l'effroi, toutes les caractéristiques du registre dramatique sont réunies ici pour créer une scène particulièrement intense et émouvante. Elle l'est d'autant plus que la relation fraternelle mise en scène dans le roman peut donc se lire comme une réécriture de l'expérience personnelle. On peut en effet voir en Étéocle un double de Henry Bauchau.

- 16 Ce personnage, présenté comme « Celui que l'amour débordé de Jocaste pour l'autre semblait avoir désigné pour la mort³⁹ » doit lutter pour exister et, *a fortiori*, pour prendre le pouvoir, par opposition à Polynice persuadé d'être « par don de naissance le seul roi » de Thèbes. Étéocle affirme aussi sa « résolution de ne jamais céder devant lui⁴⁰ ». Cela fait clairement écho aux propos de Henry Bauchau sur sa propre enfance : « D'une nature plus forte que la mienne, Olivier a suscité en moi pendant nos années d'enfance et rivalité le sentiment d'être de trop⁴¹ », écrit-il dans *La Circonstance éclatante*. Il raconte également dans *La Déchirure* :

Olivier, pendant toute notre enfance, m'a toujours rossé, et je n'ai jamais refusé de reprendre le combat. Il n'est pas possible que je

l'abandonne aujourd'hui, quelque chose va arriver, qui monte, qui se déploie et me fait crier : Non⁴² !

On voit donc comment Henry Bauchau fait de ses romans des récits transpersonnels et comment il revient sans cesse, dans ses écrits, à ce souvenir d'enfance pour l'analyser, le réécrire, le transformer, lui donner une dimension mythologique. Cela montre assez l'obsession de l'écrivain vis-à-vis de l'événement en lui-même, mais cela révèle aussi le profond désir d'élucidation de soi qui l'anime.

Identité auctoriale et identité narrative

- 17 En quoi les souvenirs évoqués sont-ils à l'origine d'une vocation d'écrivain ? Comment se construit et évolue l'identité narrative de l'auteur à travers l'exploitation littéraire de ces souvenirs ?

La vocation de l'écrivain

- 18 La première question soulevée trouve des éléments de réponse dans le texte théorique, *La Circonstance éclatante*. Rappelons qu'il s'agit du texte d'une conférence que Henry Bauchau prononce en octobre 1987 dans le cadre de la chaire de poétique de la faculté de philosophie et lettres de Louvain-la-Neuve. Il y raconte comment il a pu devenir écrivain, grâce à l'épisode dans la chambre d'enfant avec le cheval à bascule.
- 19 L'analyse porte principalement sur l'émotion provoquée par la lumière qui illumine soudain son visage et fait scintiller son sabre. D'abord, cet événement montre à Henry Bauchau qu'il a droit lui aussi à sa part de lumière, d'existence, de reconnaissance. Myriam Watthee-Delmotte y voit une référence implicite à la descente aux Enfers, au chant vi de l'*Énéide* de Virgile, dans un article intitulé : « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative"⁴³ ». Le rameau d'or, qui permet à Énée d'être accepté en tant que vivant au Royaume des Morts est d'abord associé au personnage tout entier du frère, luisant dans sa cuirasse, avec « sa chevelure de lion », puis au sabre qui se retrouve illuminé dans les mains du narrateur, provoquant son mouvement de joie. L'objet

illuminé le qualifie en effet pour l'existence, le tire du côté de la vie contre la mort, ou, pour reprendre des termes de psychanalyse, du côté d'Éros – le sabre est d'ailleurs qualifié par lui d'« objet mâle⁴⁴ » – contre Thanatos.

- 20 Notons que le choix du prénom Olivier est davantage encore justifié par cette intertextualité comme le souligne cet extrait de *La Déchirure* :

La scène est l'instant où l'enfant découvre, dans l'éclat du soleil, qu'il possède lui aussi le pouvoir et l'arme qui rendent Olivier magnifique et touffu. C'est l'amour qui s'ouvre un premier chemin vers les autres, en se délivrant de la vision et de l'attrait de la mort que le feuillage brillant d'Olivier avait été seul, jusque-là, capable de voiler⁴⁵.

Les termes « touffu » et « feuillage » appliqués au frère renvoient bien au rameau d'Énée et soulignent le caractère symbolique du prénom.

- 21 D'autre part, cette scène constitue une révélation pour Henry Bauchau sur la voie qui peut être la sienne, à travers l'analogie entre le sabre et la plume. « Tenant le sabre, tenant la plume, j'ai une arme pour faire face à l'opacité du monde, mais je ne parviens que peu à peu à le reconnaître tant mon regard est absorbé, englouti dans l'image admirable d'Olivier⁴⁶. » Ajoutons que Henry Bauchau avait inconsciemment déplacé ce souvenir dans une chambre où se déroulait un autre jeu, mené avec son frère et ses cousins, un jeu sexuel fortement lié au langage, également raconté dans *La Déchirure*, et qui a pu avoir lui-même sa part dans la vocation de l'écrivain et l'identité auctoriale qu'il s'est construite progressivement. La scène de la rentrée des classes a aussi son importance dans cette perspective, car le jeune Henry, forcé de se séparer du frère, va devoir trouver une autonomie dans le cadre de la classe et va même, progressivement, s'épanouir dans l'étude, notamment de la littérature.
- 22 Mais comment la réécriture de ces souvenirs marquants de son enfance, permet-elle à Henry Bauchau de construire et de faire évoluer son identité narrative, selon l'expression de Paul Ricœur ?

L'identité narrative

23 Le philosophe définit cette notion comme « cette forme d'identité à laquelle l'être humain peut accéder au moyen de la forme narrative⁴⁷ ». Nous pensons que la mise en scène et la réécriture permanente de la rivalité fraternelle permettent à l'écrivain de s'élucider en partie et de se construire une identité, l'identité de celui qui « crie non », comme on l'a vu, de celui qui résiste – thème majeur du mythe d'Antigone également – face au frère⁴⁸. « La scène n'a duré qu'un instant, peut-être quelques secondes », raconte Bauchau au sujet de la « circonstance éclatante », « c'est depuis lors que je suis l'autre. Je veux dire moi. Seulement moi⁴⁹ ». L'équivalence posée par l'autocorrection entre « l'autre » et « moi » souligne que le « moi » se construit en tant qu'« autre » par rapport à un adversaire ou un rival qu'il faut combattre et égaler, sinon surpasser. Il était sans doute d'autant plus important, pour Bauchau, d'accéder à cette identité, au travers de la forme narrative, qu'il a échoué à être reconnu comme un résistant lors de la seconde guerre mondiale, comme l'ont démontré Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte dans leur ouvrage *Henry Bauchau dans la tourmente du xx^e siècle*⁵⁰. Mais cela pose de nouveau le problème de la confusion entre réalité et fiction, soulevé avec le changement de prénom du frère. Myriam Watthee-Delmotte répond ainsi à cette objection :

Il n'y a pas lieu, ici, de distinguer le réel du fictif : il s'agit de considérer les lignes de force qui se dessinent à l'intérieur d'un ensemble de textes qui, tous, contribuent à ce que Paul Ricœur nomme « l'identité narrative de la mise en intrigue », c'est-à-dire le développement de la représentation de l'écrivain devenu un personnage de récit, un personnage qu'on ne peut développer qu'en le racontant davantage, et dont l'identité se construit avec l'histoire racontée, fût-elle constituée de fragments appartenant à des genres littéraires distincts qui en modulent les différents accents.

Inévitablement, la mise en scène de la rivalité fraternelle évolue à mesure qu'elle est réécrite et, à travers elle, la manière dont l'écrivain se perçoit, perçoit son frère et leur relation. Une analyse de l'évolution du positionnement de Henry Bauchau entre les deux

œuvres de fiction précédemment évoquées, *Spartacus* et *Antigone*, permettra de conclure ce propos.

- 24 Dans *Spartacus*, l'ambivalence de Bauchau à l'égard du frère est sensible dans les réactions prêtées au public : « Les salauds ont dû avoir bon ⁵¹ ! » s'exclame un gladiateur. Le public ne se fait-il pas l'écho d'un certain plaisir que ressent l'auteur à l'idée, toute virtuelle, bien entendu, d'affronter, voire de tuer le frère, quitte à être tué par lui ? Ce mouvement de jubilation est d'ailleurs effacé de la deuxième version comme une autocensure de l'écrivain vis-à-vis de sa propre pulsion. Par ailleurs, Bauchau n'a pas réussi à développer et à mettre en scène l'histoire du résistant Spartacus, c'est-à-dire, d'une certaine manière, à transcender sa propre histoire.
- 25 L'ambivalence à l'égard du frère que l'on admire et dont on souhaite la mort en même temps est aussi perceptible dans le roman *Antigone*, nous l'avons vu. Cependant, Henry Bauchau ne se projette pas seulement dans le personnage d'Étéocle, il se retrouve aussi dans celui d'Antigone, qui assume la narration du récit. Cela lui permet de dépasser, cette fois, la problématique de la rivalité fraternelle et d'aboutir, à travers le personnage d'Antigone, à une forme de réconciliation puisque tel est l'enjeu majeur du roman. Avec *Antigone*, il ne s'agit plus de rivaliser avec le frère, ni même de résister à l'Autre – fût-ce Créon ⁵². Il s'agit bien plutôt d'opposer au désastre auquel risquent de mener de telles postures, l'espérance d'une réconciliation.

- 26 Le jeune Henry Bauchau âgé de quatre ou cinq ans a été à tel point marqué par l'image de son frère aîné – illuminé sur son cheval à bascule ou l'abandonnant dans une cour de récréation – que, devenu écrivain, il n'a eu de cesse, de la reprendre et de l'interroger, d'un bout à l'autre de sa carrière littéraire. Cet exemple, parmi d'autres souvenirs autobiographiques essentiels liés au père et à la mère de l'écrivain, montre non seulement l'importance que prend l'expérience intime et familiale dans l'écriture de Bauchau, mais aussi la porosité des genres auxquels il recourt. On observe ainsi dans son œuvre, selon Myriam Watthee-Delmotte, « un incessant jeu de reprises et de réécritures », une « relance incessante – parce que liée aussi à une source de plaisir et non seulement au retour sur une plaie à vif » ⁵³.

Au souvenir douloureux de la domination du frère aîné se mêle en effet d'emblée pour Bauchau le plaisir de se découvrir soi-même en face de l'autre et de se découvrir écrivain, comme il l'a expliqué dans *La Circonstance éclatante*. La mise en scène du combat fratricide dans les œuvres de fiction relève aussi, nous l'avons vu, de la douleur – douleur du personnage qui doit toujours affronter celui qu'il aime pourtant – et du plaisir – plaisir de l'écrivain qui a le don de transcender son histoire personnelle dans l'écriture et de lui donner les dimensions du mythe.

BIBLIOGRAPHIE

AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2006.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. et éd. DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BAUCHAU, Henry, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 114.

BAUCHAU, Henry, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.

BAUCHAU, Henry, *Chemin sous la neige. L'enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2013.

BAUCHAU, Henry, *La Déchirure*, Bruxelles, Éditions Labor, « Espace Nord », 1966.

BAUCHAU, Henry, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000.

BAUCHAU, Henry, *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011.

BAUCHAU, Henry, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, 2005.

BAUCHAU, Henry, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, « Maintenant ou jamais », 1992.

BAUCHAU, Henry, *Le Régiment noir*, [1972] Bruxelles, Éditions Labor, « Espace Nord », 1992.

BAUCHAU, Henry, « Le rêve dans la vie d'un écrivain », *Le Journal des psychologues*, n° 272, septembre 2009, p. 40-43.

BAUCHAU, Henry, *Spartacus* (pièce inachevée), *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 7 : « Henry Bauchau en scène », Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2015, p. 24-59.

BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, et DAMBRE, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

DUCHENNE, Geneviève, DUJARDIN, Vincent et WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, Bruxelles, Le Cri, « Configurations historiques et imaginaires », 2008.

ESCHYLE, *Tragédies complètes*, trad. MAZON, Paul, Paris, [1921], Gallimard, « Folio classique », 1982.

EURIPIDE, *Les Phéniciennes*, dir. et trad. GRÉGOIRE, Henri, et MÉRIDIER, Louis, avec la collaboration de CHAPOUTHIER, Fernand, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

HOMÈRE, *Iliade*, trad. MAZON, Paul, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975.

LAMBERT, Jérémy, « Un père à soi. Enjeux de la figure paternelle dans *Le Régiment noir* de Henry Bauchau », *Nord'. Revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais*, dir. DELMEULE, Jean-Christophe, n° 65 : « Henry Bauchau », juin 2015, p. 55-72.

MASTROIANNI, Michele, *La Déchirure di Henry Bauchau. Una rappresentazione della madre : allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

PALMA, Albert, *Le Peuple de la main. Henry Bauchau sur ma route*, Alès, Jean Paul Bayol éditions, « Lecture deux », 2007.

RICCEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2000.

SOPHOCLE, *Tragédies*, trad. MAZON, Paul, Paris, [1962] Gallimard, « Folio classique », 1973.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, avec la collaboration d'ÉVRARD, Franck, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, « La bibliothèque », 2005.

VIRGILE, *Énéide*, éd. GOELZER, Henri, trad. BELLESSORT, André, Paris, Les Belles Lettres, 1961, livres I-VI.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative" », *Loxias* n° 2, 2004, en ligne : revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1310.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013.

NOTES

- 1 BAUCHAU, Henry, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, « Maintenant ou jamais », 1992, p. 168.
- 2 « Lorsque j'ai eu à intervenir dans des colloques, à produire des communications [en littérature ou en psychanalyse], j'ai toujours été incapable d'exposer de façon théorique un problème, j'ai eu recours à mon expérience personnelle. » (BAUCHAU, Henry, « Le rêve dans la vie d'un écrivain », *Le Journal des psychologues*, n° 272, septembre 2009, p. 40).
- 3 *Ibid.*
- 4 *Jour après jour* relève pleinement de l'œuvre autobiographique et est d'ailleurs cité à titre d'exemple dans la première partie de l'ouvrage de Viart et Vercier, consacrée aux « écritures de soi » (VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, avec la collaboration d'ÉVRARD, Franck, *La Littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, « La bibliothèque », 2005). Ont déjà été publiés dans l'ordre chronologique où ils ont été rédigés : *Conversation avec le torrent* (1954-1959), *La Grande Muraille* (1960-1965), *Dialogue avec les montagnes* (1968-1971), *Les Années difficiles* (1972-1983), *Jour après jour* (1983-1989), *Journal d'Antigone* (1989-1997), *Passage de la Bonne-Graine* (1997-2001), *Le Présent d'incertitude* (2002-2005) et *Dernier journal* (2006-2012).
- 5 Son premier roman, *La Déchirure*, publié en 1966 est considéré par lui-même et par la critique comme « le roman de la mère ». Voir en particulier MASTROIANNI, Michele, *La Déchirure di Henry Bauchau. Una rappresentazione della madre : allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013. Son deuxième roman, *Le Régiment noir*, publié en 1972, est, quant à lui, le « roman du père ». Voir en particulier LAMBERT, Jérémy, « Un père à soi. Enjeux de la figure paternelle dans *Le Régiment noir* de Henry Bauchau », *Nord'. Revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais*, n° 65 : « Henry Bauchau » (coord. Jean-Christophe Delmeule), juin 2015.
- 6 Nous nous intéresserons particulièrement à *Spartacus*, pièce de théâtre inachevée du début des années cinquante, publiée en 2015 ; *La Déchirure*, roman autobiographique publié en 1966 ; *La Circonstance éclatante*, texte d'une conférence donnée en octobre 1987 ; *Antigone*, roman publié en 1996 ; *Les Années difficiles. Journal des années 1972-1983*, publié en 2009 et

L'Enfant rieur, récit autobiographique publié juste avant la mort de Henry Bauchau en 2011.

7 Cette porosité entre les genres est clairement une caractéristique de l'écriture bauchalienne comme l'ont montré les différents travaux du colloque « Henry Bauchau à l'épreuve du genre. Étude de la variation linguistique, stylistique et poétique » qui s'est tenu à l'Université de Cergy-Pontoise les 20 et 21 avril 2017 et dont les actes sont à paraître en 2019 aux Presses universitaires de Louvain dans la *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 9.

8 BAUCHAU, Henry, *La Déchirure*, Bruxelles, Éditions Labor, « Espace Nord », 1966, p. 194.

9 *Ibid.*, p. 149.

10 *Ibid.*, p. 194.

11 BAUCHAU, Henry, *La Circonstance éclatante* [1987], dans *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 16.

12 BAUCHAU, Henry, *Les Années difficiles. Journal. 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 114.

13 *Ibid.*, p. 158.

14 Le journal tenu par Bauchau à cette période n'a pas encore été publié, mais l'écrivain évoque ses conversations avec Blanche Reverchon-Jouve dans *La Circonstance éclatante*.

15 BAUCHAU, Henry, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 36.

16 *Ibid.*

17 L'anecdote de la rentrée des classes n'y est d'ailleurs pas davantage développée que dans le passage que nous avons cité.

18 BAUCHAU, Henry, *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 43.

19 RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2000, p. 7.

20 *Ibid.*

21 BAUCHAU, Henry, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 198.

22 *Ibid.*

23 Ces jeux de contraste entre la lumière et l'obscurité, le blanc et le noir ressortissent à une poétique du contraste et de l'harmonie des contraires,

omniprésente dans l'œuvre de l'écrivain. Elle doit être reliée au Yin-Yang de la philosophie du Tao à laquelle il s'est largement intéressé. Voir par exemple à ce sujet AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2006, ou encore PALMA, Albert, *Le Peuple de la main. Henry Bauchau sur ma route*, Alès, Jean Paul Bayol éditions, « Lecture Deux », 2007.

24 *La Déchirure* est une autofiction au sens strict, tel que défini par Serge Doubrovsky, puisqu'il repose sur une stricte homonymie du protagoniste avec l'auteur-narrateur. Voir la classification proposée par Jacques Lecarme dans son article « Origines et évolution de la notion d'autofiction », dans BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 21.

25 Notons que Bauchau choisira aussi ce prénom pour désigner l'aîné des deux frères sudistes dans son deuxième roman, *Le Régiment noir*.

26 BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000. Cet essai porte particulièrement sur les œuvres de Jean Echenoz, Hervé Guibert et Pascal Quignard.

27 *Ibid.*, p. 21.

28 *Spartacus*, dans *Revue internationale Henry Bauchau*. n° 7 : « Henry Bauchau en scène », Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2015, p. 36-37.

29 BAUCHAU, Henry, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 241.

30 HOMÈRE, *Iliade*, trad. MAZON, Paul, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, p. 82-86.

31 BAUCHAU, Henry, *Antigone*, *op. cit.*, p. 253.

32 *Ibid.*, p. 264.

33 *Ibid.*, p. 254.

34 *Ibid.*, p. 255.

35 *Ibid.*, p. 258.

36 Dans la célèbre scène de reconnaissance entre Électre et Oreste, une boucle de cheveux permet à la sœur de reconnaître son frère dans *Les Choéphores* d'Eschyle et *Électre* de Sophocle. Euripide reprend le motif de la boucle de cheveux dans son *Électre*, mais lui adjoint deux autres signes

distinctifs, de plus en plus probants à ses yeux : une trace de pas et une cicatrice.

37 ARISTOTE, *La Poétique*, trad. et éd. DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 71.

38 BAUCHAU, Henry, *Antigone*, *op. cit.*, p. 263-264.

39 *Ibid.*, p. 119.

40 *Ibid.*

41 BAUCHAU, Henry, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 18.

42 *Ibid.*, p. 66.

43 *Loxias*, n° 2, 2004, en ligne : revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1310.

44 BAUCHAU, Henry, *La Circonstance éclatante*, *op. cit.*, p. 16.

45 BAUCHAU, Henry, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 217.

46 BAUCHAU, Henry, *La Circonstance éclatante*, *op. cit.*, p. 18.

47 RICŒUR, Paul, *Revue des sciences humaines*, n° 221, janvier-mars 1991, p. 35-47, propos cités par Myriam Watthee-Delmotte dans son article, « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative" », art. cité, p. 229.

48 Voir AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, *op. cit.*

49 BAUCHAU, Henry, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 196.

50 DUCHENNE, Geneviève, DUJARDIN, Vincent, et WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau dans la tourmente du xx^e siècle*, Bruxelles, Le Cri, « Configurations historiques et imaginaires », 2008.

51 *Spartacus*, *op. cit.*, p. 36.

52 En témoigne le chapitre xx du roman, « Le tribunal », dans lequel Antigone adresse à peine la parole à Créon et renonce à justifier son acte face aux juges qui la menacent de mort.

53 WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 131.

RÉSUMÉS

Français

L'enfance de l'écrivain Henry Bauchau a été fortement marquée par la rivalité éprouvée à l'égard de son frère aîné. Le travail introspectif qu'il entreprend au moment où il entame sa carrière d'écrivain l'amène à considérer certains souvenirs de son enfance liés à son frère comme fondateurs de sa vocation. Bauchau n'a alors cessé de les réécrire dans ses textes intimes et ses œuvres de fiction. Au fil du temps il s'est façonné à travers ces récits une véritable identité narrative.

English

Writer Henry Bauchau's childhood was greatly influenced by the rivalry he had with his elder brother. The introspective reflections he began at the start of his writing career led him to consider some of the memories of his brother as instrumental to his calling as a writer. Throughout his career, Bauchau constantly drew inspiration from these childhood memories and incorporated them into intimate texts and works of fiction. Over time, he built a true narrative identity through these retellings.

INDEX

Mots-clés

rivalité fraternelle, vocation, identité narrative, réécriture

Keywords

sibling rivalry, vocation, narrative identity, rewriting

AUTEUR

Marine Achard-Martino

doctorante

CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/283490314>

Auto/biographie et œuvre

Les Fitzgerald, portraits croisés : de la vie à la lettre

Élisabeth Bouzonviller

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.271

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Zelda à l'œuvre

Récits autobiographiques, récit national

Fiction et fêlure

TEXTE

- 1 « *Ford Madox Ford once said, 'Henry James was the greatest writer of his day; therefore for me the greatest man'*¹. » Cette citation, reprise dans une lettre adressée à son amie Mrs Turnbull, avait une résonance toute particulière pour F. Scott Fitzgerald qui, très tôt, a rêvé de sa propre consécration dans l'univers des lettres nord-américaines. Dès le début de sa carrière, les questions de forme littéraire et l'espoir d'une création inédite le taraudaient, ainsi que le suggère cette lettre du 17 septembre 1920 à son ami Shane Leslie : « *I'm taking your advice and writing very slowly and paying much attention to form. Sometimes I think this new novel has nothing much else but form*². » Son désir de modernité l'a conduit dès son premier roman sur les chemins de l'innovation, même si son originalité ne prendrait sa pleine mesure qu'avec *The Great Gatsby*³. Ainsi, l'espoir de réussir dans l'univers littéraire l'a mené à consigner par écrit, de façon méthodique, des idées de sujets et de phrases inspirés de son quotidien dans ce qui deviendrait ses *Notebooks*⁴, mais aussi à débattre en détail de son écriture dans ses échanges épistolaires, sans doute pressentis comme un futur corpus de réflexion sur l'auteur et son œuvre et, enfin, à publier des essais autobiographiques dans les grands magazines américains de l'époque

dans lesquels il se préoccupait de son temps et de son activité littéraire.

