Janet Frame : le féminin et la marge

Alice Braun

▶ **To cite this version:**

Alice Braun. Janet Frame : le féminin et la marge. Etudes sur le genre. Université Paris X-Nanterre, 2008. Français. NNT : . tel-01656695

HAL Id: tel-01656695
https://hal.parisnanterre.fr/tel-01656695

Submitted on 5 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS X-NANTERRE

Ecole doctorale Lettres, langues et spectacles

Discipline : Langues, littératures et civilisations des pays anglophones

THÈSE

Pour l'obtention du grade de
docteur de l'Université Paris X-Nanterre
présentée et soutenue publiquement
par

Alice BRAUN

Le 06 décembre 2008

Janet Frame : le féminin et la marge

Directrice de thèse : Mme la professeure Claire BAZIN

JURY
Mme la professeure Claire BAZIN
Mme la professeure Christine BERTHIN
M. le professeur Jean-Pierre DURIX
Mme la professeure Francine TOLRON

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Madame Claire Bazin pour avoir encadré mon travail depuis tant d'années avec patience, chaleur et humanité.

Je remercie également Madame Christine Berthin, Monsieur Jean-Pierre Durix et Madame Francine Tolron pour leur participation à ce jury de thèse.

Je suis très reconnaissante à Fabienne Moine pour ses conseils avisés, mais également pour son amitié et son soutien constants ; à Christopher Whitehead pour sa relecture minutieuse et patiente ; enfin, à Nicolas Braun pour son aide.

Je voudrais également remercier mes parents, ainsi que Candice et Elodie, pour leur soutien et leur amitié sans faille durant toutes ses années.

Merci enfin à l'établissement La Perle, et à ses habitués, qui m'ont permis de mener ce travail à bien dans les meilleures dispositions morales possibles.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Liste des abréviations

Note : Le roman *Yellow Flowers in the Antipodean Room* n'est connu sous ce titre que dans la version américaine de George Braziller, qui est celle que j'utilise. *The Rainbirds* étant le titre le plus souvent cité, j'utiliserai l'abréviation de celui-ci par commodité. Quant à l'autobiographie, ses trois volumes ont été réunis en un seul dans mon édition. Les numéros de page feront référence à cette édition, mais j'indiquerai le titre abrégé de chaque volume.

LOS	*The Lagoon and Other Stories*. London: Bloomsbury, (1951) 1997.
ODC	*Owls Do Cry*. London: The Women's Press, (1961) 1996.
FW	*Faces in the Water*. London: The Women's Press, (1961) 2000.
EA	*The Edge of the Alphabet*. New York: George Braziller, 1962.
Re	*The Reservoir: Stories and Sketches*. New York: George Braziller, 1963.
SS	*Snowman, Snowman: Fables and Fantasies*. New York: George Braziller, 1963.
SGB	*Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1964.
AM	*The Adaptable Man*. New York: George Braziller, 1965.
SOS	*A State of Siege*. New York: George Braziller, 1966.
PM	*The Pocket Mirror*. London: The Women's Press, 1967.
Ra	*Yellow Flowers in the Antipodean Room (The Rainbirds)*. New York: George Braziller, 1969.
MM	*Mona Minim and the Smell of the Sun*. Auckland: Random House, (1969) 2005.
IC	*Intensive Care*. Auckland: Random House, 1970.
DB	*Daughter Buffalo*. New York: George Braziller, 1972.
LM	*Living in the Maniototo*. Auckland: Random House, (1979) 2006.
YNEHH	*You are Now Entering the Human Heart*. London: The Women's Press, (1983) 1994.
C	*The Carpathians*. Auckland: Random House, (1988) 2005.

