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

Frédéric Regard

🔗 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=235>

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.235

Electronic reference

Frédéric Regard, « Le Legs d'Alfred : Doris Lessing, *Alfred & Emily* », *Voix contemporaines* [Online], 01 | 2019, Online since 11 mars 2022, connection on 22 mars 2022. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=235>

Copyright

CC BY 4.0

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

Frédéric Regard

OUTLINE

Insectes, trauma, écriture

« Métalopsis »

Coda : reléguer le père

TEXT

1 *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 nou-

velle 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 oblitérent 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 ininter-

rompu 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 sépara-

tion, 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 métaleptique 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 métaleptique. 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 roman-cée, 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 : dé-

ranger 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 don-

ner 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 « se souvenir 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 « lembré ». 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.

BIBLIOGRAPHY

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

DERRIDA, Jacques, « Fourmis », dans NEGRÓN, Mara (dir.), *Lectures de la dif-*

férence sexuelle, Paris, Des femmes, 1994.

FUSSEL, Paul, « Persistence and Memory », [rééd. 1977] dans *The Great War and Modern Memory*, Ox-

ford/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.

ABSTRACTS

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

AUTHOR

Frédéric Regard

Professeur des universités en Littérature anglaise

VALE (EA 4085), Sorbonne Université, Paris