- 2 D'autre part, le couple Fitzgerald, dès le succès de librairie de *This Side of Paradise*⁵ en 1920 et leur mariage cette même année, était devenu la coqueluche du New York intellectuel et artistique, ce qui les encourageait inlassablement à se mettre en scène, dans la vie lors de facéties multiples⁶ et à l'écrit, sous forme d'articles, d'essais et de fiction. Entraînés dans une surenchère frénétique visant à attirer l'attention accrue de cet Âge du Jazz en pleine effervescence, ces enfants terribles des Années folles plaçaient leur existence sous le feu des projecteurs et, comme dans une mise en abyme, écrivaient des textes inspirés de cette même vie théâtralisée.
- 3 Leurs essais, articles, nouvelles et romans, publiés sous le nom de l'un ou de l'autre, avec parfois des écarts aux dépens de Zelda avec la réalité auctoriale, restent intimement liés au biographique, mais le talent et l'engagement littéraire de l'un n'étaient pas de même nature que ceux de l'autre et le lecteur découvre dans ces regards croisés scripturaux toute la différence entre l'aspirant artiste et le génie littéraire, entre ce que Scott désignait, sans pitié, comme l'artiste de « troisième ordre » et le « professionnel⁷ », entre l'épouse en perpétuelle quête d'indépendance personnelle et intellectuelle et le romancier célébré très précocement.
- 4 Nous proposons donc d'observer, dans un premier temps, comment l'activité artistique et littéraire de Zelda offre un point de vue qui a aisément conduit un courant féministe à un regard critique sévère envers Scott, dès les années 1970, pour atteindre une multiplicité de publications et créations théâtrales dans les années 2000. Nous verrons ensuite comment Scott, dans ses essais autobiographiques, s'attache tout d'abord à une activité littéraire qui élargit le biographique à la réflexion nationale, pour aboutir finalement à une méditation intime constituant le chemin direct vers une fiction qui s'avère être un fin dosage de biographie et d'imaginaire et la clé d'un talent qui se distingue des tentatives d'expression de Zelda.

Zelda à l'œuvre

- 5 Dans l'ouvrage *The Collected Writings, Zelda Fitzgerald*⁸, Matthew Bruccoli a compilé son roman, *Save Me the Waltz*, sa pièce en trois actes *Scandalabra*, onze nouvelles, treize articles et un certain nombre de lettres adressées à Scott. Pour une idée plus complète de son activité artistique, on peut ajouter les tableaux, inspirés de New York, Paris, l'univers du ballet, la Bible, les contes pour enfants et la nature, dont sa petite-fille, Eleanor Lanahan, a publié les reproductions dans *Zelda: An Illustrated Life. The Private World of Zelda Fitzgerald*⁹. De l'écriture, à la peinture, en passant par le ballet classique, Zelda n'a eu de cesse d'explorer des domaines divers en quête d'un épanouissement artistique synonyme, sans doute, d'un espace de liberté individuelle¹⁰. Implacable à propos d'un domaine qu'il vénérât, la littérature, Scott lui rétorquait :

[...] 'expressing oneself I can only say there isn't any such thing. It simply doesn't exist. What one expresses in a work of art is the dark tragic destiny of being an instrument of something uncomprehended, incomprehensible, unknown—you came to the threshold of that discovery and then decided that in the face of all logic you would crash the gate. You succeeded merely in crashing yourself, almost me, and Scotty, if I hadn't interposed¹¹.

- 6 C'est sans doute ce type de réaction implacable à l'égard des tentatives littéraires de Zelda, allié aux problèmes psychiatriques dont elle était la proie et qui la maintenaient dans un état de dépendance médicale et maritale, qui a entraîné, à partir de la seconde moitié du vingtième siècle, des réactions en sa faveur et un intérêt croissant pour son œuvre littéraire et picturale, attention initiée en particulier par l'ouvrage de 1970 de Nancy Milford, *Zelda Fitzgerald*. Cette biographie a privilégié le portrait d'une artiste de talent brimée par un mari alcoolique, jaloux de ses activités littéraires et responsable de son effondrement nerveux. Dans cette veine, on notera aussi l'ouvrage de Kendall Taylor, *Sometimes Madness Is Wisdom: Zelda and Scott Fitzgerald: A Marriage*¹², puis le prix Goncourt 2007 de Gilles Leroy, *Alabama Song*¹³, fiction biographique inspirée de la vie de Zelda selon le point de vue de Taylor et Milford,

tout comme la pièce de Renaud Meyer *Zelda et Scott*¹⁴ ou celle de Christian Siméon *Brûlez-la*¹⁵. Existent aussi des ouvrages plus modérés, comme les *Zelda* d'Agnès Michaux¹⁶, puis de Jacques Tournier¹⁷, et plus récemment *Z: A Novel of Zelda Fitzgerald*¹⁸ de Therese Anne Fowler. Ces ouvrages s'attachent principalement à l'aspect biographique qui continue de fasciner alors que l'analyse critique de l'œuvre de Zelda reste moins fréquente¹⁹. Seule Linda Wagner-Martin²⁰ a su habilement offrir une rétrospective biographique, y compris des hypothèses documentées cliniquement quant à la condition psychiatrique et psychologique de Zelda, associée à une analyse fine de toutes ses productions écrites et picturales.

- 7 Au-delà de la polémique féministe attisée par la vie très médiatisée du couple et les tentatives artistiques de Zelda sans cesse bridées par Scott et par son propre état de santé, il semble plus avisé de s'attacher aux tableaux et textes de Zelda pour évaluer son talent et son approche du monde et de son couple. Ce qui est frappant chez elle, c'est la très mince différence entre la vie et l'œuvre. Ainsi, nous revient à l'esprit la critique sévère de Scott citée précédemment à propos d'une œuvre qui ne serait qu'une tentative d'expression et non le besoin impérieux d'une véritable artiste.
- 8 Les créations picturales de Zelda rappellent principalement son expérience douloureuse de ballerine, la vie new-yorkaise du couple et leurs séjours parisiens. Centrées sur quelques lieux et monuments emblématiques, comme le Brooklyn Bridge, Times Square, Central Park, Grand Central Station, Washington Square, Notre-Dame, la place de l'Opéra, le Panthéon et le jardin du Luxembourg ou l'Arc de Triomphe, les scènes citadines de ses tableaux restent étonnamment désertes²¹. Hormis quelques rares inconnus, véhicules et traces d'humanité sous forme d'objets abandonnés en premier plan de tableau, ces œuvres ne retiennent que les lieux traversés et semblent évoquer un vide, une solitude profonde, l'absence même de ceux qui les ont occupés. Seule la fille des Fitzgerald, Scottie, accompagnée de son futur mari, trouve sa place dans une œuvre créée à l'occasion de leur mariage auquel Zelda n'avait pu assister : *Scottie and Jack Grand Central Time*²².

- 9 En revanche, les poupées de papier confectionnées par Zelda sont de véritables autobiographies familiales visuelles. À l'occasion de la publication, en 1973, de certaines nouvelles de Scott et Zelda dans le recueil *Bits of Paradise*, Scottie déclarait en avant-propos :

[...] *there are a few things which are special, bits and pieces of the child's paradise which my parents created for me, and which are far more vivid to me than any of our later worlds in Alabama, Maryland, or Hollywood*²³.

Elle cite alors divers éléments, dont ces poupées de papier que sa fille a répertoriées dans l'ouvrage consacré à la peinture de Zelda. Outre certains personnages historiques et légendaires (Richelieu, les Trois Mousquetaires, Louis XIV, Boucle d'or, le Petit Chaperon rouge)²⁴, la collection comprend une représentation de la famille Fitzgerald²⁵, avec plusieurs versions de Scottie selon les années (à 7 ans et 9 ans)²⁶. Cette dernière inclut d'ailleurs ces figurines dans ses souvenirs d'enfance les plus chers :

[...] *the paper dolls on which my mother lavished so much time, some of them represented the three of us. Once upon a time these dolls had wardrobes of which Rumpelstiltskin could be proud. My mother and I had dresses of pleated wallpaper, and one party frock of mine had ruffles of real lace cut from a Belgian handkerchief*²⁷.

La figurine de Scott peut ainsi revêtir un costume contemporain classique, mais aussi une tenue d'ange²⁸, qui rappelle un passage de *Save Me the Waltz* décrivant l'époux de l'héroïne, signe que l'œuvre de Zelda lie intimement vie personnelle et création artistique, qu'elle soit littéraire ou picturale : « *There seemed to be some heavenly support beneath his shoulder blades that lifted his feet from the ground in ecstatic suspension, as if he secretly enjoyed the ability to fly but was walking as a compromise to convention*²⁹. »

- 10 La perception artistique du monde qu'offre l'œuvre de Zelda reste profondément ancrée dans sa vie de Belle du Sud, puis d'épouse du célèbre romancier et d'incarnation de la « *flapper*³⁰ ». Dans certains articles, elle expose des conflits conjugaux, directement inspirés de sa vie, conflits portant sur des questions quotidiennes, financières ou littéraires ; dans « *Friend Husband's Latest* », par exemple, elle

s'insurge avec humour contre ce qu'elle considère comme du plagiat conjugal :

It seems to me that on one page I recognized a portion of an old diary of mine which mysteriously disappeared shortly after my marriage, and also scraps of letters which, though considerably edited, sound to me vaguely familiar. In fact, Mr. Fitzgerald—I believe that is how he spells his name—seems to believe that plagiarism begins at home³¹.

Dans d'autres articles, elle revient sur les pérégrinations nationales et internationales de leur couple, comme dans « Show Mr. And Mrs F. to Number— » qui retrace treize années d'errance hôtelière américaine et européenne³². Dans son roman, *Save Me the Waltz*, Alabama et David Knight³³ ne sont que les copies à peine déguisées d'elle-même et de Scott et l'intrigue une autobiographie familiale à peine fictionnalisée. Ce texte se signale rapidement comme un roman à clé où l'on reconnaît les voyages européens des Fitzgerald, leur vie de famille avec Scottie, rebaptisée Bonnie, et l'infidélité de Zelda à Saint-Raphaël avec Édouard Jozan, aisément repérable sous les traits du personnage de l'aviateur français Jacques Chevreuille. Sous couvert du personnage d'Alabama Knight, née Beggs, et de son époux, l'artiste peintre David Knight, le roman met en lumière les facéties de Zelda pendant son adolescence à Montgomery, sa rencontre avec Scott dans le Sud romanesque, leur mariage chaotique, puis son acharnement à devenir danseuse classique grâce à son professeur, M^{me} Egorova, dénommée dans le roman « Madame » du « conservatoire russe » de Paris. Rien d'étonnant alors à ce que Wagner-Martin décrive le texte comme « le *bildungsroman* de Zelda³⁴ » et que Nancy Miford en note la nature fondamentalement autobiographique :

Again and again the autobiographical impulse seeks release in the novel, ensnaring the reader who has a prior knowledge of Zelda's life. Perhaps that is the larger problem presented by this novel—that because it is so deeply autobiographical, the transmutation of reality into art is incomplete. We read it against the life, or as a gesture of release from the life³⁵.

- 11 Celle que les féministes de la deuxième vague défendront bec et ongles comme une femme brimée par le carcan du mariage n'écrit qu'à propos de l'univers familial de son propre couple et de la réussite littéraire de son époux, le nom de Fitzgerald, ou son initiale peu énigmatique, apparaissant même ouvertement dans certains de ses articles. Si son œuvre fictionnelle voisine avec l'autobiographie, ce n'est jamais l'autofiction que décrit Serge Doubrovsky comme « la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte³⁶ ». Point d'« analyse [...] de la production du texte » chez Zelda ; le récit colle à la vie avec seulement quelques variantes, qui signalent peut-être des regrets, comme dans *Save Me the Waltz*, la carrière de ballerine d'Alabama en Italie, choix auquel Zelda avait elle-même renoncé dans la réalité³⁷. Prisonnière d'une fiction rivée à sa vie, Zelda se sentait comme un poisson parasite, et non un poisson pilote, ainsi qu'elle se décrivait à Scott avec désespoir depuis sa clinique de Baltimore en 1932 :

I am that little fish who swims about under a shark and, I believe, lives indelicately on its offals. Anyway, that is the way I am. Life moves over me in a vast black shadow and I swallow whatever it drops with relish, having learned in a very hard school that one cannot be both a parasite and enjoy self-nourishment without moving in worlds too fantastic for even my disordered imagination to people with meaning³⁸.

Récits autobiographiques, récit national

- 12 Si, comme ceux de Zelda, les articles et essais de Scott se nourrissent de leur parcours de vie commun, ils s'en distinguent foncièrement car ils sont avant tout une réflexion sur l'Amérique et sur la création littéraire. Le lecteur y reconnaît certes les anecdotes et itinéraires nationaux et européens qui ont également nourri les récits autobiographiques et fictionnels de Zelda, mais chez Scott, le personnel devient toujours national. Par exemple, *The Cruise of the Rolling Junk*³⁹ est un récit de voyage en voiture à travers l'Amérique, un *road trip* autobiographique, que Fitzgerald publia en

trois épisodes dans le magazine mensuel *Motor* en 1924. À bord d'une vieille *Expenso*, les Fitzgerald cheminent de Westport, Connecticut, vers le Montgomery natal de Zelda. Le type de véhicule, le point de départ de l'aventure et certainement un bon nombre d'anecdotes du récit ont été modifiés pour tenir en haleine les lecteurs de *Motor*, mais la découverte de l'Amérique du nord au sud reste l'élément clé de cet essai autobiographique romancé. Si les champs de coton, les anciens esclaves et les traces de la guerre de Sécession restent à l'arrière-plan de ce voyage, l'approche et la traversée du sud sont bien marquées par l'histoire et les cicatrices du passé impossibles à oublier malgré le ton humoristique de l'ensemble du récit. L'homme qui tente d'attaquer les voyageurs au détour d'une route est peut-être « basané ou blanc » mais il porte un « masque noir » et son apparition, malgré le dénouement comique, fait surgir des craintes raciales d'un autre temps : « *The shadowy phantoms of an hour before had given way to images of murderous negroes hiding in bottomless swamps and of waylaid travelers floating on their faces in black pools*⁴⁰. » Finalement cette mésaventure modifie l'humeur joyeuse des voyageurs qui atteignent avec angoisse la « sinistre⁴¹ » petite ville de Niggerfoot, bourgade principalement habitée par des Noirs. Comme l'a démontré Toni Morrison dans ses essais de *Playing in the Dark*⁴², la présence des Noirs est impossible à occulter et elle marque ce récit autobiographique, de même que toute la littérature américaine. Malgré un sujet tout autre et une narration pleine d'humour, ce récit de voyage autobiographique donne à lire, une fois encore, une des plus grandes tragédies de l'histoire américaine car, ainsi que le remarque Morrison : « *National literatures, like writers, get along the best way they can, and with what they can. Yet they do seem to end up describing and inscribing what is really on the national mind*⁴³. »

- 13 Les essais autobiographiques « *How to Live on 36, 000 Dollars a Year* » et « *How to Live on Practically Nothing a Year*⁴⁴ » détaillent, quant à eux, avec humour, les vicissitudes des nouveaux riches de l'Amérique florissante de l'entre-deux-guerres et l'expatriation française, source d'économie pour de nombreux artistes de l'époque. Introduisant ces essais dans le recueil *Afternoon of an Author*, Arthur Mizener indique : « *Fitzgerald [...] not only makes his personal experience representative [...] but gives the representative case the full*

*life of his personal experience*⁴⁵. » Le ton désinvolte de ces essais se fait l'écho d'une époque de frivolité, « [...] *why, it was impossible that I should be poor! I was living at the best hotel in New York*⁴⁶! » La France et sa Côte d'Azur deviennent une solution économique dans le second essai, mais la réflexion demeure américaine. Comme dans tous les essais et nouvelles de Fitzgerald et dans *Tender Is the Night*⁴⁷, la France n'est qu'une toile de fond offrant un point de vue distancié, favorable à la réflexion sur la nation. Dans l'œuvre fitzgeraldienne, autobiographique ou fictionnelle, l'espace français n'est jamais qu'un palimpseste dissimulant à grand-peine l'espace national. Dans l'essai autobiographique « *Early Success*⁴⁸ », par exemple, le décor enchanteur de la Côte d'Azur que contemple le narrateur autodiégétique n'est que le catalyseur de souvenirs liés à sa vie en Amérique : « *It was not Monte Carlo I was looking at. It was back into the mind of the young man with cardboard soles who had walked the streets of New York. I was him again*⁴⁹. » L'écriture d'expatriation fitzgeraldienne n'est jamais qu'une méditation sur l'Amérique, favorisée par l'éloignement. Ce qui compte, ce n'est pas la scène française, mais ce qui se déroule à l'intérieur ; à l'intérieur des taxis, des hôtels, des bars, au sein des couples et des familles, et surtout à l'intérieur de soi. Paris et la Côte d'Azur deviennent labyrinthiques et kafkaïens reflétant un voyage intérieur tourmenté qui prend ses distances avec l'expérience touristique et exotique pour ressasser, encore et encore, les fêlures intimes et nationales.

- 14 Pour Fitzgerald, qui se délectait de réciter les poèmes romantiques de Keats⁵⁰ la question du temps est cruciale. L'écriture devra retenir l'instant parfait, comme l'urne grecque qui fige pour toujours, chez Keats, les amants dans leur désir avant qu'il ne soit consommé⁵¹. L'Amérique au cœur de la fiction et des essais autobiographiques fitzgeraldiens est l'Amérique perdue des origines, celle que l'on regrette et qui demeure le rêve inaccessible des marins hollandais de la fin de *The Great Gatsby*⁵². « *Echoes of the Jazz Age*⁵³ » et « *My Lost City*⁵⁴ » sont des écrits autobiographiques qui jonglent entre le passé et le présent pour dresser un portrait de cette Amérique perdue ainsi que du périple intime du narrateur. Parcours national, parcours personnel, les essais et la fiction de Scott offrent le tracé étonnamment parallèle du collectif et de l'individuel. Dans « *Early Success* », l'inspiration fictionnelle se fait même prémonitoire quand

l'Amérique s'emballe⁵⁵ et que l'Europe suit, avec son « Carnival by the sea⁵⁶ », mais que l'écrivain inscrit déjà sur la page les signes précurseurs du désastre : « *All the stories that came into my head had a touch of disaster in them*⁵⁷. » Alors que Georges Gusdorf considère que « la marque propre de l'autobiographie est la priorité reconnue à l'intime sur l'extrinsèque⁵⁸ » (182), le sociologue Maurice Halbwachs soutient que « nos souvenirs demeurent collectifs⁵⁹ ». Chez Fitzgerald, l'intime se fond avec le collectif, le national, rappelant ainsi Jean-Jacques Rousseau qui affirmait : « Notre plus douce existence est relative et collective, et notre vrai moi n'est pas tout entier en nous⁶⁰. »

Fiction et fêlure

15 À partir des années soixante-dix, les critiques favorisant une approche féministe des textes ont cru déceler le politique dans les évocations personnelles de Zelda⁶¹. Son écriture semblait révéler les tentatives d'émancipation de celle qui ne voulait pas être cantonnée au statut d'épouse et de mère si caractéristique de son époque et de son milieu et qui espérait une carrière artistique propre⁶². Les écrits de Scott, en revanche, abordent non seulement le national, mais surtout le littéraire et ne s'appesantissent pas sur le personnel et l'intime. Malgré une vie certes débridée, ce dernier prenait la littérature terriblement au sérieux, comme le montre, par exemple cette lettre du 12 juin 1940 à sa fille : « *What little I've accomplished has been by the most laborious and uphill work, and I wish now I'd never relaxed or looked back—but said at the end of The Great Gatsby: 'I've found my line—from now on this comes first. This is my immediate duty—without this I am nothing*⁶³. » Sa correspondance avec ses amis, sa famille, des écrivains contemporains, son éditeur Maxwell Perkins ou son agent Harold Ober regorge d'interrogations et de réflexions à propos de la composition formelle. En 1917, lors de l'écriture de *The Romantic Egotist*, qui deviendra *This Side of Paradise*, il écrit à Shane Leslie :

*I'm sandwiching the poems between reams of autobiography and fiction. It makes a potpourri, especially as there are pages in dialogue and in vers libre, but it reads as logically for the times as most public utterances of the prim and prominent*⁶⁴.

This Side of Paradise et *The Beautiful and Damned*⁶⁵ ont leurs défauts, certes, mais ils proposent déjà des innovations formelles qui annoncent des préoccupations littéraires qui trouveront leur mise en œuvre efficace dans les nouvelles et romans suivants. En outre, malgré des éléments autobiographiques⁶⁶, ceux-là mêmes que Zelda utilisait puisque depuis leur rencontre leurs destins étaient liés⁶⁷, ces premiers romans se détachent du biographique parce que la forme romanesque était précisément au cœur de la réflexion scripturale de Scott. Ainsi, attendant le résultat des ventes de *The Great Gatsby*, il se réjouissait de sa modernité dans une lettre du 1^{er} mai 1925 à Maxwell Perkins : « [...] *it is something really NEW in form, idea, structure—the model for the age that Joyce and Stein are searching for, that Conrad didn't find*⁶⁸. » Son approche littéraire moderniste nécessitait des formes novatrices et impliquait également toute une réflexion sur l'acte d'écriture tandis que Zelda semblait surtout attachée à faire entendre sa voix⁶⁹ ; que ce soit la danse, la littérature ou la peinture, l'art constituait essentiellement pour elle un outil d'expression et d'émancipation.

- 16 Suite à ses problèmes psychiatriques, le 28 mai 1933, les Fitzgerald et le docteur Rennie se rencontrèrent à La Paix, près de Baltimore, lors d'une séance de parole prise en sténographie. À cette occasion, la question de la fiction et de la vie devint cruciale car Zelda avait publié *Save Me the Waltz* en octobre 1932, alors que Scott continuait de s'échiner sur son propre manuscrit de *Tender Is the Night*⁷⁰, qui finalement ne sortirait qu'en avril 1934. Dans les deux œuvres, leur vie commune était au cœur de leur inspiration littéraire et le script de la discussion montre que Scott défendait avec virulence son droit de propriété sur ce matériau :

[...] *you are broaching at all times on my material just as if a good artist came into a room and found something drawn on the canvas by some mischievous little boy. [...] Everything that we have done is mine. [...] That is all of my material. None of it is your material*⁷¹.