CA	*The Complete Autobiography*. London: The Women's Press, (1990) 1999 (*TIL* : *To The Is-land*, 1982 ; *AT* : *An Angel at My Table*, 1984 ; *EMC* : *The Envoy from Mirror City*, 1985).
GB	*The Goose Bath.* Auckland: Random House, 2006.
TAS	*Towards Another Summer.* Auckland: Random House, 2007

INTRODUCTION

Introduction

1. Aspects critiques

1.1 La tentation autobiographique

NOMBREUX sont les auteurs qui se sont retrouvés littéralement emprisonnés dans le roman de leur vie. On pense par exemple à Fitzgerald ou Hemingway, ou près de Frame, à Antonin Artaud ; autant d'auteurs dont l'œuvre est fréquemment évoquée à l'aune des détails plus ou moins pittoresques de leur vie, glanés tant par leurs proches que par leurs biographes officiels. Cette tendance est d'autant plus évidente chez Frame que celle-ci a fait le choix d'écrire une autobiographie, dont l'un des premiers buts avoués était de mettre fin aux spéculations et rumeurs diverses qui couraient au sujet de son histoire[1]. La suite est connue : un immense succès de librairie, de nombreux prix littéraires ; puis une deuxième vague d'intérêt du public, international, cette fois-ci, suite à la sortie du film de Janet Campion, *An Angel at my Table*, qui consistait en une adaptation de l'autobiographie en trois volumes. Bon nombre des lecteurs européens de Frame ont ainsi découvert son œuvre par ce biais. Et cela en soi mérite quelques remarques préliminaires. Il est en effet assez rare de faire la découverte d'un auteur suite à la rencontre de son personnage autobiographique, rendu, qui plus est, presque mythique par le dédoublement de l'écriture autobiographique en film, que l'on peut quasiment en l'état aborder comme fiction. On pourrait discuter avec Jean-Jacques Lecercle[2] de la superposition des couches de mythe opérée par ce dédoublement (mais aussi par la reparution de l'autobiographie en un seul volume, agrémenté de photos), et de la part que l'auteur Frame elle-même a pu prendre dans ce processus[3] ; toujours est-il que le fait d'aborder un auteur par l'angle de cet objet hybride qu'est le film de Jane Campion (où s'arrête le récit de Frame, et où commence l'imagination filmique de la cinéaste ?) ne peut qu'avoir des conséquences importantes quant à l'approche critique d'un auteur. Il est indéniable que le personnage de Janet dans l'autobiographie, et a for-

[1] ALLEY, Elizabeth. « 'An Honest Record': An Interview with Janet Frame. » *Landfall* 45.2 (1991), p. 154-68.
[2] LECERCLE, Jean-Jacques. « Folie et littérature : de Foucault à Frame. » *La licorne* 55 (2000), p. 293-304.
[3] On remarque que c'est Frame elle-même qui a suscité cette curiosité pour sa vie, avec l'article « Beginnings » paru dans *Landfall*, qu'elle avoua plus tard avoir écrit pour des raisons « mercenaires », en vue de l'obtention de la « Burns Fellowship » à l'université d'Otago.

tiori dans le film, en quelque sorte « mythifié » par la distance temporelle et par l'emploi de trois actrices grimées pour l'évoquer de la façon la plus immédiate possible, crée chez le lecteur et le spectateur un fort sentiment d'identification, dont les ressorts sont aussi complexes qu'obscurs. Les faits de l'existence de Frame, que je choisirai ici de ne pas rapporter pour la énième fois, ont été représentés, notamment dans le film, selon le scénario éprouvé de l'innocente, victime d'un système injuste, mais qui à force de courage, parvient à dépasser les difficultés de son existence. Il ne s'agit pas ici de se livrer à une critique du film, mais bien d'explorer les ressorts de l'effet de pathos que crée la mise en mots puis en images d'une existence marquée par la souffrance et la résilience par l'écriture. L'existence elle-même de Frame se transforme en un roman que l'on semble pouvoir ranger avec le reste de sa fiction, telle une sorte de *Bildungsroman*, ou dans sa version moderne, l'un de ces récits de vies exceptionnelles dont le public est friand. Il y aurait tant à dire sur la capacité de projection et d'identification dont nous faisons preuve face à ces récits dans lesquels chacun peut faire résonner ses angoisses. Il est essentiel de garder ces considérations à l'esprit dès que l'on aborde la critique existante, et souvent récente, de Janet Frame. Nombreux sont les articles traitant de son œuvre en général, ou d'un ouvrage en particulier, qui s'ouvrent sur un rappel des faits de l'existence de Frame, comme si cela était une sorte de passage obligé, un angle fondamental pour la compréhension de son œuvre. Le résultat est souvent une approche déterministe des romans de Frame, qui ne sont plus évoqués en leur nom propre, mais presque comme l'excroissance d'une existence « extra-ordinaire », le simple produit d'un long chemin de croix. Il ne s'agit pas ici d'adopter une position radicale, et de nier l'évidence, à savoir que la « bio » puisse avoir une influence sur la « graphie » , mais simplement de poser des limites à un exercice trop répandu parmi les lecteurs de Frame, tel Patrick Evans[4], qui consiste à voir la fiction comme une série de romans à clés, ce qui autorise d'ailleurs à ne voir dans Janet Frame qu'un auteur cannibale de la réalité qui l'entoure[5]. Mais n'est-ce pas, dans un sens, le cas de tout auteur de fiction ? Cette impression n'est-elle pas simplement exagérée par l'exposition démesurée des faits de l'existence de Frame ?

