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

Aude Haffen

🔗 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=254>

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.254

Electronic reference

Aude Haffen, « « *On his own lines* » : lignages dans *Kathleen and Frank* de Christopher Isherwood », *Voix contemporaines* [Online], 01 | 2019, Online since 28 octobre 2021, connection on 22 mars 2022. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=254>

Copyright

CC BY 4.0

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

Aude Haffen

OUTLINE

Lignes autobiographiques : Emily et Christopher

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

Kathleen : diariste, personnage, co-auteure

TEXT

- 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 biographiés·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'attraction 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 esquivé 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, « crispé ou gâché 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 foucaldiens, 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 freu-

dienne du sujet, ne sont pas présentées 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 wi-

*thin 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 contre-façon, 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, récits 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 ouï-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 esquisant 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 pers-

pective 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, esquivé 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 despair⁵². (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 bio-

graphique, 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 genres. 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, christiano-centrique 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 altogether⁵⁷ », 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 Past⁵⁸? » (*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'auteur 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 prudence 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 some-

*times 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 Word 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, co-opèrent, s'affrontent ou s'amalgament, tout comme circulent, co-opèrent, s'affrontent ou s'amalgament les identités – constructions de genre, goûts, caractères, conformismes, dissidences – au sein d'une lignée familiale.

BIBLIOGRAPHY

- 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, Harper-Collins, 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 Mourlon (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 victoriennes 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)

ABSTRACTS

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

AUTHOR

Aude Haffen

Maîtresse de conférences en Études anglophones,
EMMA (EA 741), Université Paul-Valéry Montpellier 3