Pourtant, il aurait dû se rassurer car sa technique même savait dissocier la vie observable de la vie narrative et, ironiquement, c'est précisément cette caractéristique fondamentale qui échapperait à Hemingway lors de la publication de *Tender Is the Night*. En effet,

dans une lettre du 28 mai 1934 à propos du roman, Hemingway critiquait sévèrement les personnages de Dick et Nicole Diver inspirés à la fois des Murphy et des Fitzgerald, mais Scott lui répliqua : « *You can accuse me justly of not having the power to bring [...] off [the feat of building a monument out of three kinds of marble], but a theory that it can't be done is highly questionable. [...] The idea can be reduced simply to: you can't say accurately that composite characterization hurt my book, but that it only hurt it for you*⁷². » Un an plus tard, dans une lettre du 15 août 1935 adressée à Sara Murphy, il défendait encore cette technique tout en lui apportant des modulations : « *In my theory, utterly opposite to Ernest's about fiction, i. e., that it takes half a dozen people to make a synthesis strong enough to create a fiction character—in that theory, or rather in despite of it, I used you again and again in Tender. [...] I tried to evoke not you but the effect you produce on men*⁷³. »

- 17 Dans l'œuvre fitzgeraldienne, la frontière est toujours mince entre la vie et l'écriture, mais c'est le travail littéraire qui, dans la fiction comme dans les essais autobiographiques, tient à distance ces deux expériences, distance qui faisait précisément défaut à Zelda, prise dans une lutte de pouvoir avec les hommes qui entendaient régir sa vie selon des schémas patriarcaux⁷⁴. La question de l'écriture obsédait Fitzgerald ; en 1920, malgré son jeune âge, il déclarait déjà dans l'essai autobiographique « *Who's Who and Why?* » : « *The history of my life is the history of the struggle between an overwhelming urge to write and a combination of circumstances bent on keeping me from it*⁷⁵. » Treize ans plus tard, dans « *One Hundred False Starts* », il revenait sur des difficultés d'écriture grandissantes, mais en même temps, touchait à l'origine même de son pouvoir créateur en affirmant :

Mostly, we authors must repeat ourselves—that's the truth. We have two or three great and moving experiences in our lives—experiences so great and moving that it doesn't seem at the time that anyone else has been so caught up and pounded and dazzled and astonished and beaten and broken and rescued and illuminated and rewarded and humbled in just that way ever before.

Then we learn our trade, well or less well, and we tell our two or three stories—each time in a new disguise—maybe ten times, maybe a hundred, as long as people will listen. [...]

*Whether it is something that happened twenty years ago or only yesterday, I must start out with an emotion—one that's close to me and that I can understand*⁷⁶.

Il revendiquait l'idée que son écriture pouvait se lire comme du braille car elle reflétait tout ce qui lui avait tenu le plus à cœur, de sa déception amoureuse de jeunesse avec Ginevra King jusqu'à ses difficultés professionnelles à Hollywood avec Joe Mankiewicz à la fin de sa vie : « *Taking things hard—from Genevra [sic] to Joe Mank—That's the stamp that goes into my books so that people can read it blind like brail*⁷⁷. »

- 18 Quand, dans les années trente, l'inspiration et l'énergie vinrent à manquer, le désespoir fut profond, mais une fois encore, c'est l'écriture elle-même qui offrit à l'auteur le moyen de s'extirper d'une vie en pleine déroute. Trois textes de cette époque offrent une réflexion sur les tâches et limites de l'écrivain et finalement sur l'acte d'écriture lui-même : les essais autobiographiques du *Crack-Up*⁷⁸ et les nouvelles « *Afternoon of an Author*⁷⁹ » et « *Financing Finnegans*⁸⁰ ». Ces textes mettent en scène l'incapacité à écrire et un sentiment de perte, mais ils reposent également sur une approche ironique qui esquisse l'idée d'une création née du désordre et de l'effondrement.
- 19 Lejeune définit l'autobiographie comme « le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁸¹ ». La trilogie du *Crack-Up*, écrite à la première personne et traitant d'événements et émotions personnels à Fitzgerald était une tentative autobiographique et elle recueillit les critiques acerbes de certains proches, comme Dos Passos et Hemingway, pour qui ce n'était qu'un exercice d'apitoiement sur soi, ainsi que Fitzgerald l'avait prévu quand il déclarait : « [...] *there are always those to whom all self-revelation is contemptible*⁸². » Outre l'effondrement personnel dû à un mélange de maladie, d'alcoolisme et de dépression, ces essais s'attachent à décrire l'incapacité de l'écrivain à écrire, sujet central qui revient aussi dans « *Afternoon of an Author* » et « *Financing Finnegans* ».

- 20 Dans « *Afternoon of an Author* », le narrateur s'exprime à la troisième personne, mais la focalisation interne est celle de l'auteur du titre de la nouvelle. Mary Jo Tate indique l'incertitude à propos du genre de ce texte que ressentait le romancier : « *Fitzgerald was undecided as to whether classify this piece as non fiction or a story*⁸³ », ce qui suggère un aspect autobiographique, ou plutôt autofictionnel, selon la définition de Doubrovsky⁸⁴ déjà citée. La référence temporelle du titre va de pair avec une activité littéraire sur le déclin et un écrivain incapable de se mettre au travail malgré ses succès passés. Lors d'une journée commencée au lit et terminée en ce même lieu, pas une ligne n'a été écrite et le terme « *afternoon* » du titre annonce non seulement le cadre temporel du récit, mais aussi le déclin inexorable qui afflige ledit écrivain.
- 21 Dans « *Financing Finnegans*, » le narrateur homodiégétique, écrivain lui-même, est témoin de la déroute littéraire de l'écrivain éponyme, la connotation onomastique joycienne suggérant l'idée même de désintégration et de mort. L'histoire est teintée d'autobiographie et peut même être lue comme un petit « roman à clé » avec une chute imaginaire comique. Bruccoli note, en effet, que l'agent et l'éditeur des deux écrivains du récit sont « clairement Harold Ober et Maxwell Perkins⁸⁵ », à savoir l'éditeur et l'agent de Fitzgerald lui-même. En outre, les problèmes financiers et l'épaule brisée de Finnegans⁸⁶ sont des allusions transparentes à la vie de Fitzgerald pendant les années trente⁸⁷.
- 22 Tous ces textes semblent offrir une sorte de mise en abyme ironique de l'incapacité à écrire puisqu'ils détaillent une défaillance qui est précisément surmontée grâce à la création des textes eux-mêmes. Cioran ira même jusqu'à célébrer « *The Crack-Up* » comme un récit d'analyse de soi supérieur à tous les textes fitzgeraldiens⁸⁸. Dans cette série d'essais, la comparaison avec l'assiette brisée⁸⁹ et la référence finale au chien de garde suggérant une certaine misanthropie⁹⁰ évoquent la désintégration complète de l'écrivain annoncée dans la célèbre phrase d'ouverture, « *Of course all life is a process of breaking down [...]*⁹¹ », mais ces images ne sont pas dénuées d'ironie, une caractéristique accentuée dans les deux nouvelles.

- 23 Dans « Afternoon of an Author », une des dernières remarques au style direct de l'écrivain est teintée d'auto-dérision : « *'The residence of the successful writer', he said to himself. 'I wonder what marvelous books he's tearing off up there. It must be great to have a gift like that—just sit down with pencil and paper. Work when you want—go where you please* ⁹². » La nouvelle « Financing Finnegan », quant à elle, offre une sorte de mise en abyme ironique car le narrateur-écrivain est critique envers l'inactivité littéraire de Finnegan, autrefois auteur à succès, tandis qu'il ne produit rien lui-même ⁹³. En outre, si Finnegan n'écrit plus rien de commercialisable, sa propre vie reste source de conjectures et d'amusement, source d'histoires précisément ⁹⁴. Enfin, son expédition au pôle Nord est le comble de l'ironie puisque son éditeur et son agent, qui croyaient le voir disparaître à tout jamais en ces lieux et profiter de son assurance vie, voient leurs espoirs s'envoler à l'annonce de son retour. Le télégramme de Finnegan qui envoie ses « *greetings from the dead* ⁹⁵ » est la touche d'ironie finale qui contredit l'impression générale de talent littéraire évanoui. En bout de course, en dépit des multiples critiques, Finnegan, comme Fitzgerald avec qui il partage l'initiale de son patronyme et quelques vicissitudes, a plus d'une histoire dans son sac et le narrateur, initialement sévère à son égard, se laisse finalement submerger par l'émotion à la lecture d'un de ses manuscrits :

It was a short story. I began it in a mood of disgust but before I'd read five minutes I was completely immersed in it, utterly charmed, utterly convinced and wishing to God I could write like that ⁹⁶.

Cette émotion qui succède à un jugement sévère rappelle la réaction d'Hemingway à la lecture de *The Great Gatsby*, telle qu'il la décrit dans *A Moveable Feast* :

*When I had finished the book I knew that no matter what Scott did, nor how he behaved, I must know it was like a sickness and be of any help I could to him [...]. If he could write a book as fine as *The Great Gatsby* I was sure that he could write an even better one* ⁹⁷.

- 24 À l'instar de Fitzgerald, Finnegan incarne une écriture moderniste qui ne peut être réduite à une simple intrigue immédiatement transférable à l'écran ⁹⁸, comme a tenté de le faire sans succès un

scénariste qui déclare : « *'It's all beautiful when you read it [...] but when you write it down plain it's like a week in the nut-house*⁹⁹. » En revanche, à une époque qui remettait en question la représentation, Finnegan, comme Fitzgerald, affirme « la puissance de l'écrit¹⁰⁰ » évoquée par Conrad, ainsi que le comprend le narrateur :

*He was the perennial man of promise in American letter--what he could actually do with words was astounding, they glowed and coruscated--he wrote sentences, paragraphs, chapters that were masterpieces of fine weaving and spinning. It was only when I met some poor devil of a screen writer who had been trying to make a logical story out of one of his books that I realized he had enemies*¹⁰¹.

Dans ces deux nouvelles, comme dans *The Crack Up*, l'écrivain n'est pas au terme de sa carrière et d'autres chefs-d'œuvre sont encore à naître.

- 25 Fitzgerald prétendait ne pas croire à la réussite de ce que Frédéric Regard nomme les « biographies littéraires¹⁰² » : « *There never was a good biography of a good novelist. There couldn't be. He is too many people, if he's any good*¹⁰³. » Néanmoins, il semble qu'il ait accompli la tâche lui-même dans son œuvre kaléidoscopique complétée par les touches de la création littéraire et picturale de Zelda, bien qu'elle n'eût pas le même type de talent ni les mêmes motivations. Cheminant douloureusement en quête d'un domaine artistique qu'elle pourrait pleinement faire sien, c'est sans doute avec la peinture qu'elle trouverait son terrain de prédilection, celui-là même qui finirait par absorber principalement son activité créatrice à partir des années trente¹⁰⁴. Ainsi Kathryn Lee Seidel, Alexis Wang et Alvin Y. Wang concluent : « *She is an artist who has searched for her medium, and in painting, she finds it*¹⁰⁵. »
- 26 Dans l'article intitulé « *The Death — and Lives — of the Author. The 'Surreal' Life of Writers' Biographies* », Robert Dion et Frédéric Regard remarquent : « *Long before biographical fictions and fictional biographies came into fashion towards the end of the 1980s, the barriers between fiction and biography had begun to collapse*¹⁰⁶. » L'œuvre fitzgeraldienne offre un exemple de ces frontières estompées entre récit de vie personnelle et fiction. Elle propose une histoire de l'Amérique de l'entre-deux-guerres et l'histoire plus intime du

combattant des mots et de la forme, parfois en difficultés scripturales, parfois au sommet de son art. Bien qu'ils s'attachent à des créations littéraires plus récentes, Robert Dion et Frédéric Regard semblent retracer l'acharnement fitzgeraldien avec la forme quand ils concluent :

Perhaps [...] the 'biographical illusion' [...] is gone [...], and this is evidenced by the work of numerous writers-biographers, who although they insist on the necessity of representing personal lived life seem to believe nevertheless that this can only be achieved through a play on forms, or on the memory of forms, the subject allowing itself to be captured only along what Lacan would have called 'a line of fiction'¹⁰⁷.

Scott soutenait que toute inspiration littéraire provenait de l'intime et se réduisait à quelques expériences de vie majeures¹⁰⁸. La forme et l'élaboration sophistiquée des personnages devaient permettre ensuite de s'affranchir du biographique et d'aborder d'autres espaces. Néanmoins, ses écrits fictionnels et ses essais, complétés par ceux de Zelda, se fondent en une œuvre vaste qui crée, sans « illusion biographique¹⁰⁹ », l'autobiographie conjugale et littéraire à laquelle il ne croyait pas, une autobiographie aux multiples facettes, qui dit la vie du point de vue fitzgeraldien, ainsi que semblait le deviner John O'Hara quand il déclarait à propos de *Tender Is the Night* :

Scott wrote the life, but not the lives. And that is true partly because Scott was always writing about the life. Sooner or later his characters always come back to being Fitzgerald characters in a Fitzgerald world... And of course as he moved along, he got farther away from any resemblance to the real Murphys. Dick Diver ended up as a tall Fitzgerald¹¹⁰.

BIBLIOGRAPHIE

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

BRUCCOLI, Matthew J., *Some Sort of Epic Grandeur. The Life of F. Scott Fitzgerald*, Londres, Cardinal, 1991.

- CIORAN, Emil, *Œuvres, Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, 1995.
- CONRAD, Joseph, *The Nigger of the 'Narcissus' (1897)*, Harmondsworth, Penguin, 1965.
- DION, Robert, et REGARD, Frédéric, « The Death — and Lives — of the Author. The 'Surreal' Life of Writers' Biographies », *Cercles*, vol. 35, 2015, p. 37-49.
- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. 3, 1980, p. 87-97.
- FITZGERALD, Francis Scott, *Afternoon of an Author*, MIZENER, Arthur éd., New York, Scribner's, 1957.
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Beautiful and Damned (1922)*, New York, Scribner's, 1950.
- FITZGERALD, Francis Scott, *Bits of Paradise: Twenty-One Uncollected Stories by F. Scott and Zelda Fitzgerald*, FITZGERALD SMITH, Scottie et BRUCCOLI, Matthew J. éd., Londres, Penguin, 1988.
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Crack-Up with Other Pieces and Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1965.
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Cruise of the Rolling Junk (1924)*, Londres, Hesperus Press, 2011.
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby (1925)*, Harmondsworth, Penguin, 1982.
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, TURNBULL, Andrew éd., Londres, The Bodley Head, 1964.
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*, BRUCCOLI, Matthew J. éd., New York, Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1978.
- FITZGERALD, Francis Scott, *Romans, nouvelles et récits*, JAWORSKI, Philippe trad., Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2012.
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, BRUCCOLI, Matthew J. éd., Londres, Abacus, 1992.
- FITZGERALD, Francis Scott, *This Side of Paradise (1920)*, New York, Scribner's, 1948.
- FITZGERALD, Francis Scott, *Tender Is the Night (1934)*, New York, Scribner's, 1982.
- FITZGERALD, Francis Scott, *Un diamant gros comme le Ritz et autres nouvelles*, CASTELNAU, Marie-Pierre, et WILLERVAL, Bernard trad., Paris, Robert Laffont, 1994.
- FITZGERALD, Zelda, *Zelda Fitzgerald: The Collected Writings*, BRUCCOLI, Matthew J. éd., Londres, Little, Brown, and Co, 1992.
- FOWLER, Therese Anne, *Z: A Novel of Zelda Fitzgerald*, Londres, Hodder and Stoughton, 2013.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie, T. 1 : Les Écritures du moi*. Paris, Odile Jacob, 1991

- HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
- LANAHAN, Eleanor (éd.), *Zelda: An Illustrated Life. The Private World of Zelda Fitzgerald*, New York, H. N. Abrams, 1996.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEROY, Gilles, *Alabama Song*, Paris, Mercure de France, 2007.
- MARGUERITTE, Victor, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.
- MILFORD, Nancy, *Zelda*, Londres, Bodley Head, 1970.
- MEYER, Renaud, *Zelda et Scott*, Paris, Théâtre La Bruyère, septembre 2013.
- MICHAUX, Agnès, *Zelda*, Paris, Flammarion, 2006.
- MORRISON, Toni, *Playing in the Dark* (1992), New York, Random House, 1993.
- REGARD, Frédéric (éd.), *La Biographie littéraire en Angleterre*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1836.
- SEIDEL, Kathryn Lee, WANG, Alexis et WANG, Alvin Y., « Zelda Fitzgerald's Art and the Role of the Artist », *The F. Scott Fitzgerald Review*, vol. 5, 2007, p. 133-163.
- SIMÉON, Christian, *Brûlez-la*, Paris, Théâtre du Rond-Point, juin 2016.
- SMITH, Sidonie, et WATSON, Julia, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (2001), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- TATE, Mary Jo, *F. Scott Fitzgerald A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, New York, Checkmark Books, 1998.
- TAYLOR, Kendall, *Sometimes Madness Is Wisdom: Zelda and Scott Fitzgerald. A Marriage*, New York, Ballantine, 2001.
- TOURNIER, Jacques, *Zelda*, Paris, Grasset, 2008.
- WAGNER-MARTIN, Linda, *Zelda Sayre Fitzgerald: An American Woman's Life*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- WILSON, Doni M., « From Both Sides Now: Fiction, Fairness, and Zelda Fitzgerald », *The F. Scott Fitzgerald Review*, vol. 11, 2013, p. 171-172.

NOTES

- 1 « Ford Madox Ford a dit un jour, "Henry James était le plus grand écrivain de son temps ; par conséquent, à mon avis, le plus grand homme." », FITZGERALD, Francis Scott, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, éd. TURNBULL, Andrew, Londres, The Bodley Head, 1964, p. 435. Toutes les

traductions en français de cet article sont les nôtres sauf signalé, auquel cas, il s'agit de celles de Philippe Jaworski, *F. Scott Fitzgerald. Romans, nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2012 et celles de Marie-Pierre Castelnau et Bernard Willerval, *F. Scott Fitzgerald. Un diamant gros comme le Ritz et autres nouvelles*, Paris, Robert Laffont, 1994.

2 « Je suis votre conseil et écris très lentement, tout en faisant particulièrement attention à la forme. Parfois j'ai l'impression que ce nouveau roman n'est qu'un exercice de style. », FITZGERALD, Francis Scott, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 377.

3 FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby* (1925), Harmondsworth, Penguin, 1982.

4 FITZGERALD, Francis Scott, *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*, éd. BRUCCOLI, Matthew J., New York, Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1978.

5 FITZGERALD, Francis Scott, *This Side of Paradise* (1920), New York, Scribner's, 1948.

6 « *Publicity followed them [...]* », « Leur vie était matière à publicité [...] », WAGNER-MARTIN, Linda, *Zelda Sayre Fitzgerald: An American Woman's Life*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 45. Évoquant amèrement leurs jeunes années de couple à la mode, Zelda déclarait en 1933 : « *We were awfully good showmen.* », « Nous étions de sacrément bons acteurs. », *ibid.*, p. 171.

7 BRUCCOLI, Matthew J., *Some Sort of Epic Grandeur. The Life of F. Scott Fitzgerald*, Londres, Cardinal, 1991, p. 409-410.

8 FITZGERALD, Zelda, *Zelda Fitzgerald: The Collected Writings*, éd. BRUCCOLI, Matthew J., Londres, Little, Brown, and Co, 1992.

9 LANAHAN, Eleanor (éd.), *Zelda: An Illustrated Life. The Private World of Zelda Fitzgerald*, New York, H. N. Abrams, 1996.

10 Voir WAGNER-MARTIN, Linda, *op. cit.*

11 « [...] 's'exprimer', je dirais juste que cela n'a pas de sens. Tout simplement cela n'existe pas. Ce que l'on exprime dans une œuvre d'art, c'est la destinée sombre et tragique qui fait de nous des instruments de quelque chose qui nous dépasse, quelque chose d'incompréhensible, d'inconnu : tu étais sur le point de faire cette découverte, mais tu as décidé en dépit de toute logique de forcer les choses. Tu n'as réussi qu'à t'effondrer et tu m'as presque

entraîné dans ta chute, ainsi que Scotty, si je ne m'étais interposé. », MILFORD, Nancy, *Zelda*, Londres, Bodley Head, 1970, p. 254-255.

12 TAYLOR, Kendall, *Sometimes Madness Is Wisdom: Zelda and Scott Fitzgerald. A Marriage*, New York, Ballantine, 2001.

13 LEROY, Gilles, *Alabama Song*, Paris, Mercure de France, 2007.

14 MEYER, Renaud, *Zelda et Scott*, Paris, Théâtre La Bruyère, septembre 2013.

15 SIMÉON, Christian, *Brûlez-la*, Paris, Théâtre du Rond-Point, juin 2016.

16 MICHAUX, Agnès, *Zelda*, Paris, Flammarion, 2006.

17 TOURNIER, Jacques, *Zelda*, Paris, Grasset, 2008.

18 FOWLER, Therese Anne, *Z: A Novel of Zelda Fitzgerald*, Londres, Hodder and Stoughton, 2013. Dans sa recension sur l'ouvrage de Fowler, Doni Wilson remarque : « Fowler is aware of the camps that have developed over the Fitzgerald marriage, referring to the biographers and scholars who have taken sides as members of 'Team Zelda' and 'Team Scott.' As Fowler correctly states, for 'every biographer or scholar who believes Zelda derailed Scott's life, there is one who believes Scott ruined Zelda's' (374). But she takes a fair-minded approach, contextualizing the love story of the Fitzgeralds with the expectations of women at the time, as well as with the personal letters that the couple exchanged during their lives. », « Fowler sait que des camps adverses se sont constitués à propos des Fitzgerald parmi les biographes et les chercheurs, qui ont pris parti et sont membres soit de 'L'équipe Zelda' soit de 'L'équipe Scott.' Comme Fowler l'indique à juste titre, pour 'chaque biographe ou chercheur qui croit que Zelda a gâché la vie de Scott, il y en a un qui croit que Scott a détruit celle de Zelda' (374). Mais elle a une approche impartiale quand elle replace l'histoire d'amour des Fitzgerald dans le contexte des attentes des femmes de l'époque et des échanges épistolaires qu'ils ont eus au cours de leur vie. », WILSON, Doni M., « From Both Sides Now: Fiction, Fairness, and Zelda Fitzgerald », *The F. Scott Fitzgerald Review*, vol. 11, 2013, p. 171-172.

19 « *Zelda Fitzgerald's Art and the Role of the Artist* » est un des rares articles de fond qui offre une analyse du roman et de l'œuvre picturale de Zelda. La bibliographie de cet article cite l'ouvrage de Linda Wagner-Martin, *Zelda Sayre Fitzgerald: An American Woman's Life*, mais son article « *Zelda's Dance* » et celui d'Heidi Kunz « *The Interdisciplinary Vision of Zelda* » sont référencés comme « non publiés », SEIDEL, Kathryn Lee, WANG, Alexis, et WANG, Alvin Y., « *Zelda Fitzgerald's Art and the Role of the Artist* », *The*

F. Scott Fitzgerald Review, vol. 5, 2007, p. 133-163. Au congrès de mai 2013 de la MLA à Boston, nombreux étaient les jeunes chercheurs qui ont fait état de travaux sur Zelda, mais l'attrait biographique continuait de primer.

20 WAGNER-MARTIN, Linda, *op. cit.*

21 Dans LANAHAN, Eleanor (éd.), *Zelda: An Illustrated Life*, *op. cit.*, p. 48-61.

22 FITZGERALD, Zelda, *Scottie and Jack Grand Central Time*, gouache sur papier, 1943, dans *ibid.*, p. 55.

23 « [...] il me reste quelques souvenirs très particuliers, des fragments du paradis enfantin que mes parents ont créé pour moi, et qui sont bien plus nets dans mon esprit que l'univers qui a été ensuite le nôtre en Alabama, au Maryland, ou à Hollywood. », dans FITZGERALD, Francis Scott, *Bits of Paradise: Twenty-One Uncollected Stories by F. Scott and Zelda Fitzgerald*, FITZGERALD SMITH, Scottie et BRUCCOLI, Matthew J. (éd.), Londres, Penguin, 1988.