---

[4] EVANS, Patrick. *An Inward Sun: The Novels of Janet Frame*. Wellington: New Zealand University Press, 1971.
[5] EVANS, Patrick. « 'Farthest from the Heart': The Autobiographical Parables of Janet Frame. » *Modern Fiction Studies* 27.1 (1981), p. 31-40.

Ainsi, j'éviterai tant que possible, mais sans fanatisme pourtant, d'analyser les œuvres de Frame à l'aune de ce que l'on connaît de sa vie, même si cette approche peut, dans certaines occasions, s'avérer nécessaire. Reste l'objet littéraire qu'est l'autobiographie, que son auteur force parfois à entretenir des rapports troublants avec sa propre fiction. On ne saurait assez commenter le passage du deuxième volume, *An Angel at my Table*, où la narratrice enjoint le lecteur à se référer à son roman autobiographique *Faces in the Water* pour y trouver un récit de l'épisode de son séjour en hôpital psychiatrique, que chaque lecteur ayant eu connaissance des faits de la vie de Frame attendait certainement de découvrir avec impatience. Ce geste apparemment innocent a pour conséquence de jeter le trouble à la fois sur le statut de la fiction et de l'autobiographie, brouillant un peu plus les limites entre les deux, au lieu de marquer une frontière distincte entre elles, ce qui paraissait être le but avoué de l'autobiographie, justement. Ainsi, que faire de ce texte dont la volonté est réaliste, mais dans lequel la fiction ne cesse de faire des incursions (notamment sous la forme de « the Envoy » , à la fin du troisième volume, qui vient rappeler à la narratrice sa vocation à écrire de la fiction[6]) ? Il me semble cependant que ce texte peut nous être particulièrement utile une fois considéré comme une sorte d' « *ars literaria* » , comme si nous étions admis dans certaines pièces du laboratoire de fiction propre à Frame. On pourrait ainsi y observer, évidemment, le matériau de base réel de certains éléments fictifs (tout en gardant une certaine mesure), les influences nombreuses de son écriture, mais surtout y déceler les grands thèmes, voire les grands trajets qui structurent son œuvre. Il est ainsi intéressant de noter dès maintenant que la trajectoire du personnage de Janet, tel qu'elle est narrée dans l'autobiographie, du paria à l'artiste, se trouve reflétée dans l'évolution de l'œuvre de Frame elle-même, où l'on observe un changement progressif de point de vue prioritaire, du personnage de marginal vers celui de l'artiste, justement. Ainsi, Simone Oettli-Van Delden, dans son ouvrage sur le langage de la folie chez Frame, remarque la chose suivante : « Her early novels, largely inspired by her experiences in mental hospitals, evoke a figurative death by introducing a 'mad' protagonist, and the later ones tend to focus on a figurative resurrection by making the protagonist an author[7]. »

---

[6] Cf. *EMC*, p. 428.
[7] OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p. 143.