24 LANAHAN, Eleanor (éd.), *Zelda: An Illustrated Life*, *op. cit.*, p. 34-39, 105-113.

25 *Ibid.*, p. 32.

26 *Ibid.*, p. 33.

27 « [...] les poupées de papier auxquelles ma mère a consacré beaucoup de temps, dont certaines nous représentaient tous les trois. Autrefois ces poupées avaient des garde-robes dont l'héroïne du *Nain Tracassin* aurait pu s'enorgueillir. Avec ma mère, nous avions des robes de papier peint plissé, et une de mes robes de fête avait des volants en véritable dentelle découpés dans un mouchoir provenant de Belgique. », dans FITZGERALD, Francis Scott, *Bits of Paradise*, *op. cit.*, p. 8.

28 LANAHAN, Eleanor (éd.), *Zelda: An Illustrated Life*, *op. cit.*, p. 31.

29 « Il semblait être soutenu de manière céleste sous les épaules de telle sorte que ses pieds pouvaient quitter le sol pour un envol merveilleux, comme s'il était secrètement capable de voler mais condescendait à marcher. », FITZGERALD, Zelda, *Zelda Fitzgerald. The Collected Writings*, *op. cit.*, p. 37.

30 L'origine du terme est sujet à controverses mais il désigne cette jeune femme moderne des Années folles qui correspond plus ou moins à la « garçonne » popularisée en France par le roman de MARGUERITTE, Victor, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.

31 « Sur une page, j'ai l'impression d'avoir reconnu des extraits d'un vieux journal intime m'appartenant qui avait mystérieusement disparu après mon mariage, ainsi que des bribes de lettres qui, bien que largement modifiées, me rappellent vaguement quelque chose de familier. En fait, M. Fitzgerald, c'est son nom je crois, semble croire que le plagiat commence à la maison. », FITZGERALD, Zelda, *Zelda Fitzgerald. The Collected Writings*, op. cit., p. 88.

32 *Ibid.*, p. 419-431.

33 David Knight devait initialement se nommer Amory Blaine, comme le protagoniste de Scott dans *This Side of Paradise*.

34 WAGNER-MARTIN, Linda, op. cit., p. 144.

35 « Dans le roman, les accents autobiographiques ne cessent d'affleurer, piégeant le lecteur qui connaît déjà la vie de Zelda. Peut-être est-ce là le problème majeur de ce roman ; parce qu'il est si profondément autobiographique, la transformation de la réalité en œuvre d'art reste incomplète. On le lit avec la vie en arrière-plan, ou comme un geste de libération par rapport à la vie. », MILFORD, Nancy, op. cit., p. 224.

36 DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit Créateur*, vol. 3, 1980, p. 87.

37 Zelda reçut un courrier daté du 23 septembre 1929 lui proposant de rejoindre la troupe du San Carlo Opera Ballet Company de Naples. Wagner-Martin observe que l'original de la lettre est archivé à Princeton mais, que ce soit de son propre chef ou sous la contrainte conjugale, Zelda ne se rendit pas à l'invitation et aucune lettre de réponse ne demeure qui éclaire ce renoncement, WAGNER-MARTIN, Linda, op. cit., p. 125.

38 « Je suis ce petit poisson qui nage sous le requin et, si je ne m'abuse, ne se gêne pas pour vivre de ses restes. De toute façon je suis comme ça. La vie me passe au-dessus telle une large ombre obscure et j'avale tout ce qu'elle m'abandonne avec délectation, car j'ai appris à mes dépens que l'on ne peut pas être parasite et autosuffisant sans se mouvoir dans des mondes extraordinaires auxquels même mon imagination perturbée ne peut attribuer de sens. », FITZGERALD, Zelda, *Zelda Fitzgerald, The Collected Writings*, op. cit., p. 465.

39 FITZGERALD, Francis Scott, *The Cruise of the Rolling Junk* (1924), Londres, Hesperus Press, 2011.

40 « Les ombres fantomatiques précédentes s'effaçaient au profit d'images de Noirs menaçants, dissimulés au fond de marécages insondables, et de

cadavres de voyageurs égarés flottant à la surface des eaux obscures. », *ibid.*, p. 58-59.

41 *Ibid.*, p. 59.

42 MORRISON, Toni, *Playing in the Dark* (1992), New York, Random House, 1993.

43 « Les littératures nationales, de même que les écrivains, se débrouillent du mieux qu'elles peuvent, et avec ce qu'elles ont à leur disposition. Néanmoins, il semble qu'elles finissent par décrire et inscrire ce qui compte vraiment dans l'esprit national. », *ibid.*, p. 14.

44 FITZGERALD, Francis Scott, « How to Live on 36, 000 Dollars a Year » (1924), dans *Afternoon of an Author*, New York, Scribner's, 1957, p. 87-99 ; « How to Live on Practically Nothing a Year » (1924), dans *ibid.*, p. 100-116.

45 « Fitzgerald [...] rend non seulement son expérience personnelle représentative [...] mais il donne à ce cas représentatif toute la vie de son expérience personnelle », MIZENER, Arthur, dans *ibid.*, p. 100.

46 « [...] mais enfin, je ne pouvais pas être pauvre ! Je vivais dans le meilleur hôtel de New York ! », FITZGERALD, Francis Scott, *ibid.*, p. 89.

47 FITZGERALD, Francis Scott, *Tender Is the Night* (1934), New York, Scribner's, 1982.

48 FITZGERALD, Francis Scott, « Early Success » (1937), *The Crack-Up with Other Pieces and Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 57-63.

49 « Ce n'était pas Monte-Carlo que je regardais. C'était l'esprit du jeune homme d'autrefois qui arpentait New York chaussé de souliers aux semelles en carton. J'étais lui de nouveau. », *ibid.*, p. 62.

50 Un court film en noir et blanc montre le romancier récitant « Ode to a Nightingale », <http://www.sc.edu/fitzgerald/voice.html>, consulté le 4 mars 2008.

51 « More happy love! More happy, happy love!

For ever warm and still to be enjoyed,

For ever panting, and for ever young »,

« Amour plus heureux encore ! Ô combien plus heureux !

Pour toujours brûlant et encore inassouvi ;

Pour toujours haletant et jeune à jamais », KEATS, John, « Ode on a Grecian

Urn », dans *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 345.

52 FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby*, *op. cit.*, p. 187-188.

- 53 FITZGERALD, Francis Scott, « Echoes of the Jazz Age » (1931), dans *The Crack-Up with Other Pieces and Stories*, *op. cit.*, p. 9-19.
- 54 FITZGERALD, Francis Scott, « My Lost City » (1945), *ibid.*, p. 20-31.
- 55 « *America was going on the greatest, gaudiest spree in history* », « L'Amérique se lançait dans l'orgie la plus impressionnante et la plus clinquante de toute l'histoire », FITZGERALD, Francis Scott, « Early Success », *ibid.*, p. 59.
- 56 « Carnaval en bord de mer », *ibid.*, p. 62.
- 57 « Toutes les histoires qui me venaient à l'esprit comportaient une touche de désastre. », *ibid.*, p. 59.
- 58 GUSDORF, Georges, *Lignes de vie*, T. 1 : *Les Écritures du moi*. Paris, Odile Jacob, 1991, p. 182.
- 59 HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 52.
- 60 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1836, p. 71.
- 61 À la fin des années soixante, la deuxième vague du féminisme affirmait que « le personnel est politique », liant ainsi intimement l'expérience familiale, conjugale et sexuelle avec une condition féminine subalterne qui nécessitait des changements sociétaux radicaux.
- 62 « *Marrying Scott had another advantage: he might also provide a route to some kind of fame and career for her. [...] Zelda from the start had seen herself as Scott's literary partner.* », « Épouser Scott présentait un autre avantage : il pourrait aussi lui fournir un moyen d'avoir accès à une certaine célébrité et carrière personnelles. [...] Dès le début Zelda s'était perçue comme la partenaire littéraire de Scott. », WAGNER-MARTIN, Linda, *op. cit.*, p. 43-44.
- 63 « Le peu que j'ai accompli a été le résultat d'un travail acharné et ardu et j'aimerais maintenant n'avoir *jamais* relâché mes efforts ou regardé en arrière, mais avoir dit quand j'ai eu fini *Gatsby le Magnifique* : "J'ai trouvé ma voie : à partir de maintenant, c'est ce qui compte. C'est mon devoir impérieux, sans cela je ne suis rien." », FITZGERALD, Francis Scott, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 79.
- 64 « Je case les poèmes entre des séries de passages autobiographiques et fictionnels. Cela fait un pot-pourri, surtout avec les pages de dialogue et de

vers libres, mais ça se lit assez logiquement pour l'instant, comme la plupart des déclarations des gens les plus en vue. », *ibid.*, p. 371.

65 FITZGERALD, Francis Scott, *This Side of Paradise*, *op. cit.* ; *The Beautiful and Damned* (1922), New York, Scribner's, 1950.

66 Dans *This Side of Paradise*, Amory Blaine est inspiré de l'expérience étudiante de Scott à Princeton, y compris l'influence de son mentor Sigourney Fay, son amour malheureux pour Ginevra King et le bouleversement induit par la première guerre mondiale. Dans *The Beautiful and Damned*, Anthony et Gloria Patch évoquent la vie débridée des Fitzgerald à New York au début de leur mariage. Dans *The Great Gatsby*, l'infidélité de Daisy fait écho à celle de Zelda avec Edouard Jozan quand Scott écrivait ce roman et les propos de l'héroïne à la naissance de sa fille auraient été apparemment empruntés à Zelda lors de son propre accouchement, FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby*, *op. cit.*, p. 24. Cependant, comme plus tard dans *Tender Is the Night*, dans ces romans, Scott combine les influences et aucun ne peut se lire comme une évocation nette de sa vie mais plutôt comme une lutte pour trouver la forme qui dise la vie. Ainsi, la chronologie est parfois bouleversée, les expériences divergent par rapport à la réalité, les personnages ne sont que partiellement inspirés des Fitzgerald et de leur entourage, enfin, des passages de styles épistolaire, dramatique ou poétique font intrusion dans la prose et proposent une expérience du morcellement et de la fragmentation typique du modernisme.

67 Dans *Save Me the Waltz*, les situations se succèdent chronologiquement et leur nature autobiographique est d'une transparence évidente, sauf quand Alabama rejoint une troupe de ballet à Naples, ce qui constitue une expérience par procuration pour l'écrivaine bien qu'elle se termine de façon aussi désastreuse que ses propres tentatives dans ce domaine.

68 « [...] c'est quelque chose de vraiment NOUVEAU du point de vue de la forme, des idées, de la structure, c'est le modèle que Joyce et Stein recherchent et que Conrad n'a pas trouvé pour dire notre époque. », FITZGERALD, Francis Scott, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 182.

69 On reconnaît là le trope de la « voix émergente » féminine au sein d'une société patriarcale contraignante tel que l'analysent Smith et Watson dans leurs travaux sur l'autobiographie, SMITH, Sidonie, et WATSON, Julia, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (2001), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 84-85.

70 FITZGERALD, Francis Scott, *Tender Is the Night*, *op. cit.*

71 « Tu pilles sans arrêt mon matériau comme si un artiste doué arrivait dans une pièce et trouvait quelque chose dessiné par un petit garçon malicieux sur la toile. [...] Tout ce que l'on a fait m'appartient. [...] C'est mon matériau. Rien n'est à toi. » BRUCCOLI, Matthew J., *Some Sort of Epic Grandeur*, *op. cit.*, p. 410-411.

72 « Tu peux m'accuser de n'avoir pas le talent pour [...] accomplir [le tour de force consistant à construire un monument liant trois sortes de marbre], mais la théorie selon laquelle ça ne se fait pas est vraiment contestable. [...] Tout simplement, pour résumer, tu ne peux pas *affirmer* que la caractérisation composite nuit à mon livre, mais simplement qu'elle nuit à ta lecture. », FITZGERALD, Francis Scott, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 309.

73 « Selon ma théorie à propos de la fiction, complètement opposée à celle d'Ernest, à savoir qu'il faut une demi-douzaine de personnes pour produire une synthèse assez solide pour créer un personnage de fiction ; selon cette théorie, ou plutôt en dépit d'elle, je vous ai utilisée encore et encore dans *Tendre est la nuit*. [...] J'ai tenté non pas de vous évoquer *vous* mais l'effet que vous produisez sur les hommes. », *ibid.*, p. 423.

74 WAGNER-MARTIN, Linda, *op. cit.*, p. 67, 84, 123, 125, 129. Les idées de « pouvoir » et de « contrôle » sont au cœur de l'analyse qu'offre Wagner-Martin de la vie et l'œuvre de Zelda, *ibid.*, p. 158.

75 « L'histoire de ma vie est l'histoire d'un combat entre un besoin irrésistible d'écrire et une suite de circonstances destinées à m'en empêcher. », FITZGERALD, Francis Scott, « Who's Who and Why? » (1920), dans *Afternoon of an Author*, *op. cit.*, p. 83.

76 « Nous sommes le plus souvent obligés de nous répéter, nous autres écrivains, voilà la vérité. Nous avons subi dans notre vie deux ou trois épreuves majeures et bouleversantes, tellement majeures et bouleversantes qu'il nous a semblé, sur le moment, que personne n'avait jamais auparavant été à ce point secoué, broyé, stupéfait, ébahi, battu, brisé, sauvé, illuminé, récompensé et humilié. À la suite de quoi, nous apprenons notre métier, plus ou moins bien, et nous racontons nos deux ou trois histoires, chaque fois sous une nouvelle forme, peut-être dix fois, peut-être cent, tant que l'on nous écoute. [...] Que ce soit arrivé il y a vingt ans ou pas plus tard qu'hier, je dois partir d'une émotion, qui me soit proche et que je puisse

comprendre. », FITZGERALD, Francis Scott, « One Hundred False Starts » (1933), dans *Afternoon of an Author*, *op. cit.*, p. 132.

77 « Prendre les choses trop à cœur, de Genevra [sic] à Joe Mank, c'est ça la marque de fabrique que l'on retrouve dans mes livres si bien que les gens peuvent les lire comme du braille. », FITZGERALD, Francis Scott, *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 163.

78 FITZGERALD, Francis Scott, « The Crack-Up » (février 1936), « Pasting it Together » (mars 1936), « Handle with Care » (avril 1936), dans *The Crack-Up with Other Pieces and Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1965.

79 FITZGERALD, Francis Scott, « Afternoon of an Author » (1936), dans *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, BRUCCOLI, Matthew J. (éd.), Londres, Abacus, 1992, p. 734-738.

80 FITZGERALD, Francis Scott, « Financing Finnegan » (1938), dans *ibid.*, p. 739-746.

81 LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 14.

82 « [...] il y a toujours ceux aux yeux de qui toute confession est méprisable » (P. Jaworski trad.), FITZGERALD, Francis Scott, « Pasting It Together », *op. cit.*, p. 45.

83 « Fitzgerald ne savait pas s'il fallait répertorier cette œuvre comme un écrit non fictionnel ou comme une nouvelle. », TATE, Mary Jo, *F. Scott Fitzgerald A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, New York, Checkmark Books, 1998, p. 2.

84 Voir *supra*, p. 9.

85 FITZGERALD, Francis Scott, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 739.

86 *Ibid.*, p. 740-741, 743, 746.

87 « [...] he broke his right shoulder in July [1936]. The accident occurred while he was diving, and Fitzgerald insisted that the shoulder actually broke before he hit the water. Placed in a body cast with his right arm elevated, he tried to work by dictation and then wrote on an overhead board. », « [...] il s'est cassé l'épaule droite en juillet [1936]. L'accident s'est produit alors qu'il plongeait et Fitzgerald a toujours dit que la fracture avait eu lieu avant de toucher l'eau. Plâtré avec le bras droit à l'horizontal, il essaya de dicter son travail puis se remit à écrire sur une tablette surélevée. », BRUCCOLI, Matthew J., *Some Sort of Epic Grandeur*, *op. cit.*, p. 482. « 'You ought to hear

Finnegan on the subject [...] It seems he was in a run-down condition and just diving from the side of the pool [...] and he saw some young girls diving from the fifteen-foot board. He says he thought of his lost youth and went up to do the same and made a beautiful swan dive—but his shoulder broke while he was still in the air.’ », « “Vous devriez entendre Finnegan raconter ça... Il en a fait une histoire absolument tordante. Il semble qu’il ait été très déprimé ce jour-là. Il se contentait de plonger du bord [...] quand il a vu quelques très jolies filles qui plongeaient du plongeoir de trois mètres. Il a dit que ça lui a rappelé sa jeunesse perdue et qu’il a voulu en faire autant. Il a effectué un splendide saut de l’ange – mais il s’est cassé l’épaule alors qu’il était encore en l’air.” » (M.-P. Castelnau et B. Willerval trad.), FITZGERALD, Francis Scott, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 740-741.

88 « Ainsi, les admirateurs de Fitzgerald déplorent qu’il se soit appesanti sur son échec, et qu’il ait, à force de s’y pencher et de le ruminer, gâché sa carrière littéraire. Nous déplorons, au contraire, qu’il ne lui ait pas voué assez de fidélité, qu’il ne l’ait pas suffisamment approfondi ni exploité. C’est d’un esprit de second ordre que de ne pouvoir choisir entre la littérature et la “vraie nuit de l’âme”. » (CIORAN, Emil, *Œuvres, Exercices d’admiration*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1618-1619.

89 Suite à la partie intitulée « The Crack-Up » (« La Fêlure »), viennent « Pasting it Together » (« Recoller les morceaux ») et « Handle with Care » (« Manier avec précaution »). La comparaison avec l’assiette brisée lie les trois parties : « I [...] cracked like an old plate », « [...] holding myself very carefully like cracked crockery », « he described himself as a cracked plate, the kind that one wonders whether it is worth preserving », « je [...] me fêlai comme une vieille assiette », « [...] en me tenant avec autant de précaution qu’on tient une faïence fêlée », « il se comparait à l’assiette fêlée dont on se demande si elle vaut la peine qu’on la conserve » (P. Jaworski trad.), FITZGERALD, Francis Scott, *The Crack-Up*, op. cit., p. 42, 45, 51.

90 « [...] the sign Cave Canem is hung permanently just above my door. I will try to be a correct animal though, and if you throw me a bone with enough meat on it I may even lick your hand. », « [...] une pancarte CAVE CANEM est en permanence accrochée au-dessus de ma porte. Je m’efforcerai néanmoins de faire un animal convenable, et pour peu que vous me jetiez un os avec assez de viande dessus, il se pourrait même que je vous lèche la main. » (P. Jaworski trad.), *ibid.*, p. 56.

91 « Toute vie, bien sûr, au fil du temps se délabre [...] » (P. Jaworski trad.), *ibid.*, p. 39.

92 « La résidence de l'écrivain à succès, se dit-il. Je me demande quels livres merveilleux il est en train de pondre là-haut, les uns à la suite des autres. Ça doit être formidable d'avoir un don pareil : il n'y a qu'à s'asseoir avec un crayon et du papier. On travaille quand on en a envie, on peut aller où l'on veut. » (P. Jaworski trad.), FITZGERALD, Francis Scott, « Afternoon of an Author », *op. cit.*, p. 738.

93 FITZGERALD, Francis Scott, « Financing Finnegan », dans *ibid.*, p. 743.

94 *Ibid.*, p. 740.

95 « Salutations de chez les morts » (M.-P. Castelnau et B. Willerval trad.), *ibid.*, p. 746.

96 « C'était une nouvelle. Je la commençai avec un profond dégoût mais au bout de cinq minutes, j'étais totalement absorbé dans ma lecture, complètement sous le charme, séduit, et je priais le ciel de me faire écrire comme cela un jour. » (M.-P. Castelnau et B. Willerval trad.), *ibid.*, p. 743.

97 « Quand j'eus fini le livre, je sus qu'importe les agissements de Scott, qu'importe son comportement, je devais considérer que c'était comme une maladie et l'aider de mon mieux [...]. S'il pouvait écrire un livre aussi superbe que *Gatsby le Magnifique* j'étais certain qu'il pouvait en écrire un autre encore meilleur. », HEMINGWAY, Ernest, *A Moveable Feast*, New York, Scribner's, 1964, p. 176.

98 Les œuvres fitzgeraldiennes ont souvent été portées à l'écran mais l'exercice omet forcément la part essentielle propre à l'écriture d'où des résultats partiellement satisfaisants.

99 « "C'est très beau tant que vous vous contentez de lire [...] mais essayez de résumer ça par écrit en clair et vous aurez l'impression d'avoir passé une semaine dans un asile de fous." » (M.-P. Castelnau et B. Willerval trad.), FITZGERALD, Francis Scott, « Financing Finnegan », *op. cit.*, p. 740.

100 « *The power of the written word* », CONRAD, Joseph, « Preface » (1897), dans *The Nigger of the 'Narcissus'*, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 49.

101 « Il restait l'éternel écrivain d'avenir de la littérature américaine et ce qu'il arrivait à faire des mots était étonnant ; il les rendait brillants, scintillants et écrivait des phrases, des paragraphes, des chapitres qui étaient de véritables chefs-d'œuvre de construction et d'équilibre. Ce ne fut qu'après avoir rencontré un pauvre diable de scénariste qui avait tenté d'extraire une intrigue logique d'un de ses livres que je réalisai qu'il avait des

ennemis. », FITZGERALD, Francis Scott, « Financing Finnegan », *op. cit.*, p. 740.

102 REGARD, Frédéric (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1999.

103 « Il n'y a jamais eu de bonne biographie d'un bon romancier. C'est impossible. S'il est bon, il est trop de gens à la fois. », FITZGERALD, Francis Scott, *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 159.

104 « Auction---Model 1934 », qui paraît en juillet 1934 dans *Esquire*, est sa dernière publication, FITZGERALD, Zelda, *Zelda Fitzgerald. The Collected Writings*, *op. cit.*, p. 433-438. Après la mort de Scott en 1940, elle s'engagea néanmoins dans l'écriture d'un roman, *Caesar's Things*, qui resta inachevé, voir WAGNER-MARTIN, Linda, *op. cit.*, p. 203-207.

105 « C'est une artiste qui a cherché son moyen d'expression, et avec la peinture, elle l'a trouvé. », SEIDEL, Kathryn Lee, WANG, Alexis et WANG, Alvin Y., « Zelda Fitzgerald's Art and the Role of the Artist », *The F. Scott Fitzgerald Review*, vol. 5, 2007, p. 139.

106 « Les frontières entre fiction et biographie avaient commencé à s'effondrer bien avant la mode vers la fin des années 80 des fictions biographiques et des biographies fictionnelles. », DION, Robert, et REGARD, Frédéric, « The Death – and Lives – of the Author. The 'Surreal' Life of Writers' Biographies », *Cercles*, vol. 35, 2015, p. 40.

107 « Peut-être [...] que "l'illusion biographique" [...] a disparu [...], ainsi que l'attestent les œuvres de nombreux biographes-écrivains qui, malgré leur insistance sur le besoin de représenter des vies personnelles vécues, semblent croire néanmoins que cela n'est possible qu'à travers le jeu sur la forme, ou sur la mémoire de la forme, le sujet ne se laissant capturer que selon ce que Lacan aurait nommé "une ligne de fiction". », *ibid.*, p. 44-45.

108 Voir *supra*, p. 17.

109 BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

110 « Scott a écrit la vie, mais pas les vies. Et ceci est vrai en partie car Scott était toujours en train d'écrire sur la vie. Tôt ou tard ses personnages finissent toujours par devenir des personnages fitzgeraldiens dans un monde fitzgeraldien... Et bien sûr tandis qu'il avançait dans son écriture, ils ressemblaient de moins en moins aux vrais Murphy. Dick Diver a fini aussi

grand que Fitzgerald. », BRUCCOLI, Matthew J., *Some Sort of Epic Grandeur*, *op. cit.*, p. 400.

RÉSUMÉS

Français

Cet article s'attache aux romans, nouvelles, lettres et essais croisés de Scott et Zelda Fitzgerald, qui offrent un éclairage contrasté sur leur existence. Leur rivalité a atteint son apogée avec la publication, à deux ans de décalage, de *Save Me the Waltz* de Zelda en 1932 et *Tender Is the Night* de Scott en 1934, romans fondés sur le même matériau familial, mais qui mettent en lumière des approches différentes de la vie et de la littérature. L'activité artistique et littéraire de Zelda est le point de départ de notre réflexion, qui s'attache ensuite aux essais autobiographiques de Scott. On note alors comment ce dernier, au contraire de Zelda, élargit le biographique à la réflexion nationale, pour aboutir finalement à une méditation intime constituant le chemin direct vers une fiction s'avérant être un fin dosage d'autobiographie et d'imaginaire et la clé d'un talent littéraire qui se distingue des tentatives d'expression diverses de Zelda, essentiellement en quête d'émancipation personnelle par le biais de l'activité artistique.

English

This article focuses on Scott and Zelda Fitzgerald's novels, stories, letters and essays, which offer a contrasted view of their life. Their rivalry reached a climax with Zelda's *Save Me the Waltz* and then Scott's *Tender Is the Night*, published two years apart in 1932 and 1934, and which offer different points of view about life and literature despite common material at the start. This article begins with Zelda's literary and pictorial achievements and goes on with Scott's autobiographical essays to show in what way, by mixing the personal and national, and widening his reflection, he proved to be the real professional writer, much concerned about literature and form, unlike Zelda, who was struggling to find ways of expressing herself, to reach a personal emancipation.

INDEX

Mots-clés

Fitzgerald (Scott), Fitzgerald (Zelda), autobiographie, littérature nord-américaine, peinture, Âge du Jazz, modernisme, nation, émancipation féminine

Keywords

Fitzgerald (Scott), Fitzgerald (Zelda), autobiography, North American literature, painting, Jazz Age, modernism, nation, female emancipation

AUTEUR

Élisabeth Bouzonviller

Professeur des universités en Études anglophones
CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/050116835>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-6764-3698>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000115959626>

La Arboleda perdida de Rafael Alberti : entre autobiographie familiale et justification artistique

Gilles Del Vecchio

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.289

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

L'apprentissage

La rupture avec l'univers scolaire

L'initiation à la peinture

Le contexte familial à l'origine des premières productions

Cadix

Madrid

Le glissement de l'autobiographie familiale conventionnelle vers une autobiographie familiale lyrique

Rosa de Alberti

Catalina de Alberti

Conclusion

TEXTE

- 1 Né en 1902 et mort en 1999, Alberti est le témoin privilégié de pratiquement un siècle d'histoire. Ses multiples voyages lui ont permis d'établir des contacts avec les plus grandes personnalités du monde politique et du domaine des arts. Ses jeunes années correspondent à l'éclosion des mouvements d'avant-garde¹ dont le foisonnement le captive au même titre que les nouvelles tendances et les expérimentations proposées en matière d'écriture. La production poétique prolifique de Rafael Alberti laisse transparaître des choix thématiques et formels d'une variété considérable, même si certains aspects de sa poésie, comme l'attachement à la mer par exemple, constituent des constantes susceptibles de se manifester d'un recueil à l'autre. Les voyages réalisés par le poète n'ont pas toujours relevé d'initiatives personnelles. Son fort engagement auprès des

républicains le condamne à un exil qui le conduit en Argentine. Le retour en Europe ne s'effectuera que bien plus tard, et c'est à Rome que le poète séjournera avant que les circonstances politiques, le rétablissement de la démocratie, ne lui permettent un retour définitif en Espagne après presque quarante ans d'absence due à son engagement poétique militant.

- 2 Pourtant, ce n'est pas la poésie qui séduit dans un premier temps notre auteur. La peinture est le moyen d'expression que le jeune Alberti privilégie tout d'abord, et ce, au point de prendre la décision ferme de devenir artiste peintre. Toutefois, il finira par considérer que les vers lui offrent un éventail de possibilités en termes de nuances expressives que la toile ne lui livre plus :

Comprobaba, con más evidencia a cada instante, que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en un cuadro todo cuanto en la imaginación me hervía. En cambio, en el papel sí. Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenían que ver con la plástica. Mis nostalgias marineras del Puerto [de Santa María] comenzaron a presentárseme bajo forma distinta: aún las veía en líneas y colores, pero esfumados entre una multitud de sensaciones ya imposible de fijar con los pinceles².

- 3 Un conflit se noue alors chez Alberti, tiraillé entre deux passions. Conscient de ce que les va-et-vient entre les deux activités risquent de faire obstacle à sa pleine reconnaissance en tant que poète, il décide de faire un choix et de se consacrer exclusivement à la poésie³, ou devrait-on dire à la littérature de façon plus générale puisque, avec le temps, Rafael Alberti se fera également connaître comme dramaturge. En dépit de cette décision radicale, son attachement à la peinture ne le quittera jamais et cela est perceptible à travers son sens aigu de l'observation, son goût prononcé pour le détail dans les portraits ou les paysages qui jalonnent sa poésie, la palette chromatique nuancée à laquelle il a recours en composant ses vers. Il se décide finalement à réconcilier ses deux formes artistiques de prédilection en composant un recueil consacré à la peinture et tout simplement, mais non moins significativement, intitulé *A la pintura*⁴.

- 4 Peinture et poésie, telles furent les deux passions de Rafael Alberti, ce à quoi il convient d'ajouter un fort attachement à la liberté ainsi qu'une fascination sans bornes pour le littoral andalou où il a passé ses plus jeunes années. Ses vers viennent fréquemment se placer au service de la défense de cette même liberté, en particulier lorsque le poète prend clairement le parti de la république avant son exil forcé (« *La lucha por la tierra*⁵ »), lorsqu'il écrit contre Franco (« *Un burro explosivo para Franco*⁶ ») ou lorsqu'il dénonce la politique impérialiste des États-Unis (« *Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street*⁷ »). La distance, l'absence, le manque, on l'imagine aisément, constituent une autre de ses multiples sources d'inspiration, et le souvenir idéalisé de son littoral gaditan le poursuit tout au long de sa vie. Ce souvenir lié à l'absence structure la totalité du recueil *Retornos de lo vivo lejano*⁸.
- 5 En 1942, Rafael Alberti publie *La Arboleda perdida*. La conscience d'un vécu exceptionnel et foisonnant ainsi que la volonté de récupérer par la mémoire une histoire mouvante et des souvenirs lointains⁹ le poussent à prendre la plume afin d'entamer ce travail de longue haleine organisé en quatre livres. Comme le souligne Marie-Louise Terray, « En écrivant le récit de l'Enfance l'écrivain est animé par le désir de ressusciter cette expérience de l'Étrangeté capable de mettre en déroute le langage rationnel de l'adulte¹⁰. » Voilà en partie ce qui semble motiver notre poète. On retrouve dans *La Arboleda perdida* les principales étapes de la vie du poète, qui ouvre son autobiographie en rappelant le contexte agité du jour de sa naissance et la referme dans les années quatre-vingt. Sont ainsi mentionnés les différentes étapes de sa formation, ses déplacements en Espagne, ses multiples voyages à l'étranger, ses innombrables publications, son engagement artistique et politique et surtout ses rencontres avec les personnalités du monde littéraire et du monde politique de son temps. Le premier de ces livres est celui qui retiendra notre attention. Centré sur l'enfance et la jeunesse du poète, il présente le jeune Alberti dans sa relation complexe à sa famille¹¹. Le pacte autobiographique y est parfaitement respecté. Le récit est en effet « régi par une structure rétrospective¹² » et mené à la première personne du singulier. Il est par ailleurs centré sur la personnalité du poète. La suite relève davantage des mémoires en faisant référence aux événements dont il a été le témoin¹³.

- 6 Je m'intéresserai donc à la dimension autobiographique et familiale de *La Arboleda perdida* mise au service d'une justification rétrospective de la double vocation de l'artiste. Pour ce faire, j'aborderai dans un premier volet la question de la formation de Rafael Alberti afin de démontrer par la suite, dans un deuxième mouvement, que le contexte familial agit comme le véritable détonateur de la production de l'artiste. Je me propose enfin d'analyser dans une troisième et dernière partie deux cas de références à l'autobiographie familiale intégrés dans la production lyrique même du poète.

L'apprentissage

- 7 La lecture de *La Arboleda perdida* laisse transparaître l'attirance d'Alberti envers l'espace privilégié correspondant au monde de l'enfance : Cadix, ses murs peints à la chaux, ses plages, son littoral, l'océan et par-dessus tout sa lumière éblouissante. Pourtant, tout n'est pas si idyllique dans cette enfance remémorée. Les souvenirs de l'univers scolaire viennent entacher ce qui aurait pu constituer un cadre idéal.

La rupture avec l'univers scolaire

- 8 Rafael Alberti est scolarisé dans un établissement dirigé par les jésuites¹⁴. Il conservera de son passage par cette institution le souvenir d'une culture religieuse qui se manifeste essentiellement dans son œuvre poétique par la composition de poèmes consacrés à la Vierge. Ces poèmes sont principalement concentrés dans les trois premiers recueils que sont *Marinero en tierra*, *La Amante*, et *El Alba del alhelí*, composés entre 1924 et 1926. Il s'agit toutefois davantage d'un fond de culture populaire que d'un sentiment religieux profondément enraciné. Dès son jeune âge, le futur poète se révèle être d'une compatibilité relative avec le cadre rigide imposé par l'institution scolaire. Dans *De un momento a otro*, dont les poèmes sont composés entre 1934 et 1938, ce souvenir est encore palpable. Le premier des six poèmes réunis sous le titre « Colegio » laisse transparaître une certaine forme de rancœur encore mal assumée face au traitement discriminatoire dont faisaient l'objet les élèves issus de familles plus modestes. Si les moins bien lotis sont tolérés dans cette enceinte du savoir, c'est que les pauvres sont nécessaires à

l'exercice de la charité. Les différences d'uniformes et de traitement sont des brimades vécues au quotidien. La scolarité est donc l'occasion pour Alberti de découvrir très tôt l'injustice et la discrimination. Cela ne suffit probablement pas à justifier pleinement son engagement politique et social futur, mais il est incontestable que cette expérience l'a profondément marqué à en juger par la persistance du souvenir.

- 9 Quoi qu'il en soit, l'élève Alberti ne semble pas faire preuve d'une motivation extrême et certaines matières ne l'intéressent absolument pas. Il n'est pas à exclure que la coulée temporelle établie entre les faits rapportés et l'acte d'écriture, écart caractéristique du récit autobiographique, ait contribué à une amplification de cet aspect de la personnalité de Rafael Alberti. En effet, « Non seulement l'Autobiographe peut mentir, mais la forme autobiographique peut revêtir l'invention romanesque la plus libre¹⁵. » Ce qui semble parfaitement établi, en revanche, c'est le mépris profond de l'élève pour certains des religieux en charge de sa formation. Le souvenir est en effet particulièrement douloureux. Alberti n'a pas oublié les « *humillaciones y amarguras*¹⁶ ». Les châtiments corporels rythmaient les enseignements quotidiens. Lors de l'élaboration du premier livre de ses mémoires, il affirme à propos d'un de ses professeurs : « *Tal bofetada me pegó una vez este padre, que aún hoy, si lo encontrara, se la devolvería gustoso*¹⁷. »
- 10 Le contexte familial, sans véritablement inciter à la rébellion, ne faisait qu'accentuer la soif de liberté de l'enfant. Le père de famille se consacrait à la vente de liqueurs et autres boissons alcoolisées, et son activité professionnelle le conduisait fréquemment à prendre la route et à s'éloigner durablement de son lieu de résidence et de sa famille. C'est donc dans un contexte familial où le père n'est que peu présent que se forge la personnalité du poète. Toutefois, les absences prolongées du père n'impliquent nullement pour Alberti un surplus de liberté. En effet, cette absence est compensée par une sorte de délégation de l'autorité paternelle vers les nombreux oncles de l'enfant qui, une fois adulte, se souviendra de cette période en se référant significativement au « règne des oncles » :

Como mi padre siempre andaba de viaje por el norte de España [...] y nosotros que aún éramos pequeños, puede decirse que comenzó en mi

*vida el verdadero y tiránico reinado de los tíos. En todas partes me los encontraba. Salían de improviso de los lugares más inesperados*¹⁸.

- 11 Un poème intégré dans le recueil *De un momento a otro* donnera au poète l'occasion de régler en quelque sorte ses comptes avec ce passé placé sous haute surveillance : « Índice de familia burguesa española (Mis otros tíos; tías; tías y tíos segundos)¹⁹ ». Le poème est structuré sur la base d'une énumération dont chaque unité est ouverte par la mention du nom de l'oncle évoqué, puis des tantes dans un second volet. L'image des oncles est particulièrement écornée. Sont ainsi mentionnés Nicolás l'ivrogne, Javier l'analphabète et bien d'autres encore. La longue liste est introduite par les mots qui suivent :

*Venid, queridos, no sé si muy queridos, si nada queridos, si muy huéspedes o transeúntes de mi sangre, venid, mi sangre os necesita para veros y comprobar que fuisteis tontos, locos, engañados, hijos de vuestra clase [...]*²⁰.

- 12 Face à la pression familiale et scolaire, Rafael Alberti trouvait refuge dans son propre monde, celui qu'il avait à portée de main, celui qui supposait la rupture avec la contrainte, si différent et tout à la fois si proche. Le littoral de sa ville natale était manifestement son terrain de jeu préféré, celui des escapades en solitaire ou entre amis. Dans ce véritable refuge et champ d'observation, Alberti s'imprègne de cet espace, qu'il associe définitivement au monde de l'enfance et au bonheur inconscient. Il s'imprègne tout autant de la lumière et de la diversité du paysage. Cette pratique récurrente de l'école buissonnière aiguisé les capacités d'observation du futur poète tout en lui fournissant les thèmes de prédilection de ses premiers recueils. Voici ce qu'en dit à juste titre Andrew P. Debicki :

*El recuerdo nostálgico de un puro mundo marino domina los tres primeros libros en verso de Alberti; constituye, sin duda, el tema central de *Marinero en tierra*, y pervade el ambiente de *La Amante* y *El Alba del alhelí*. Este tema, que arranca de la situación personal de Alberti (nacido en la provincia de Cádiz y radicado en Castilla en 1924), se configura en formas tomadas de la poesía tradicional*²¹.

L'initiation à la peinture

- 13 Dans cette cellule familiale pour le moins étouffante, une des tantes d'Alberti se distingue considérablement. Elle est amatrice de peinture et procède pour ainsi dire à l'initiation du jeune Rafael :

*– Le voy a dar a Cuco mis colores. [...]
Aquella tarde aprendí que había un color que se llamaba siena tostado,
y otros: verde veronés, blanco de España, cadmio, tierra de Sevilla...
[...]
Fue también en casa de tía Lola donde descubrí el
semanario madrileño La Esfera, con sus láminas en colores,
reproduciendo siempre algún cuadro célebre del Museo del Prado²².*

- 14 Elle porte de surcroît le premier regard critique et bienveillant sur les dessins que lui montre son neveu, qui voit naître en lui un penchant de plus en plus prononcé pour cette forme d'expression artistique. Les paysages marins inspirent au plus haut point le peintre en herbe, qui manifeste fermement son intention de s'adonner pleinement à sa vocation dès 1917, alors âgé d'à peine quinze ans.

- 15 Lorsque la famille aura quitté l'Andalousie natale, cette décision catégorique, jugée prématurée et excessive par le père de famille, ne manquera pas de faire dériver le jeune Alberti vers le conflit familial. Perturbé dans un premier temps par la perte de l'univers de son enfance, l'installation à Madrid lui sert de prétexte pour prendre position contre l'autorité paternelle. Rafael Alberti interrompra ses études et se consacrera définitivement à la peinture. Sa présence forcée à Madrid ne saurait trouver de sens autrement à ses yeux :

*Pasados unos meses, en los que mis nostalgias marítimas y salineras
comenzaron a hincarme sus primeros taladros [...], declaré,
abiertamente a mis padres que no continuaría el bachillerato, que si
estaba en Madrid [...] era para hacerme pintor²³.*

- 16 De fait, Alberti met largement à profit ce tournant essentiel dans son parcours personnel pour parfaire sa formation. Il assiste à des cours de peinture, se rend dans les multiples expositions de la capitale, investit littéralement le musée du Prado où il admire les chefs-

d'œuvre des grands maîtres de la peinture, il s'exerce à la copie de sculpture et de tableau, peint également en extérieur. Ce séjour forcé à Madrid s'avère plus productif que prévu de ce point de vue. De cette formation poussée et assidue, Rafael Alberti conservera un regard aiguisé et un goût prononcé pour le détail, dont on pourra par la suite apprécier la portée dans son œuvre poétique. L'étendue de la palette chromatique de ses vers en est un autre héritage. La luminosité est une autre des notions susceptibles d'assurer la jonction entre la production picturale d'Alberti et ses vers. D'ailleurs, ce qui marque Rafael dès son arrivée à la capitale, c'est le changement total de luminosité, la perte de cette lumière aveuglante dans laquelle il avait grandi et vécu jusque-là sans soupçonner qu'il puisse en être différemment ailleurs. La lumière est tellement ancrée dans le souvenir du poète qu'il y associe directement le port de Cadix. L'idéalisation liée à la distance et au sentiment de manque sera l'occasion d'un choc lors d'un voyage sur les terres de son enfance :

Si el Puerto me pareció, tal como nunca había dejado de soñarlo, una maravilla, lo encontré triste [...]; triste... Triste por tantas cosas: porque tampoco ya existía Milagritos Sancho [...] y porque en todo lo que no era aire, el sol, el mar, el río, las casas, los pinares, había caído como un polvo amarillo que lo bañaba de una melancolía de flor a punto de doblarse²⁴.

- 17 **Enfant de la baie de Cadix, formé à la peinture, c'est dans un cri proche de la déchirure que le poète réclame la luminosité perdue dans le poème « La calera » de *El alba del alhelí* :**

*Calera que das la cal,
píntame de blanco ya.
Pintado de blanco, yo
contigo me casaría.
Casado, te besaría
la mano que me encaló.*

*Calera que das la cal,
píntame de blanco ya.*

*Me casé con Cal-y-nieve,
y ya mi boca encalada
tan sólo a besar se atreve
su alba mano blanqueada.*

*Calera que das la cal,
píntame de blanco ya²⁵.*

- 18 La blancheur se manifeste dans ce poème comme une finalité vers laquelle la voix poétique souhaite tendre coûte que coûte. Le projet de mariage annoncé dans la première partie (« *contigo me casaría* ») se concrétise dans l'avant-dernière strophe (« *Me casé...* »). La thématique du mariage exprime mieux que tout le principe de l'union, une union entre la voix lyrique et la luminosité éclatante matérialisée dans cette composition par la chaudière. Il est surtout exposé dans ces vers que la proximité par rapport à la blancheur et à la lumière suppose une véritable métamorphose du « je » lyrique, comme le souligne la requête de se voir recouvert de blanc, requête formulée à trois reprises et stratégiquement insérée en ouverture, au centre et à la fin du poème, conférant ainsi à la prière la force d'une incantation qui frôle la véritable obsession. La lumière qui envahit le souvenir du poète est restituée dans ces vers par un effet de saturation suggéré par le lexique : *calera, cal, blanco, encaló, Cal-y-nieve, encalada, alba, blanqueada*.

Le contexte familial à l'origine des premières productions

Cadix

- 19 L'intervention de la tante de Rafael Alberti en tant que déclencheur d'une vocation de peintre se produit pendant l'enfance et, donc, lorsque la famille réside encore dans la ville de Cadix. Le matériel mis à disposition du jeune artiste l'invite rapidement à passer de la théorie à la pratique. Les aquarelles constituent un premier palier dans cette étape de la formation de l'enfant qui voit dans la peinture un mode d'expression à même de lui permettre d'extérioriser ses

émotions et de faire partager, à un public essentiellement constitué de proches, ses toutes premières productions. L'univers marin occupe une place centrale dans cette première phase de création, ce monde marin qui le captive et dont il aura le plus grand mal à se détacher lorsque les circonstances familiales l'éloigneront du littoral.

- 20 En ce sens, le rapport d'Alberti à l'espace de l'enfance unit les deux passions de l'artiste. En effet, si les paysages marins inspirent ses premiers dessins, ses vers consacrent une part considérable à cette thématique. Le recueil *Marinero en tierra* l'annonce clairement dès le titre. *La Amante* et *El Alba del alhelí* ne sont pas des titres qui orientent aussi radicalement vers l'univers marin, toutefois les vers consacrés à ce thème sont légion au sein de ces deux recueils :

¡Perdonadme, marineros,
sí, perdonadme que lloren
mis marecitas del Sur
ante las mares del Norte!

¡Dejadme, vientos, llorar,
como una niña, ante el mar²⁶!

- 21 Face au spectacle de la côte du nord de la péninsule, le souvenir de la mer du monde de l'enfance rejaillit et l'émotion se fait palpable.

El sol, en las dunas.
La arena, caliente.
Busco por la playa
una concha verde.

La luna, en las olas.
La arena, mojada.
Busco por la orilla
una concha blanca²⁷.

- 22 Le motif de la mer est tellement présent pendant qu'Alberti compose *El alba del alhelí* que le poète jugera finalement opportun de supprimer un nombre non négligeable de poésies, seize exactement, de ce recueil pour les regrouper dans *Marinero en tierra*.

- 23 Nous pourrions penser que le littoral comme espace perdu et regretté se manifeste fréquemment dans ces trois recueils compte tenu de la rupture géographique récente entre cet espace et le poète. Le motif est pourtant récurrent et surgit dans de très nombreux recueils, y compris bien plus tard. Le recueil *Pleamar*, composé entre 1942 et 1944 à l'occasion de la naissance de la fille du poète – encore une circonstance familiale – y est intégralement consacré. Les vers d'ouverture du tout premier poème affichent sans ambiguïté cette nostalgie profonde qui n'a jamais quitté le poète : « *Aquí ya la tenéis, ¡Oh viejas mares mías! / Encántamela tú, madre mar gaditana*²⁸. » Le début de la strophe suivante est également révélateur de ce point de vue : « *Mares mías lejanas, dadle vuestra belleza; / tu breve añil, redonda bahía de mi infancia*²⁹. » Il est vrai que les circonstances politiques forcent le poète à un éloignement plus prononcé encore puisque, dans le cas de ce recueil, le littoral andalou n'est plus remémoré depuis la capitale espagnole mais depuis le continent américain. Le temps ne suffit pas dans ces conditions à refermer la plaie.