1.2 La tentation sociale-réaliste

Mais dans quel pays autre que la Nouvelle-Zélande aurait pu aussi bien fleurir un tel mythe ? Dans son étude culturelle du pays, Francine Tolron remarque que celui-ci s'est construit de différentes couches de mythes fondateurs, à l'intersection des mythes maoris relatant la découverte des deux îles et des mythes anglo-saxons dépeignant au XIX[e] siècle cette nouvelle contrée comme « God's Own Country[8]. » Il n'est ainsi guère étonnant qu'une nation dont l'identité s'est formée sur des mythes fondateurs continue à adopter ces mêmes schémas de pensée et à les appliquer à ses grands personnages. Car en effet, d'autres aspects de l'existence de Frame viennent encore compliquer les rapports de la critique avec son œuvre. En effet, Janet Frame est née en Nouvelle-Zélande, pays dans lequel, malgré de nombreux séjours à l'étranger, elle a toujours vécu. Cette petite île constamment dans l'ombre du continent australien, prise entre son allégeance envers l'empire britannique, et l'influence grandissante des Etats-Unis, semble en effet être constamment à la recherche d'une identité propre (une problématique d'ailleurs bien présente dans l'œuvre de Frame), et notamment artistique. En constante attente de sa grande œuvre, de son artiste emblématique (comme on a pu le constater avec l'engouement, exagéré pour certains comme C. K. Stead[9], pour le roman de Keri Hulme, *the bone people*), les Néo-Zélandais semblent sans cesse condamnés à voir ce désir différé, un temps incarné par Frank Sargeson, puis Janet Frame elle-même, avant l'émergence de nouveaux auteurs tels que Witi Ihimaera, et Patricia Grace. Même s'il est possible de dire que Janet Frame a en quelque sorte déçu ces espoirs par la production d'une œuvre souvent complexe et jugée peu accessible au grand public, exception faite de l'autobiographie, elle n'en est pas moins considérée avant tout par ses compatriotes comme une auteure néo-zélandaise, que la critique inscrit trop facilement dans la tradition réaliste (qu'a identifiée, entre autres, le professeur américain Lawrence Jones[10]), sans doute dans le désir de l'assimiler à une identité nationale encore en construction. Ainsi, de nombreux critiques envisagent les romans de Frame quasiment uniquement

[8] TOLRON, Francine. *La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ? Essai d'histoire culturelle.* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000.
[9] STEAD, C. K. « Keri Hulme's *the bone people* and the Pegasus Award for Maori Literature. » *Ariel: A Review of International English Literature* 16.4 (1985), p. 101-8.
[10] JONES, Lawrence. *Barbed Wire and Mirrors: Essays on New Zealand Prose*. Dunedin: Otago University Press, (1987) 1990.

comme des critiques sociales du matérialisme et de l'étroitesse d'esprit de son pays natal, où l'individu n'aurait ainsi qu'un choix binaire : se conformer ou disparaître[11] ; thème de nombreux romans néo-zélandais, dont l'emblématique *In my Father's Den*, de Maurice Gee. La plupart de ces critiques ont ainsi recours à la légende biographique de Frame pour appuyer leurs arguments : en d'autres termes, les romans de Frame ne feraient que réécrire le drame de son existence, à savoir l'enfermement comme conséquence de sa différence. Malgré l'autobiographie, qui viendra détruire ce schéma simpliste, et l'émergence d'une critique de plus en plus formaliste de Frame, c'est cependant la tendance qui prévaut. C'est ainsi que Ruth Brown, dans un article qui a pour ambition de critiquer le mythe qui s'est créé autour de son existence, finit par se poser en avocat de la société néo-zélandaise, sans envisager de critiquer l'existence même de ce mythe : « […] if it were not for an egalitarian ethos and enlightened government legislation, Frame might never have even considered a career as a writer[12]. » Tout se passe comme s'il était parfaitement acquis que Janet Frame se servait de ses romans pour livrer une critique transparente de la société dans laquelle elle vivait, et que tout débat autour de son œuvre ne pouvait avoir lieu qu'une fois ce prémisse établi.