Madrid

- 24 L'installation de la famille Alberti à Madrid suppose un tournant dans la vie de Rafael. Cela lui donnera l'occasion de parfaire sa formation de peintre et d'entrer en contact avec l'énergie culturelle déployée par les mouvements avant-gardistes. Les contacts qu'il parvient à établir seront tout aussi décisifs. La Residencia de Estudiantes agit de ce point de vue comme un véritable détonateur³⁰. La rencontre avec García Lorca est essentielle, sans être exclusive. Alberti côtoie les grands noms de ce qu'il conviendra d'appeler la « Génération de 1927 ». Il reconnaît volontiers que son passage à Madrid représente un palier primordial dans son orientation artistique. Toutefois, il conserve, et cultive pourrait-on dire, de son départ de Cadix le souvenir d'une véritable rupture qui rejaillit à plusieurs reprises tout au long de sa production littéraire.
- 25 La démarche poétique de Rafael Alberti relève de la stratégie de compensation. Il se crée un univers marin, voire sous-marin, idéalisé et inaccessible, qui lui permet d'extérioriser la douleur ressentie et l'expression de la perte :

*Branquias quisiera tener,
porque me quiero casar.
Mi novia vive en el mar
y nunca la puedo ver.*

*Madruguera, plantadora,
allá en los valles salinos.
¡Novia mía, labradora
de los huertos submarinos!*

*¡Yo nunca te podré ver
jardinera en tus jardines
albos del amanecer³¹!*

- 26 La quête semble condamnée à ne pas aboutir, comme le signale Catherine Flepp :

En faisant revivre l'objet qu'elle pose comme perdu, elle permet [la quête] au lien avec l'objet de perdurer. La nostalgie suppose un travail d'élaboration spécifique qui associe la perte à la représentation du retour et aux fantasmes qui le signifient. Elle cherche à revenir sur les traces du passé révolu et à récupérer le paradis perdu³².

- 27 L'initiative familiale a non seulement conduit vers la perte d'un espace géographique, mais également vers la perte de l'espace de l'enfance irrécupérable. Le rivage andalou adopte par conséquent la forme d'un véritable paradis perdu comme peut en témoigner ce poème extrait de *Marinero en tierra*, significativement intitulé « Elegía » :

Infancia mía en el jardín:

*Las cochinillas de humedad,
las mariquitas de San Antón;
también vagaba la lombriz
y patinaba el caracol.*

Infancia mía en el jardín:

¡Reina de la jardinería!
El garbanzo sacaba la nariz
y el alpiste en la jaula se moría.

Infancia mía en el jardín:

La planta de los suspiros
el aire la deshacía³³.

- 28 Au fil du poème, la nostalgie a bien du mal à demeurer contenue. La fin de la composition dérive vers une tonalité plus triste que ne le laissait envisager la lecture des premiers vers. Le poème se referme sur un long soupir. À l'initiale et entre chaque strophe, un vers se répète de façon lancinante : « *Infancia mía en el jardín* ». L'association sémantique est fortement porteuse de sens. La voix poétique ne regrette pas exclusivement l'espace familial du jardin andalou chanté dans ces vers. Elle pleure par la même occasion une enfance perdue et désormais totalement irrécupérable. Le titre générique « *Elegía* » en dit long sur la douleur qui affecte le « je » lyrique.
- 29 Le contexte est clairement associé à la dimension autobiographique puisque c'est une décision d'ordre familial qui a précipité cette rupture. Le lien entre le sentiment de perte et la cellule familiale reste perceptible, y compris dans la production en vers du poète. En effet, le premier poème de la troisième unité de *Marinero en tierra* est un cri de désespoir qui rend, sans la moindre ambiguïté, le père responsable de la situation pénible imposée :

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste
del mar?

*En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.*

*Padre, ¿por qué me trajiste
acá³⁴?*

Le glissement de l'autobiographie familiale conventionnelle vers une autobiographie fami- liale lyrique

- 30 Le conflit avec le père au sujet de la formation d'Alberti, ainsi que les premiers vers composés à l'occasion du décès du chef de famille ne constituent pas des souvenirs heureux pour le poète. La surveillance étroite dont il a fait l'objet de la part de ses oncles ne suscite pas davantage l'enthousiasme d'Alberti lorsque ces souvenirs affluent. Les vers se référant au père, nous l'avons vu, font état d'une situation de douleur dont le père est tenu pour unique responsable. Le poème cité plus haut et faisant référence aux oncles n'est guère flatteur pour ces derniers. Deux poèmes toutefois adoptent la forme d'un véritable hommage lyrique adressé à des membres de la famille Alberti. Significativement, il s'agit de deux femmes. Un autre trait commun unit les deux sonnets : Rosa de Alberti et Catalina de Alberti intègrent effectivement l'arbre généalogique du poète, mais sont des ancêtres que Rafael Alberti n'a pas eu l'occasion de connaître personnellement. Leur portrait constitue donc une réélaboration lyrique qui ouvre largement la porte à l'imaginaire et à l'idéalisation. En ce sens, la distance est particulièrement prononcée par rapport aux codes traditionnellement établis par le pacte autobiographique.

Rosa de Alberti

*A ROSA DE ALBERTI,
QUE TOCABA PENSATIVA EL ARPA
(Siglo XIX)*

*Rosa de Alberti allá en el rodapié
del mirador del cielo se entreabría,
pulsadora del aire y prima mía,
al cuello un lazo blanco de moaré.*

*El barandal del arpa, desde el pie
hasta el bucle en la nieve, la cubría.
Enredando sus cuerdas, verdecía
– alga en hilos – la mano que se fue.*

*Llena de suavidades y carmines,
fanal de ensueño, vaga y voladora,
voló hacia los más altos miradores.*

*¡Miradla querubín de querubines,
del vergel de los aires pulsadora,
Pensativa de Alberti entre las flores³⁵!*

- 31 Il ressort de ce sonnet élaboré en forme d'hommage vibrant que la voix lyrique souhaite se réapproprié une ascendance généalogique prestigieuse. Ces vers sont le reflet évident de l'admiration portée envers la personnalité familiale féminine mentionnée dès le titre de cette composition. Cette démarche s'accompagne de l'expression d'un respect absolu qui ne fait que renforcer la distance entre l'ancêtre mentionné et le « je » lyrique. Rosa de Alberti est systématiquement mise en valeur et sa beauté remarquable est soulignée à maintes reprises. Le raffinement et la complexité des images sont, dans ce cas, à considérer comme un moyen d'exprimer l'admiration ressentie envers un être cher et disparu. Ce raffinement est perceptible à des degrés divers. Rosa de Alberti occupe un espace qui la surélève et la grandit en lui conférant par la même occasion une supériorité valorisante : « [...] *allá en el rodapié / del mirador del cielo [...]* ». Cette mise à distance finit par dessiner un au-delà qui transforme le poème en hommage posthume : « [...] / *voló hacia los más altos miradores. / [...]* » ; « [...] *vergel de los aires [...]* ». C'est également vers le raffinement extrême de ce maillon généalogique que nous orientent les références vestimentaires – « [...] / *al cuello un lazo blanco de moaré. / [...]* » – et la délicatesse dont elle fait

preuve face à son instrument : « [...] / *pulsadora del aire* [...] » ; « [...] / *Enredando sus cuerdas* [...] ». L'ensemble contribue à l'élaboration d'un portrait éthéré, tout en légèreté et en douceur, comme le soulignent les choix lexicaux (*aire, suavidades, ensueño, querubín, flores*) et les sonorités (*vaga, voladora, voló*). Le processus autobiographique a largement débordé du cadre codifié du récit autobiographique ou des mémoires et a investi l'univers lyrique dans une démarche de réappropriation des codes. Cela se produit à nouveau dans le sonnet qui suit immédiatement celui que nous venons de considérer.

Catalina de Alberti

CATALINA DE ALBERTI,
ITALO-ANDALUZA
(Siglo XIX)

*Llevaba un seno al aire, y en las manos
– nieve roja – una crespita clavellina.
Era honor de la estirpe gongorina
y gloria de los mares albertianos.*

*Brotó como clavel allá en los llanos
de Córdoba la fértil y la alpina,
y rodó como estrella y trasmarina
perla azul por los mares sicilianos.*

*Nunca la vi, pero la siento ahora
clavel de espuma, y nácar de los mares
y arena de los puertos submarinos.*

*Vive en el mar la que mi vida honora,
la que fue lustre y norte de mis lares
y honor de los claveles gongorinos³⁶.*

32 Le principe est particulièrement similaire à celui relevé dans le poème précédent. Il est même exactement réactivé autour d'un autre personnage féminin dont le lecteur découvre qu'il intègre l'arbre généalogique de la voix poétique. La même sensation de respect et

d'admiration se dégage de l'ensemble. Le « je » s'emploie à souligner la délicatesse de l'ancêtre prestigieuse et le regard qu'il porte sur elle n'est pas dépourvu de tendresse. Le raffinement est moins suggéré par l'activité et la délicatesse de la personne considérée que par des références à l'univers de la noblesse : *honor, estirpe, gloria, honora, lustre*. La délicatesse de la joueuse de harpe du poème antérieur évolue dans ce cas vers un érotisme discret : « *Llevaba un seno al aire [...]* ». Par rapport au portrait antérieur, il est possible de constater que le personnage féminin, dans ce cas, est par la même occasion exploité comme un élément de mise en relation – un trait d'union pourrait-on dire – entre l'univers terrestre et le monde marin. Le pacte autobiographique n'en est que plus détourné dans son contenu, dont la teneur et la forme sont affectées, puisque le poète choisit de couler la matière autobiographique dans le moule contraignant du sonnet.

Conclusion

- 33 Les références à l'autobiographie familiale dans *La Arboleda perdida* soulignent certains conflits internes avec les oncles qui imposent une vigilance pesante sur le jeune Alberti, mais également avec le père au sujet de la poursuite des études. L'univers scolaire, indissociable des jeunes années au cours desquelles la tutelle familiale reste incontournable, est davantage le lieu qui permet la découverte de l'injustice sociale que celui de l'apprentissage du savoir. C'est donc vers le littoral que se tourne le futur poète assoiffé de liberté et séduit par la beauté éblouissante de l'océan et de la côte. Le paysage marin de la baie de Cadix inspire à la fois les premiers dessins et les premiers recueils de vers de Rafael Alberti. Les dessins sont réalisés à partir des conseils techniques de l'une de ses tantes, ses tout premiers vers sont rédigés à la mort de son père. Autant dire que le cadre familial mérite d'être considéré lorsque l'on prétend approcher l'œuvre de ce futur représentant emblématique de la Génération de 1927. Le rapport à la famille établi dans son autobiographie *La Arboleda perdida* souligne cet aspect avec insistance.
- 34 Les références à l'autobiographie familiale sont également perceptibles dans les vers du poète. Cette démarche est généralement dotée d'une intention très critique. Le père y est

déclaré responsable du mal-être lié au déracinement de la voix lyrique et les oncles y sont volontiers raillés. Deux cas se démarquent clairement de cette orientation. Toutefois, il s'agit précisément de membres de la famille Alberti que le poète n'a pas connus. Le portrait qu'il en dresse n'en est que plus idéalisé. L'expérience autobiographique conventionnelle ne semble pas donner l'occasion au poète d'élaborer un portrait élogieux des membres de son entourage proche. Il lui faut, pour ce faire, se réfugier dans l'imaginaire, ce qui entre en contradiction avec le principe de l'autobiographie. C'est pour cette raison que les hommages à la famille prennent forme dans les vers du poète plus que dans *La Arboleda perdida*. Comme si, en définitive, l'autobiographie familiale ne pouvait déboucher sur de bons souvenirs que dans cette prudente mise à distance lyrique.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERTI, Rafael, « Autobiografía », dans ALBERTI, Rafael, *Prosas encontradas 1924-1942*, éd. MARRAST, Robert, Madrid, Ayuso, 1970, p. 23-28.

ALBERTI, Rafael, « La poesía popular en la lírica española contemporánea », conferencia dada en Berlín, Friedrich-Wilhelms Universität, 30 novembre 1932, publié dans ALBERTI, Rafael, *Prosas encontradas 1924-1942*, éd. MARRAST, Robert, Madrid, Ayuso, 1970, p. 87-103.

ALBERTI, Rafael, *La Arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

ALBERTI, Rafael, *Marin à terre suivi de L'Amante et de L'Aube de la giroflée*, éd. COUFFON, Claude, Paris, Gallimard, 2012.

ALBERTI, Rafael, *Poesía (1924-1967)*, éd. ALBERTI, Aitana Alberti, Madrid, Aguilar, 1972.

ALBERTI, Rafael, *Poesía 1920-1938*, éd. GARCÍA MONTERO, Luis, Madrid, Aguilar, 1988.

CHANFRAUFT-DUCHET, Marie-Françoise, « Père, parti et parti-pris narratif : Maurice et Paul Thorez », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12 : « Le récit d'enfance en question », dir. LEJEUNE, Philippe, Université Paris X, 1988, p. 103-121.

DE ZULETA, Emilia, « La poesía de Rafael Alberti », dans *Cinco Poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1971, p. 273-395.

DEBICKI, Andrew P., « El correlativo objetivo en la poesía de Rafael Alberti », dans *Rafael Alberti*, éd. DURÁN, Manuel, Madrid, Taurus, 1975, p. 119-151.

FLEPP, Catherine, *La Poésie de jeunesse de Rafael Alberti. Dire le désir*, Paris, L'Harmattan, 2004.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

SPANG, Kurt, *Inquietud y Nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.

STAROBINSKI, Jean, *Le Style de l'autobiographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

TERRAY, Marie-Louise, « La mise en autobiographie des bons petits diables et des petites filles modèles », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n 12 : « Le récit d'enfance en question », dir. LEJEUNE, Philippe, Université Paris X, 1988, p. 155-163.

NOTES

1 « Moreno Villa, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Fernando Villalón, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. No incluyo a Gerardo Diego y Juan Larrea por corresponder a otro punto de arranque. Esta generación de poetas, a poco de haber aparecido, recibió de algún tonto, el nombre de "vanguardista" [...]; palabra que, después de cogida y manejada por la estupidez del mal periodismo, llegó a perder todo sentido, pasando, al final, a explicar menos de lo que explicaba al principio [...]. Hoy todavía se habla de ella: pero ya nadie sabe lo que significa. » (« Moreno Villa, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Fernando Villalón, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Emilio Prados et Manuel Altolaguirre. Je n'inclus pas Gerardo Diego ni Juan Larrea qui correspondent à une autre mouvance. Tout juste après être apparue, cette génération fut qualifiée d'avant-gardiste par un imbécile [...] ; terme qui, après avoir été repris et manipulé par la stupidité d'un journalisme douteux, finit par être dépourvu de sens, et finissant, au bout du compte, à expliquer moins de choses qu'il n'en expliquait au début [...]. On en parle encore de nos jours, mais plus personne n'en connaît le sens. »), (nous traduisons), ALBERTI, Rafael, « La poesía popular en la lírica española contemporánea », conferencia dada en Berlín, Friedrich-Wilhelms Universität, 30 novembre 1932, in ALBERTI, Rafael, *Prosas encontradas 1924-1942*, éd. MARRAST, Robert, Madrid, Ayuso, 1970, p. 97.

2 « À chaque instant je constatais comme une évidence que la peinture, en tant que modalité d'expression ne me donnait pas pleinement satisfaction. Je ne trouvais pas le moyen de faire tenir dans un cadre tout ce qui bouillonnait dans mon imagination. En revanche, le papier me le permettait. Il m'était aisé de tout y déverser à ma guise, en laissant libre cours à des sentiments qui n'avaient aucun lien ou presque avec l'univers plastique. Mes nostalgies marines du Port commencèrent à se manifester à moi de façon différente : je les voyais encore sous forme de lignes et de couleurs, mais des couleurs diffuses dans une multitude de sensations désormais impossibles à restituer au moyen des pinceaux. », (nous traduisons), ALBERTI, Rafael, *La Arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 144.

3 « Yo soy Rafael Alberti, pero ahora un poeta que comienza, un pintor que desea obsesionadamente se le olvide [...]. » (« Moi je suis Rafael Alberti, à présent un poète en herbe, un peintre qui désire profondément qu'on l'oublie [...]. ») (nous traduisons), dans ALBERTI, Rafael, « Autobiografía », publié dans ALBERTI, Rafael, *Prosas encontradas 1924-1942*, éd. MARRAST, Robert, Madrid, Ayuso, 1970, p. 24.

4 « A la pintura (1945-1952): representa dentro de la obra de Alberti en el exilio, una renovación de temas y de formas por la vía de la trasposición pictórica, un fortalecimiento de su capacidad expresiva, tras una etapa de reflexión autocrítica y de experiencias que hacían presumir este viraje. » (« À la peinture (1945-1952) : représente, dans l'œuvre d'Alberti en exil, un renouvellement des thèmes et des formes par le biais de la transposition picturale, une consolidation de sa capacité expressive, après une étape de réflexion autocritique et d'expériences qui rendaient prévisible ce virage. »), (nous traduisons), DE ZULETA, Emilia, « La poesía de Rafael Alberti », dans *Cinco Poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1971, p. 356.

5 « La lucha por la tierra », *El Poeta en la calle [1931-1935]*, dans ALBERTI, Rafael, *Poesía 1920-1938*, éd. GARCÍA MONTERO, Luis, Madrid, Aguilar, 1988, p. 527-528.

6 « Un burro explosivo para Franco », *El Poeta en la calle [1931-1935]*, dans ALBERTI, Rafael, *ibid.*, p. 572-573.

7 « Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street », *De un momento a otro [1934-1938]*, dans ALBERTI, Rafael, *ibid.*, p. 642-644.

- 8 *Retornos de lo vivo lejano* [1948-1956], dans ALBERTI, Rafael, *Poesía* (1924-1967), éd. ALBERTI, Aitana, Madrid, Aguilar, 1972, p. 897-958.
- 9 En ce sens, *La Arboleda perdida* combine le principe des mémoires et de l'autobiographie. « Tandis que l'autobiographie est centrée sur l'existence même de celui qui l'écrit, les mémoires sont consacrées aux bouleversements historiques auxquels l'écrivain a assisté, ou pris part [...]. », HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 53.
- 10 TERRAY, Marie-Louise, « La mise en autobiographie des bons petits diables et des petites filles modèles » (p. 155), dans *Le Récit d'enfance en question, Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12, Paris, Université Paris X, 1988, p. 155-163.
- 11 La mise en rapport avec l'autre est indissociable de cette phase de l'enfance : « De même qu'il implique la référence au groupe familial, et par là même à la figure du père, le récit d'enfance implique la référence à un autre (à d'autres) groupe(s), dimension qui prend en charge le moi adulte qui se raconte. » : CHANFRAULT-DUCHET, Marie-Françoise, « Père, parti et parti-pris narratif : Maurice et Paul Thorez », dans *Le Récit d'enfance en question, ibid.*, p. 120.
- 12 GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 19.
- 13 Philippe Lejeune propose cette définition de l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité », LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14. L'auteur précise toutefois que « [...] la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place », p. 15.
- 14 Il s'agit du Colegio de San Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús.
- 15 STAROBINSKI, Jean, *Le Style de l'autobiographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 258.
- 16 ALBERTI, Rafael, *La Arboleda perdida, op. cit.*, p. 33.
- 17 « Ce curé m'asséna une telle gifle, qu'aujourd'hui encore, si je le rencontrais, je la lui rendrais avec plaisir. », (nous traduisons), *ibid.*, p. 37.
- 18 « Comme mon père était toujours en voyage dans le nord de l'Espagne [...] et que nous étions encore jeunes, on peut considérer que commença

alors dans ma vie le véritable et tyrannique règne de mes oncles. Je les trouvais partout. Ils surgissaient à l'improviste des endroits les plus inattendus. », (nous traduisons), *ibid.*, p. 13.

19 « Index de famille bourgeoise espagnole (Mes autres oncles, tantes, grands-oncles et grand-tantes) », *De un momento a otro*, éd. GARCÍA MONTERO, Luis, p. 623.

20 « Venez, mes chers, je ne sais d'ailleurs pas si je dois dire très chers, ou pas du tout, si vous êtes ancrés ou simplement de passage dans mes veines, venez, mon sang a besoin de vous pour vous voir et pour vérifier que vous avez été idiots, fous, bernés, fils de votre caste [...]. », (nous traduisons), p. 623.

21 « Le souvenir nostalgique d'un monde marin pur domine dans les trois premiers livres en vers d'Alberti ; cela constitue, à n'en pas douter, le thème central de *Marin à terre*, dessine l'ambiance de *L'Amante* et de *L'Aube de la giroflée*. Ce thème, qui prend forme à partir de la situation personnelle d'Alberti (né dans la province de Cadix et établi en Castille en 1924), adopte des formes empruntées à la poésie traditionnelle. », (nous traduisons), DEBICKI, Andrew P., « El correlativo objetivo en la poesía de Rafael Alberti », dans *Rafael Alberti*, éd. DURÁN, Manuel, Madrid, Taurus, 1975, p. 121.

22 « – Je vais donner à Cuco mes tubes de peinture. [...].

Ce soir j'eus l'occasion d'apprendre qu'il existait une couleur appelée terre de Sienne ou encore, vert de Vérone, blanc d'Espagne, cadmium, terre de Séville [...].

C'est encore chez tante Lola que je fis la découverte de l'hebdomadaire madrilène *La Esfera*, avec des planches en couleur qui reproduisaient toujours un célèbre tableau du Prado. », (nous traduisons), ALBERTI, Rafael, *La Arboleda perdida. Memorias*, *op. cit.*, p. 66-67.

23 « Quelques mois plus tard, au cours desquels mes nostalgies maritimes et salines commencèrent à me percer le cœur [...], je déclarai ouvertement à mes parents que je ne passerais pas le bac, et que si j'étais à Madrid [...] c'était pour devenir peintre. », (nous traduisons), ALBERTI, Rafael, *La Arboleda perdida. Memorias*, *op. cit.*, p. 99-100.

24 « Si El Puerto me parut, comme je n'avais jamais cessé de le rêver, une pure merveille, je le trouvai toutefois triste [...] ; triste... Triste pour tant de raisons : parce que Milagritos Sancho n'était plus [...] et parce que, excepté sur l'air, s'était abattu sur tout le reste – le soleil, la mer, le fleuve, les

maisons, les pinèdes –, une poussière jaune qui plongeait le tout dans une mélancolie de fleur sur le point de flétrir. », (nous traduisons), *ibid.*, p. 115-116.

25 Édition de GARCÍA MONTERO, Luis, p. 237-238.

« Chauffournière, avec ta chaux
maintenant peins-moi tout en blanc.
Tout en blanc, moi, tout de blanc peint,
avec toi je me marierais.
Puis j'embrasserais cette main
qui de sa chaux m'aurait poudré.
Chauffournière, avec ta chaux
maintenant peins-moi tout en blanc.
Je suis marié ! À Chaux-et-Neige !
Las ! pourquoi mes lèvres chaulées
osent-elles seulement embrasser
ses blanches mains de chaux poudrées ?

Chauffournière, avec ta chaux
maintenant peins-moi tout en blanc. » Traduction de Claude Couffon,
p. 270.

Toutes les citations de la version française proviennent de l'édition suivante : ALBERTI, Rafael, *Marin à terre* suivi de *L'Amante* et de *L'Aube de la giroflée*, éd. COUFFON, Claude, Paris, Gallimard, 2012.

26 Édition de GARCÍA MONTERO, Luis, *op. cit.*, p. 189.

« Pardonnez-moi, les matelots,
pardonnez-moi si elles pleurent
mes chères mers douces du Sud
devant les mers de votre Nord !
Laissez-moi, oui, comme une fille
pleurer, ô vents, devant la mer ! » Traduction de Claude Couffon, *op. cit.*,
p. 206.

27 Édition de GARCÍA MONTERO, Luis, *op. cit.*, p. 287.

« Le soleil, dans les dunes.
Et le sable, brûlant.
Je cherche sur la plage
un coquillage vert.
Sur les vagues, la lune.
Et le sable, mouillé.

Je cherche sur la rive

un coquillage blanc. » Traduction de Claude Couffon, *op. cit.*, p. 341.

28 « La voici, oh mers anciennes qui êtes miennes ! / Je te demande de l'enchanter, toi, mer maternelle de Cadix. », (nous traduisons).

29 « Mers lointaines qui êtes miennes, donnez-lui votre beauté ; / ton clair indigo, toi, baie incurvée de mon enfance. », (nous traduisons) :

« Ofrecimiento dulce a las aguas amargas », *Pleamar*, in ALBERTI, Rafael, *Poesía (1924-1967)*, *op. cit.*, p. 549-550.

30 Voir à ce sujet SPANG, Kurt, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991, p. 26.

31 Édition de GARCÍA MONTERO, Luis, *op. cit.*, p. 125.

« Des branchies je voudrais avoir
pour me marier, oui, me marier.

Ma fiancée vit dans la mer
et jamais ne peux la voir.

Plante, plante, ma fiancée,
dès l'aube, les vallées salines.

Cultive aussi, ma fiancée,
toutes les plaines sous-marines !

Jamais je ne pourrai te voir,
jardinière, dans tes jardins,

dans tes blancs jardins du matin ! » Traduction de Claude Couffon, *op. cit.*,
p. 85.

32 FLEPP, Catherine, *La Poésie de jeunesse de Rafael Alberti. Dire le désir*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 38.

33 Édition de GARCÍA MONTERO, Luis, *op. cit.*, p. 106-107.

« Mon enfance alors au jardin :

Mille-pattes des jours de pluie
ou rouges bêtes à bon Dieu.

Et le ver qui errait aussi
et l'escargot qui patinait.

Mon enfance alors au jardin :

Reine au pays du jardinage !

Le pois chiche montrait son nez
et l'alpiste en cage mourait.

Mon enfance alors au jardin :

Avec la plante des soupirs

que l'air essaimait à tous vents. » Traduction de Claude Couffon, *op. cit.*, p. 63.

34 Édition de GARCÍA MONTERO, Luis, *op. cit.*, p. 123.

« La mer. La mer.

La mer. Rien que la mer !

Pourquoi m'avoir emmené, père,
à la ville ?

Pourquoi m'avoir arraché, père,
à la mer ?

La houle, dans mes songes,
me tire par le cœur
comme pour l'entraîner.

Ô père, pourquoi donc m'avoir
emmené ? » Traduction de Claude Couffon, *op. cit.*, p. 81.

35 Édition de GARCÍA MONTERO, Luis, *op. cit.*, p. 90.

À Rosa de Alberti, qui jouait pensive de la harpe (xix^e siècle)

« Rosa-Rose d'Alberti, parmi les rinceaux
du mirador céleste allait se profilant ;

ma cousine pinçait, loin, les cordes du vent,
un nœud de blanche moire au galbe de son cou.

Sa harpe l'abritait, telle une balustrade
qui, de son pied, montait à sa boucle enneigée.

Et verte l'on voyait, enchevêtrant les cordes
– algue toute de fils – la main qui s'envola.

Rose de suavités et de carmin jaspée,
fanal de rêve, ailée en son évanescence,
elle prit son essor vers les plus hauts balcons.

Regardez-la, chérubine des chérubins,
de ce verger des airs songeuse musicienne,

faite au milieu des fleurs Pensive d'Alberti ! » Traduction de Claude Couffon,
op. cit., p. 37.

36 Édition de GARCÍA MONTERO, Luis, *op. cit.*, p. 90-91.

Catalina de Alberti, Italo-Andalouse (xix^e siècle)

« Elle montrait un sein sans voile, et dans ses mains
– neige rouge – un œillet frisé de mignardise.

Honneur dont se parait la souche gongorine,
elle était la splendeur de nos mers albertines.

Comme un œillet elle naquit parmi les plaines

de Cordoue la fertile et pourtant très alpine,
mais c'est comme une étoile et perle pérégrine
que, bleue, elle roula dans les mers siciliennes.
Je ne l'ai jamais vue, pourtant je l'imagine
œillet d'écume, en cet instant, nacre des mers
et sable dans les ports des côtes sous-marines.
Elle vit dans la mer et ennoblit ma vie,
celle qui fut de mes berceaux fleur et boussole,
œillet glorieux ornant la flore gongorine. » Traduction de Claude Couffon,
op. cit., p. 38.

RÉSUMÉS

Français

Les mémoires du poète Rafael Alberti constituent un support fiable pour appréhender son rapport à la famille et à l'univers scolaire. Le poète semble ne pas associer de bons souvenirs à cette période. Les souvenirs familiaux heureux ne trouvent finalement leur place que dans la production lyrique d'Alberti.

English

The Memoirs of the poet Rafael Alberti are a reliable support to apprehend his relationship with his family and school environment. The poet does not seem to have very good memories of this period. Truly happy memories are finally only recollected in the poetic production of Alberti.

INDEX

Mots-clés

Mémoires, autobiographie, souvenirs, enfance, poésie, Alberti (Rafael)

Keywords

Memoirs, autobiography, memories, childhood, poetry, Alberti (Rafael)

AUTEUR

Gilles Del Vecchio

Maitre de conférences-HDR en Études ibériques et ibéro-américaines
CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne
IDREF : <https://www.idref.fr/073982210>

Voix contemporaines, 01 | 2019

ISNI : <http://www.isni.org/000000037446146X>

Auto/biographie et autofiction

The Black Veil de Rick Moody, roman ventriloque

Sophie Chapuis

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.301

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Fiction et contrefaçon
Stratégies d'effacement

TEXTE

- 1 Lorsque Rick Moody publie *The Black Veil* en 2002 aux éditions Little, Brown and Company, il choisit de faire figurer le sous-titre suivant : *A Memoir with Digressions*. Un an plus tard, lorsque le texte paraît en livre de poche chez Back Bay Books, le sous-titre a disparu. La traduction française d'Emmanuelle Ertel aux Éditions de l'Olivier se conforme à la nouvelle version du titre et propose *À la recherche du voile noir*. Cette amputation, que l'auteur a lui-même réclamée à son éditeur, n'est pas sans conséquence dans la mesure où la dimension fictionnelle du texte prend manifestement le pas sur sa dimension autobiographique initiale. Privé de son sous-titre, *The Black Veil* se mue en une autobiographie romancée, un texte dont l'ambiguïté générique est accrue par l'hésitation constante entre le désir de se confier d'une part et celui de dissimuler d'autre part. La promesse d'autobiographie familiale qui ouvre le texte n'est pas honorée ; en lieu et place d'un récit de soi, l'auteur nous livre un roman familial qui repose intégralement sur une imposture littéraire. En effet, c'est moins une enquête généalogique qu'une quête de filiation littéraire que Rick Moody nous invite à poursuivre.
- 2 À l'origine de la tromperie, une note de bas de page figurant dans une nouvelle de Nathaniel Hawthorne, « Le Pasteur au voile noir », écrite en 1832 et figurant en 1837 dans le recueil *Twice-Told Tales*. À la

première page, Hawthorne précise que le protagoniste de son récit, le révérend Hooper, est directement inspiré d'un dénommé Joseph Moody, pasteur du XVIII^e siècle : « Un autre clergyman de Nouvelle-Angleterre, Mr Joseph Moody, de York, Maine, qui mourut il y a près de quatre-vingts ans, se distingua par la même excentricité que celle du révérend Hooper, ici évoquée¹. » Toute l'entreprise généalogique de *The Black Veil* repose ainsi sur une note rapportant l'existence d'un homme dont le seul patronyme, Moody, aussi commun soit-il, donne à l'auteur l'occasion de créer une fable mêlant sa propre saga familiale à un patrimoine littéraire fantasmé. Le nom de cet ancêtre présumé alimente la légende des Moody tandis que le crime commis par le pasteur en 1708 est lu comme la faute originelle qui n'aurait cessé de tourmenter ses descendants au cours des trois derniers siècles.

En effet, les titres de la nouvelle de Nathaniel Hawthorne et du roman de Rick Moody font, tous les deux, référence au voile noir dont le révérend couvre son visage après s'être rendu accidentellement coupable, à l'adolescence, de la mort de son meilleur ami au cours d'une partie de chasse. L'excentricité physique qu'il choisit d'adopter lui vaut alors le surnom de Joseph « Handkerchief » Moody, traduit littéralement par « le Moody au Mouchoir ». Dès le titre, on comprend donc que le roman s'écrit avec le concours de Nathaniel Hawthorne dont le texte de la nouvelle « Le Pasteur au voile noir » est d'ailleurs intégralement reproduit à la fin du roman. La double autorité du texte donne naissance à un objet littéraire hybride à la croisée des genres ; le récit de soi devient alors une entreprise pleinement romanesque. Celui qui affirme qu'il veut « être un écrivain américain² » se rêve une parenté avec des ancêtres de papier, se dessinant ainsi une identité éminemment littéraire, une identité piratée et plagiée qui met à mal tout projet de confession.

- 3 Le paradigme autobiographique traditionnel est remis en cause car le narrateur à la première personne n'est plus la seule source d'autorité. Derrière lui se cachent d'autres voix, qu'il s'agisse de celles de Nathaniel Hawthorne, d'Herman Melville ou d'Edgar Allan Poe, que ces voix soient d'ailleurs clairement identifiées ou non. L'avènement d'une identité plurielle complexifie l'entreprise mémorielle car le narrateur devient le produit d'une somme de connexions qui, tout en le liant plus largement à une communauté, exige en retour une part

d'effacement. Le titre nous invite d'emblée à percevoir le désir de se couvrir en plaçant le texte sous le signe du voile, du masque et de l'obscurcissement. Ce faisant, Rick Moody met en péril le « pacte autobiographique³ » dans la mesure où la promesse de vérité est constamment trahie. L'identité entre le narrateur et l'auteur s'avère profondément problématique car le « je » de Moody est non seulement pluriel et fragmenté mais aussi manipulateur, voire délibérément menteur. *The Black Veil* revêt ainsi bien moins les caractéristiques de l'autobiographie que celles de l'autofiction si l'on s'en remet à l'une des définitions qu'en propose Serge Doubrovsky : « Autobiographie, roman, pareil. Le même truc, le même trucage : ça a l'air d'imiter le cours d'une vie, de se déplier selon son fil. On vous embobine. En réalité c'est par la fin qu'on a commencé⁴. » *The Black Veil* propose un simulacre d'autobiographie et fait entrer en résonance de multiples voix au point que la confession se trouve systématiquement obstruée. Rick Moody produit ainsi un texte ventriloque parcouru par des voix qui mettent en sourdine le « je » autobiographique, transforme le récit familial en un récit national et substitue à la quête identitaire individuelle une quête d'identité collective.

Fiction et contrefaçon

4 Le terme « autofiction » naît sous la plume de Serge Doubrovsky en 1977⁵ mais sa définition n'a cessé d'évoluer comme le souligne Jacques Lecarme, dans un essai paru en 2004. Ce dernier explique que si l'autofiction privilégiait à ses débuts le préfixe *auto*, « l'autofiction d'aujourd'hui majore le substantif - *fiction* en donnant à - *auto* une valeur spéculaire et autotélique ; c'est le récit de la genèse d'une fiction par elle-même⁶ ». Le roman de Moody s'inscrit tout à fait dans cette perspective dans la mesure où le narrateur non seulement met en scène sa propre genèse mais aussi celle de son récit plus largement. Le lecteur est invité dans les coulisses d'une fiction en train de se faire, otage d'un narrateur qui ne cesse d'interrompre ou de contrefaire le récit de soi promis à l'orée du roman. Il faut patienter jusqu'à la fin de *The Black Veil* pour que soit révélée au lecteur la manipulation sur laquelle repose l'ensemble du roman et que l'autobiographie prenne rétrospectivement la forme d'une autofiction.

Hiram Fredrick Moody III (auteur de ces lignes), fils de Hiram F. Moody Jr., fils de Hiram F. Moody, fils de Hiram Clement Moody, fils de Scribner Moody, fils de Clement G. Moody, fils de Scribner, fils de Scribner, fils de Clement, fils de Clement, fils de Clement Moody, stade auquel d'autres générations, plus lointaines encore, apparaissent, bien que cela devienne au final assez obscur, les derniers géniteurs plus très certains, et aucune trace d'un William, d'un Samuel, ou d'un Joseph Moody, tout cela signifiant que les Moody de ma lignée *n'avaient pas de relation établie avec le Moody de la lignée de Moody au Mouchoir*, sauf si je voulais en inventer une⁷.

C'est précisément cette épiphanie qui conduit à une réévaluation générique du texte dont la part éminemment fictionnelle ne se révèle qu'*a posteriori*, dans une deuxième lecture venant mettre à mal la promesse initiale d'autobiographie. L'identité parfaite entre l'auteur et le narrateur, soulignée par les parenthèses ainsi que la proposition subordonnée circonstancielle de condition introduite par la conjonction « sauf », met au jour le caractère contrefait de l'entreprise mémorielle. Rick Moody, qu'il soit narrateur ou auteur, finit par démentir son lien avec le pasteur au voile noir qui inspira Nathaniel Hawthorne. L'aveu du mensonge familial signe la caducité de l'enquête généalogique :

Nous étions les Moody sans trace. Le bois mort sur l'arbre de la famille. Les scories qui faisaient briller les pépites d'or. Nous étions des prisonniers de l'histoire. Nous étions les restes abandonnés du festin de la réussite américaine. Nous n'avions pas épousé les bonnes personnes et nous n'étions pas invités aux dîners des autres Moody lors des fêtes. Donc, ma lignée, pendant cent ans ou plus, avait menti, sur notre généalogie⁸.

Dans ce jeu de dupes, Moody s'amuse de n'être qu'un oublié de l'histoire, un anonyme portant un patronyme prosaïque et banal. Aussi le sous-titre originel du roman, *A Memoir with Digressions*, prend-il ici toute sa portée ironique. Comme le souligne Sébastien Hubier dans la distinction qu'il propose entre l'autobiographie et les mémoires, l'autobiographie est :

[...] centrée sur l'existence même de celui qui l'écrit, les mémoires sont consacrés aux bouleversements historiques auxquels l'écrivain a

assisté, ou pris part – ou encore aux relations privilégiées avec les grands de ce monde qui ont, peu ou prou, déterminé lesdits bouleversements⁹.

De toute évidence, le terme *memoir* revêt un caractère ironique dans la mesure où le narrateur entreprend, non sans détours, de nous livrer partiellement sa jeunesse désœuvrée et ses années de dépendance à l'alcool, ce qui crée un effet de contraste avec l'attente que suscitent les mémoires. Toutefois, le roman ne propose-t-il pas, de manière détournée, une réflexion qui dépasse l'autobiographie de Rick Moody, l'individu désarmé qui est à la fois sujet et objet du récit, pour suggérer une réflexion plus largement sur Rick Moody, l'écrivain, aux prises avec un questionnement sur ce que signifie être un Américain au *xxi*^e siècle, de surcroît, un écrivain américain. C'est peut-être dans cette nuance que le terme *memoir*, fugacement accolé au titre, trouve son sens, dès lors que l'histoire du voile noir est extraite de sa seule portée familiale. Le tout début du roman suggère déjà la portée collective d'une autobiographie qui commence certes par la première personne mais la première personne du pluriel : « Eh bien voilà en quoi consistent nos crimes. Le souvenir de nos méfaits nous est pénible, leur poids intolérable¹⁰. » D'emblée, le « je » est multiple, il se pense en réseau, inclus dans une première personne du pluriel.

- 5 L'*incipit* évoque déjà l'ambiguïté entre le corps individuel et le corps collectif, le motif du voile noir se voyant transposé dans l'espace public du métro new-yorkais. Le roman s'ouvre en effet sur la présence fantomatique d'un individu qui hante la ligne R du métro new-yorkais et dont la capuche noire est annonciatrice du voile noir porté par le révérend Moody. Ce spectre sans visage ni traits est tantôt décrit comme un homme, tantôt comme un enfant ou un adolescent mais la famille à laquelle il appartient ne s'envisage pas au sens strict puisque ce spectre, visible par tous les usagers du métro, hante le narrateur mais plus largement le citoyen américain :

Ne faisons-nous pas tous partie de la même famille ? C'est en tout cas ce dont je commençais à me persuader, lors de mes nuits d'insomnie. Cet Américain singulier n'était-il pas un descendant des fondateurs des treize colonies, ou des immigrants du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, ne faisons-nous pas partie de la même lignée, celle

des colonisateurs, initiateurs de la Destinée manifeste, ces opprimés de la foi, mes ancêtres, les pionniers, avec leur catalogue de persécutions chassées de nos esprits comme de mauvaises fièvres au long du sommeil troublé des siècles¹¹ ?

Le spectre de la ligne R fait le lien entre la culpabilité strictement familiale des Moody, descendants d'un pasteur criminel malgré lui, et la culpabilité d'une nation tout entière criminelle. À travers ce questionnement qui vaut accusation, Rick Moody suggère une parenté entre le citoyen américain et la figure spectrale du métro new-yorkais, une même parenté qui l'unit à l'ancêtre meurtrier. Le glissement de l'individuel au collectif sera constant du début à la fin du roman dont la coda, explicitant la dimension criminelle inhérente à chaque Américain, n'est qu'un écho à l'incipit : « Être un Américain, être un citoyen de l'Occident, c'est être un meurtrier¹². » L'écart entre la sphère privée et la sphère publique, entre le familial et le collectif, se resserre à mesure que le roman progresse. Le récit de soi se change en une réflexion plus largement menée sur ce que signifie être américain.

- 6 Dans son article consacré aux nouveaux romans familiaux américains, et plus particulièrement à *The Black Veil*, Béatrice Pire relève d'ailleurs cette expansion du « je » et note que le texte s'ouvre sur un « nous de majesté » et que « ce n'est que dans l'ultime chapitre que ce nous acquiert une valeur collective, que la tâche individuelle s'élargit à l'échelle de la nation¹³ ». La tâche évoquée ici noircit littéralement les dernières pages du roman dans un chapitre qui repose entièrement sur la liste exhaustive de tout ce qui est noir, qu'il s'agisse d'animaux, de plantes, ou d'êtres humains :

[...] le marlin noir ; le lémur noir ; l'huître noir ; la cigogne noire ; l'hirondelle noire ; le bar noir ; le rhinocéros noir ; le rat noir [...] ¹⁴
[...] la noirceur des Noirs américains, importés ici d'Afrique subsaharienne, d'abord les Indes occidentales par les Espagnols et plus tard par la monarchie britannique [...] la noirceur de Nat Turner, la noirceur de Martin Luther King Jr., la noirceur de Malcolm X, la noirceur de Ralph Ellison, la noirceur de Louis Armstrong [...] ¹⁵
[...] la pluie noire d'Hiroshima et de Nagasaki, cette pluie qui retombe sur la ville après la dévastation due à la fois à l'explosion, la chaleur infernale et la radiation [...] le noir est la vraie couleur de l'Amérique,

couleur primordiale, éternelle, implacable, infinie, plein d'affliction [...] ¹⁶.

Dans cet inventaire décousu, la langue est réduite à son strict minimum, la syntaxe s'efface pour ne mettre en valeur qu'un seul mot, l'adjectif « noir », qui se répand comme une tache d'encre sur les dernières pages du roman. Cette saturation de couleur noire aboutit à un encombrement du sens et cette litanie, qui résonne comme d'occultes incantations, s'achève dans une injonction à se voiler le visage : « Ne vous faites pas d'illusion. Couvrez-vous le visage ¹⁷. » L'écho à l'ouverture du roman est manifeste tant dans le verbe « *kid* », qui rappelle l'adolescent cagoulé du métro, que dans le verbe « *cover* » qui couronne l'entreprise d'obscurcissement et de dissimulation qui anime le roman. Cette tache noire achève de mettre un voile sur la confession familiale et opacifie davantage l'entreprise de transparence initialement promise par le narrateur. En effet, dès les premières pages, la dimension autobiographique se veut manifeste : « [...] *je suis moi-même la matière de mon livre* [...] ¹⁸. » Le lecteur avisé reconnaîtra l'emprunt de cette célèbre phrase aux *Essais* de Montaigne mais devinera également que cette confession, d'emblée faite avec les mots d'un autre, se fera paradoxalement sur le mode d'une constante mise à distance.

Stratégies d'effacement

- 7 Dans *The Black Veil*, la narration repose principalement sur une stratégie d'effacement qui vise à faire obstacle au projet autobiographique. Les images de dissimulation sont légion et le désir de se cacher, voire de disparaître totalement, constitue l'un des traits caractéristiques du narrateur. Alors que celui-ci rapporte, par exemple, un épisode douloureux de son adolescence, à savoir l'annonce par son père du divorce de ses parents, on peut lire : « J'essayai de me cacher derrière ma sœur pendant tout le temps de la discussion, ce qui devait devenir par la suite ma stratégie : *Ne pas attirer l'attention* ¹⁹. » Quelques pages plus loin, on retrouve ce même réflexe de dissimulation : « [...] les autres enfants passaient devant moi sans me voir. Mon camouflage était parfait ²⁰. » Cette quête de discrétion et d'effacement nuit considérablement au projet autobiographique dans la mesure où les événements saillants de la vie

du narrateur ne font pas l'objet d'un récit linéaire. Au contraire, le matériau autobiographique s'expose par strates et se construit de manière spiralaire. Dès l'incipit de *The Black Veil*, le lecteur est averti en ces termes : « Mon livre et ma vie se déroulent par crises, relevant plus de l'épilepsie que du récit ²¹. » Le narrateur indique immédiatement que ce texte fragmentaire sera traversé de contractions et que le matériau autobiographique ne surgira que par crises. Le terme « épilepsie » évoque l'irruption soudaine de convulsions mais suggère également leur retour sous forme d'épisodes réguliers. Ainsi la construction du roman crée-t-elle les conditions pour que s'insinuent des parenthèses qui sont autant d'accidents narratifs contribuant à mettre l'autobiographie en déroute. Le sous-titre originel, *A Memoir with Digressions*, donne d'ailleurs toute sa place à la déviation, à la digression, envisagées comme compléments indispensables à l'entreprise mémorielle. Mis à la marge, le « je » est disséminé et dilué, sommé de faire parler d'autres voix dans un dispositif de ventriloquie qui ébranle l'autorité narrative.

- 8 *The Black Veil* est en effet un texte hybride régi par un monstre à deux têtes, celles de Rick Moody et de Nathaniel Hawthorne. Le spectre de ce dernier hante non seulement le texte mais aussi le paratexte, qu'il s'agisse du titre ou de la table des matières, dans laquelle on remarque que les dix-neuf chapitres composant le roman portent des titres qui sont tous des extraits de différents textes de Nathaniel Hawthorne. Ces emprunts non référencés, lus les uns à la suite des autres, forment un paragraphe presque intelligible. Certains titres contiennent d'ailleurs une légère modification syntaxique si bien que la lecture linéaire en est facilitée et qu'apparaît, à la place d'une table des matières, une préface codée et fragmentaire. L'auteur reconstruit un texte à partir de bribes de citations issues pour la plupart de la nouvelle « Le Voile noir du pasteur » mais aussi des carnets personnels de Nathaniel Hawthorne, de son premier roman *Fanshawe* ou encore de *The House of the Seven Gables*.

Table

Les enfants aux visages radieux sautillaient joyeusement aux côtés de leurs parents, ou bien imitaient une démarche plus solennelle... 19 ²²

Pendant la matinée, les clients vinrent sans empressement... 79 ²³

Légèrement voûté et les yeux fixés sur le sol, comme plongé dans ses

pensées... 99²⁴

La pause prolongée des esprits fatigués qui succède toujours à la gaité et au vin... 111²⁵

Il retire son visage comme un masque, derrière lequel apparaît une tête de mort au sourire grimaçant. 149²⁶

La reproduction de ces titres de chapitres révèle un texte d'apparence impénétrable mais qu'il est toutefois possible de déchiffrer si on lit cette table des matières comme une version alternative et raccourcie de la nouvelle « Le Voile noir du pasteur ». Bien que les citations n'appartiennent pas toutes à ce texte, les mêmes motifs sont présents, à savoir les enfants, le voile, ou encore le pasteur. Tout se passe comme si Rick Moody prêtait sa voix à Hawthorne et le faisait parler à travers des mots qu'il fait siens et recompose. La table des matières crée alors une forme inédite d'altérité qui conjugue à la fois le même et l'autre. La version proposée par Moody prend la forme d'un collage qui assemble bout à bout des citations dont la reconfiguration aboutit à un texte à la fois nouveau et familier. On remarquera d'ailleurs que les usages typographiques de la citation sont absents et qu'il s'agit, par conséquent, d'une appropriation totale du texte de Hawthorne.

- 9 L'auteur se fait à la fois copiste et scribe de Nathaniel Hawthorne si bien qu'il devient, pour solliciter la terminologie de Marie-Ange Depierre, auteur « fantasmophore²⁷ ». Prolongeant les analyses sur le fantôme de Nicolas Abraham et Maria Torok²⁸, Marie-Ange Depierre choisit de changer de perspective et de s'intéresser non plus au fantôme mais au « fantasmophore » qu'elle définit comme « [c]elui qui porte le fantôme, l'héritier, le descendant²⁹ ». Privilégiant ainsi l'examen de celui qui est hanté, Depierre pose la question suivante :

L'écrivain hanté par l'œuvre d'un prédécesseur pourra-t-il trouver sa voix dans cette écriture syncopée – cet arrêt de soi pour livrer passage à l'autre –, cette écriture fuguée qui s'écrit à deux mains comme un palimpseste vocal où les motifs se répètent, se fuyant et se poursuivant l'un l'autre³⁰ ?

Ce « palimpseste vocal » est précisément ce qui caractérise une écriture ventriloque, une écriture qui délocalise et disloque à la fois. C'est le fantôme qui rend métaphoriquement possible ce passage, son

corps spectral abritant d'autres voix. Le rapport entre la voix et l'image se trouve alors brouillé puisque le fantôme devient porteur de multiples voix. Ce faisant, le narrateur se trouve relégué à la marge de son propre récit et, très souvent, se transforme en un simple commentateur de Nathaniel Hawthorne.

- 10 Certains chapitres font preuve d'une telle rigueur scientifique qu'ils se lisent parfois comme des articles universitaires ayant vocation à éclairer la nouvelle de Nathaniel Hawthorne, « Le Voile noir du pasteur ». Bâti sur une somme impressionnante de citations et de références, le texte de Rick Moody se mue en une exégèse du texte hawthornien et fait entrer en conversation les plus grands spécialistes de ce dernier. Si l'effort citationnel est conséquent, il est irrégulier et capricieux. Les voix qui s'invitent dans le récit ne sont pas toutes identifiées, si bien qu'il est souvent impossible de reconnaître celle du narrateur, volontairement mêlée à celles d'Hawthorne ou de ceux qui en sont experts. Dans la bibliographie qui suit le corps du texte, Rick Moody admet, dans une note expliquant son usage de la citation, que le lecteur doit se résoudre à accepter la dimension polyphonique de son texte, révélant notamment que de nombreuses voix parlent à travers la sienne :

Ma manière de citer dans ce livre exige parfois du lecteur qu'il renonce à savoir qui exactement est en train de parler. Une entreprise dangereuse, c'est certain, à laquelle je souhaite ici remédier. Derrière cette stratégie se dissimule une aspiration à faire clairement apparaître, je l'espère, que la littérature présente se tisse dans des textes du passé, parfois consciemment. Pour être plus complet, je vous prie de noter la chose suivante : la vaste majorité des citations non signalées dans ces pages, de même que les titres de chapitre, proviennent de l'œuvre de Nathaniel Hawthorne. Il y a également des remarques d'Herman Melville, comme de Cotton Mather (chapitre six), de Roland Barthes (chapitre sept), Robert Held (sur les armes à feu, dans le chapitre neuf) [...] ³¹.

Cette note fait explicitement figurer la stratégie d'effacement sur laquelle repose le roman car à la dissémination des voix s'ajoute celle des sources mobilisées. Ces observations fantomatiques accentuent la dimension ventriloque d'un texte parcouru par des voix singulières qui s'additionnent pour former un chœur spectral et permettre au

narrateur de mettre sa propre voix en sourdine et de se soustraire à son propre récit. Toutefois, figurant en marge du récit, cette bibliographie demeure proprement autobiographique et rappelle, en dernière instance, la stratégie qui préside à l'écriture du moi dans ce roman. L'auteur se découvre après-coup, apposant sa signature dans des *addenda* au texte principal, choisissant une nouvelle fois l'obliquité pour se révéler.

- 11 *The Black Veil* est un texte qui met en scène un « je » associatif, construit sur un réseau d'influences plus ou moins visibles. L'enquête généalogique n'est qu'un prétexte destiné à prendre la famille Moody en otage pour qu'elle devienne protagoniste d'une fable littéraire. C'est d'ailleurs l'étude patronymique du nom Moody qui dessine les traits caractéristiques de la famille. L'évolution sémantique de l'adjectif *moody* est en effet sollicitée pour justifier la tendance à l'affabulation et conforter le narrateur dans sa position de metteur en scène :

Ainsi un mot qui désignait ce que le pouvoir viril offrait de meilleur en 1375, le courage, la bravoure, la force d'âme, en vint à l'époque élisabéthaine, à peu près au temps de l'odyssée puritaine vers le *Nouveau Monde*, à connoter plutôt une sorte d'affliction maniaco-dépressive avant l'heure, pour laisser place, au vingtième siècle, à la flatterie et à la simulation, aux racontars hyperboliques, coïncidant presque exactement à la tendance développée par ma famille à raconter des histoires de cette manière, en exagérant les choses, comme si la famille qui portait un patronyme dérivé d'un vocable pouvait influencer ce vocable qui, à son tour, finissait par ressembler à la famille, ainsi le mot *moody* désigne maintenant ma famille, et j'en suis un exemple, un conteur d'histoires, un pourvoyeur de bobards, un metteur en scène de querelles et de drames fictifs, dans le but de détourner l'attention de moi-même³².

La stratégie d'évitement est de nouveau à l'œuvre puisque l'enjeu principal du récit est explicitement révélé en conclusion de cette démonstration : le récit de soi doit impérativement être évité. Si le narrateur emprunte toutes les directions possibles pour esquiver la confession, il ne cesse pour autant jamais de construire un roman familial et de forger par là même un « je » protéiforme, toujours décentré. C'est dans l'inadéquation constamment recherchée entre

l'auteur et le narrateur que l'autofiction s'insinue, rendant le projet autobiographique, au sens strict du terme, impossible.

- 12 Dans ses travaux sur l'autobiographie, Joseph N. Riddel, suggère que l'autobiographie américaine s'inscrit toujours dans une parodie du genre dans la mesure où la généalogie ne peut être, pour l'écrivain américain, qu'une spéculation. Son passé, nécessairement demeuré en Europe, est hors de sa portée et ne peut faire l'objet que d'une mise en récit :

L'autobiographie, en un sens, serait le genre américain par excellence car il est déjà en soi une forme hybride, une parodie du paradigme généalogique relevant ainsi de la « romance poétique » qui a longtemps couvert de son ombre l'écrivain américain, le reléguant au rang d'orphelin ou de bâtard, tout en étant toujours défini par le langage paternel de la vieille Europe³³.

- 13 Dans *The Black Veil*, la distance entre l'Europe et l'Amérique rejaille jusque dans l'écart de sens que le narrateur relève entre l'adjectif *moody* connotant le courage et la bravoure sur le vieux continent et le même terme devenu synonyme de leurre et de mensonge dans le nouveau monde. L'analyse de Joseph N. Riddel révèle également le recours nécessaire à la *romance* car il offre au narrateur de toute autobiographie une manière alternative de se raconter, laissant la fiction prendre le pas sur le réel. La remarque de Riddel convoque à son tour la *romance* hawthornienne qui propose de conjuguer le tangible et l'imaginaire pour appréhender le réel :

Ainsi le plancher de la pièce familière devient un terrain neutre situé quelque part entre le monde matériel et le pays des fées, un endroit où le réel et l'imaginaire peuvent se rencontrer et s'imprégner chacun de la nature de l'autre. Des fantômes pourraient y entrer sans nous faire peur³⁴.

À la volonté de renverser le paradigme de l'autobiographie traditionnelle s'ajoute, chez Moody, un désir d'altérité qui extrait le récit de sa seule portée familiale et transforme le « je » en un « nous » itinérant, le « nous » d'un narrateur ventriloque et illusionniste qui prête volontiers sa voix pour articuler sa mythologie familiale au récit national américain.

BIBLIOGRAPHIE

- DEPIERRE, Marie-Ange, *Paroles fantomatiques et Cryptes textuelles*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.
- DEWEY, Joseph, « Rick Moody », *The Review of Contemporary Fiction*, vol XXIII, n° 2, été 2003, p. 7-49.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge, *Le Livre brisé*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1989.
- HAWTHORNE, Julian, *Nathaniel Hawthorne and his Wife: A Biography* dans *The Works of Nathaniel Hawthorne*, Boston, Houghton Mifflin and Co., 1891.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *Fanshawe*, (1828), New York, Literary Classics of the United States, 1983.
- HAWTHORNE, Nathaniel, « The Minister's Black Veil », (1932), *Selected Tales and Sketches*, London, Viking Penguin, 1987.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlet Letter*, (1850), London, Norton & Company, 2005.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *The House of the Seven Gables*, (1851), New York, Oxford University Press, 2009.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- LECARME, Jacques, « Origines et évolution de la notion d'autofiction » dans BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, et DAMBRE, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13-23.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- MOODY, Rick, *The Black Veil: A Memoir with Digressions*, (2002), London, Faber and Faber, 2004.
- MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, (2002), Paris, Éditions de l'Olivier, 2004.
- PIRE, Béatrice, « Les nouveaux romans familiaux », *Critique*, vol 675-676, n° 8-9 août-septembre 2003, p. 584-594.
- RIDDEL, Joseph N., *Purloined Letters. Originality and Repetition in American Literature*, dans BAUERLEIN, Mark (dir.), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1995.
- TOROK, Maria, et ABRAHAM, Nicolas, *L'Écorce et le Noyau*, (1978), Paris, Flammarion, 1987.

NOTES

- 1 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004, p. 421. Précisons que nous choisissons ici la pagination qui correspond au roman de Rick Moody dans la mesure où la nouvelle de Nathaniel Hawthorne est intégralement reproduite à la fin du livre. Toutes les citations françaises du texte de Rick Moody s'accompagnent de leur version originale en anglais dans les notes de bas de page. « *Another clergyman in New England, Mr Joseph Moody, of York, Maine, who died about eighty years since, made himself remarkable by the same eccentricity that is here related of the Reverend Mr Hooper.* » MOODY, Rick, *The Black Veil*, (2001), London, Faber and Faber, 2004, p. 305.
- 2 « *I want to be an American writer.* » DEWEY, Joseph, « Rick Moody », *The Review of Contemporary Fiction*, vol XXIII, n 2, été 2003, p. 7.
- 3 Rappelons les termes du pacte que propose Philippe Lejeune, à l'origine de cette expression : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. » LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 15.
- 4 DOUBROVSKY, Serge, *Le Livre brisé*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1989, p. 91.
- 5 On doit à l'auteur Serge Doubrovsky l'utilisation de ce néologisme pour qualifier son texte intitulé *Fils*, autofiction parue en 1977 : « *Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.* » DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977. Quatrième de couverture.
- 6 LECARME, Jacques, « Origines et évolution de la notion d'autofiction » dans BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, et DAMBRE, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 15.
- 7 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 394. « *Hiram Fredrick Moody III (the author of these lines), son of Hiram F. Moody Jr., son of Hiram F.*

Moody, son of Hiram Clement Moody, son of Scribner Moody, son of Clement G. Moody, son of Scribner, son of Scribner, son of Clement, son of Clement, son of Clement Moody, at which points generations even further removed are hinted at, though ultimately obscure, ultimate begetters obscure, no sign of a William or a Samuel or a Joseph Moody, all of which meant that the Moodys of my line had no conclusive relation to the Moodys of Handkerchief Moody's line, unless I was willing to make up one. »
MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 284.

8 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 394-395. « We were the no-account Moodys. The dead wood on the family tree. The dross that made the gold nuggets shine. We were shut-ins of history. We were the leftovers in the repast of American achievement. We didn't marry well, and we didn't get invited to dine with the other Moodys on the holidays. Therefore, my line, for some hundred years or more, had been liars about our lineage. »
MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 284.

9 HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 53.

10 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 9. « So there's the matter of our crimes. The remembrance of our misdoings is grievous to us; the burden of them is intolerable. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 3.

11 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 15. « Wasn't he related to all of us? or so I began to argue in certain insomniac settings. Wasn't he related to the mariners of the thirteen colonies or to the immigrants of the eighteenth and nineteenth centuries, this particular American, related to me, to my interlopers on the continent, authors of the Manifest Destiny, sufferers of conscience, my settlers with their inventory of persecutions worried out like bad fever though the troubled sleep of the centuries. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 7.

12 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 420. « To be an American, to be a citizen of the West, is to be a murderer. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 303.

13 PIRE, Béatrice, « Les nouveaux romans familiaux », *Critique*, vol. 675-676, n° 8-9, août-septembre 2003, p. 586.

14 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 415. « [...] the black marlin; the black lemur; the black oystercatcher; the black stork; the black tern; the black sea bass; the black rhinoceros; the black rat [...] »
MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 299.

15 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 418. « [...] the blackness of black Americans, imported from sub-Saharan Africa, first into the West Indies by the Spanish and later by the British monarchy [...] the blackness of Nat Turner, the blackness of Martin Luther King Jr., the blackness of Malcolm X, the blackness of Ralph Ellison, the blackness of Louis Armstrong [...] » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 301.

16 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 419. « [...] the black rain of Hiroshima and Nagasaki, that precipitation which falls over a city after the three-part devastation of blast, heat and radiation [...] the real American color is black, primordial, eternal, heartless, infinite, full of sorrow [...]. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 302.

17 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 420. « Don't kid yourself. Cover your face. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 303.

18 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 18. « [...] I am myself the matter of this book [...]. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 9.

19 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 28. « I tried to conceal myself behind my sister throughout the discussion, and this became my strategy later: Don't draw attention. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 17.

20 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 33. « [...] Kids pushed past me as though I were spectral. My camouflage was perfect. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 21.

21 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 16. « My book and my life are written in fits, more like epilepsy than like a narrative. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 8.

22 Nous reproduisons ici quelques titres de chapitres tels qu'ils apparaissent dans la table des matières située à la fin du roman. Le titre du premier chapitre est directement emprunté à une phrase de la nouvelle « Le Pasteur au voile noir ». Une légère altération syntaxique est à noter par rapport au texte original de Nathaniel Hawthorne qui se présente comme suit : « *The old people of the village came stooping along the street. Children, with bright faces, tript merrily beside their parents, or mimicked a graver gait, in the conscious dignity of their Sunday clothes.* » HAWTHORNE, Nathaniel, « *The Minister's Black Veil* », *Selected Tales and Sketches*, London, Viking Penguin, p. 185.

- 23 « *Customers came in, as the forenoon advanced, but rather slowly.* » HAWTHORNE, Nathaniel, *The House of the Seven Gables*, (1851), New York, Oxford University Press, 2009, p. 52.
- 24 « *With this gloomy shade before him, good Mr Hooper walked onward, at a slow and quiet pace, stopping somewhat and looking on the ground, as is customary with abstracted men, yet nodding kindly to those of his parishioners who still waited on the meeting-house steps.* » HAWTHORNE, Nathaniel, « *The Minister's Black Veil* », *Selected Tales and Sketches*, London, Viking Penguin, p. 186.
- 25 « *At length, however, there was a pause – the deep pause of flagging spirits, that always follows mirth and wine* », HAWTHORNE, Nathaniel, *Fanshawe*, (1828), New York, Literary Classics of the United States, 1983, p. 49.
- 26 Cette citation provient de *Nathaniel Hawthorne and his Wife*, biographie publiée par le fils de l'écrivain, Julian Hawthorne, en 1884. « *In a grim, weird story, a figure of a gay, laughing, handsome youth, or a young lady, all at once, in a natural, unconcerned way, takes off its face like a mask, and show the grinning bare skeleton face beneath.* » HAWTHORNE, Julian, *Nathaniel Hawthorne and his Wife: A Biography in The Works of Nathaniel Hawthorne*, Boston, Houghton Mifflin and Co., 1891, p. 498.
- 27 DEPIERRE, Marie-Ange, *Paroles fantomatiques et Cryptes textuelles*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 8.
- 28 Dans le chapitre « *Notules sur le fantôme* », Abraham et Torok soutiennent que « *le fantôme n'a rien à voir avec le retour du refoulé, il saute des générations, c'est un mort en nous.* » TOROK, Maria & ABRAHAM, Nicolas, *L'Écorce et le Noyau*, (1978), Paris, Flammarion, 1987, p. 431. Ainsi le fantôme ne provient-il pas d'une hantise étrangère mais rend manifeste l'héritage d'un secret au caractère inavouable.
- 29 *Ibid.*, p. 9.
- 30 *Ibid.*, p. 12.
- 31 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 441. « *My style of quotation in this book sometimes asks the reader to suspend the question of who exactly is doing the speaking. A dangerous undertaking, to be sure, and one that I seek to redress here. The aspiration concealed in this strategy is one of which, hopefully the literature present will properly appear to be quilted together from the texts of the past, sometimes consciously, sometimes less so.*

For the sake of completeness, however, please note the following: the vast majority of uncited quotations in these pages, as well as all the chapter titles, come from the work of Nathaniel Hawthorne. There are also some phantom observations from Herman Melville, as well as Cotton Mather (chapter six), Roland Barthes (chapter seven), Robert Held (on firearms, in chapter nine) [...]. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 319.

32 MOODY, Rick, *À la recherche du voile noir*, op. cit., p. 383-384. « Thus a word that denoted the best that masculine power could offer, in 1375, courage, boldness, fortitude, came by Elizabethan times, about the time of the Puritan odyssey to the New World, to connote instead a sort of preliminary bipolar misery, giving way in the twentieth century, to blandishments and simulations, to hyperbolic storytelling, almost exactly coincident with my family's own tendency to tell stories in this way by exaggeration, as though a family named after a word can come to influence the word, until the word instead resembles a family, and thus moody now refers to my own family, and I am its example, a storyteller, a purveyor of blarney, a stager of mock quarrels and dramas, in order to direct attention away from myself. » MOODY, Rick, *The Black Veil*, op. cit., p. 276.

33 Nous traduisons. « Autobiography, in a sense, would be the "American" genre, for it is already a hybrid, a parody of the genealogical paradigm and thus an intervention into the poetics of the "family romance" that had long shadowed the "American" writer, defining him as an orphan and outcast but yet defined by the father language of Old Europe. » RIDDEL, Joseph N., *Purloined Letters. Originality and Repetition in American Literature*, dans BAUERLEIN, Mark (dir.), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1995, p. 32.

34 HAWTHORNE, Nathaniel, *La Lettre écarlate*, (1850), Paris, Le Livre de Poche, 2015, p. 68-69. « Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. Ghosts might enter here without affrighting us. » HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlet Letter*, (1850), London, Norton & Company, 2005. p. 29.

RÉSUMÉS

Français

The Black Veil est un texte dont l'ambiguïté générique nous invite à repenser le paradigme autobiographique car en lieu et place d'un récit de soi, Rick Moody livre une autofiction reposant sur une imposture qui n'est révélée au lecteur qu'au terme du roman. La parenté entre la famille Moody et le révérend Joseph Moody, pasteur puritain qui aurait inspiré à Nathaniel Hawthorne son personnage du pasteur au voile noir, s'avère totalement infondée. Cet article envisage la mise en échec systématique de l'élan autobiographique comme principe central présidant à l'écriture d'un texte qui privilégie la dissimulation à la confession. Parcouru par de multiples voix, ce récit est celui d'un « je » associatif, qui se déploie en réseau et substitue à la quête identitaire individuelle une quête d'identité nationale. Ne se dévoilant qu'à mots couverts, Moody s'inclut dans une première personne plurielle et redéfinit le récit de soi comme étant nécessairement le récit d'une communauté.

English

The Black Veil redefines the autobiographical paradigm as its author, Rick Moody, turns the narrative of the self into an autofiction relying on a hoax that is only revealed to the reader at the end of the novel. The link between the Moody family and Joseph Moody, a Puritan reverend who inspired Nathaniel Hawthorne for his short story "The Minister's Black Veil", turns out to be totally unfounded. This article considers the systematic failure of the autobiographical impulse as the keystone of this text which privileges dissimulation over confession. As the "I" is swept through by multiple voices, a networked first person emerges and transforms the quest for individual identity into a quest for a national identity. Speaking in veiled terms, Rick Moody includes himself in a plural first person and reevaluates the narrative of the self as being necessary that a larger community.

INDEX

Mots-clés

Moody (Rick), Hawthorne (Nathaniel), Le Pasteur au voile noir, autobiographie, autofiction, mémoire, ventriloquie, roman familial

Keywords

Moody (Rick), Hawthorne (Nathaniel), The Minister's Black Veil, autobiography, autofiction, memoir, ventriloquism, family romance

AUTEUR

Sophie Chapuis

Maitresse de Conférences en Littérature américaine
CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne
IDREF : <https://www.idref.fr/158565177>
BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16997008>