C'est bien cela que déplore Marc Delrez[13] dans l'introduction de son étude fondamentale sur Frame, à savoir la prédominance de la critique sociale-réaliste, au détriment de la portée universelle des romans de Frame. Commentant un article de Vincent O'Sullivan[14], il fait d'ailleurs la remarque suivante :

> Like Sargeson, he is in fact confident in his assumption that Frame's work has a kind of inverted social relevance, so that her acclaimed involvement in the life of the imagination must be understood as an implicit comment upon the ways of society. Her preoccupation with interior realities is thus turned inside out, so to speak, and regarded as an oblique rebuke addressed to her allegedly uninspired compatriots.[15]

---

[11] Voir ainsi, entre autres, BESTON, John. « The Effect of Alienation on the Themes and Characters of Patrick White and Janet Frame » *in* MASSA, John, ed. *Individual and Community in Commonwealth Literature.* Malta: Malta University Press, 1979, p. 131-9 ; ou encore MACLENNAN, Carol. « Conformity and Deviance in the Fiction of Janet Frame. » *Journal of New Zealand Literature* 6 (1988), p. 190-201.

[12] BROWN, Ruth. « The Unravelling of a Mad Myth. » *Women's Studies Journal* 7.1 (1991), p. 67.

[13] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002.

[14] O'SULLIVAN, Vincent. « Exiles of the Mind: The Fictions of Janet Frame » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame.* Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 24-30.

[15] DELREZ, *op. cit.*, p. XIV.

En d'autres termes, il y a fort à parier que si Frame avait été de nationalité européenne, par exemple, voire américaine, ses œuvres ne seraient pas constamment évoquées sous l'angle de la critique sociale, même s'il existe des exceptions notables à cette tendance, avec les études de Gina Mercer[16] ou Judith Dell Panny[17]. On pourrait même ajouter que Frame elle-même a entretenu cette confusion dans certains de ses propos, avec le désormais célèbre (mythique ?) : « the average New Zealander possesses no staircase leading to the upper floor of the sensibility[18]. » Il n'en reste pas moins que même si la dimension sociale-réaliste est présente dans ses œuvres, il serait particulièrement dommageable à leur richesse de ne les réduire qu'à cet aspect. En effet, encore une fois, je tiens à adopter une position modérée. Il est évident que Frame, loin de vivre à l'écart de la société néo-zélandaise, même si un aspect du mythe a pu la représenter comme solitaire, retirée, et marginale, avait le plus souvent une perception fine des travers de la société dans laquelle elle vivait, un aspect aussi évidemment présent dans son œuvre, mais dont il faut se garder de le laisser envahir la scène critique. Par ailleurs, il serait parfaitement stérile de nier la profonde influence de son pays et de sa culture sur Janet Frame, dont on retrouve, encore une fois, de nombreuses marques dans sa production, comme on aura l'occasion de le voir.

1.3 La tentation théorique

Ainsi, d'ailleurs, bon nombre de critiques de Janet Frame se sont trouvés, à un moment ou à un autre, face au défi de la classification de son œuvre. Marc Delrez, justement, s'est employé dès l'introduction de son ouvrage à justifier son relatif désintérêt pour les analyses sociales-réalistes de Frame, pour ensuite hésiter à la croisée des chemins entre postcolonialisme et postmodernisme, deux qualifications souvent appliquées à son écriture, avant finalement d'opter, avec prudence, toutefois, pour la solution postcoloniale. Gina Mercer choisit, dès son introduction, elle aussi, d'exposer des choix critiques clairs, dans son cas, la théorie féministe, qui va lui servir de filtre et de fil rouge dans sa propre lecture des romans. Judith Dell Panny, quant à elle, ne part pas d'une position critique clairement nommée, mais plutôt d'un postulat (que l'on peut juger

[16] MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994.
[17] DELL PANNY, Judith. *I Have What I gave: The Fictions of Janet Frame*. New York: George Braziller, (1992)1993.
[18] FRAME, Janet. « Review of *Take my Tip*, by Terence Journet. » *Landfall* 8.4 (1954), p. 309.

parfois un peu étriqué par rapport à l'ampleur de l'œuvre de Frame) selon lequel le trope principal de ses œuvres serait l'allégorie, qu'elle emploie dans sa revue des romans comme une grille de lecture. En cela, elle suit la voie qu'avait déjà tracée en son temps Winston H. Rhodes[19], qui, dans un article salutaire, s'était élevé contre une lecture systématiquement sociale-réaliste, et plus particulièrement autobiographique des premières productions de Frame, préférant y voir la prévalence de la parabole.

Ce bref panorama critique me paraît utile afin de défricher une première difficulté, et de répondre à une première question : comment classer l'œuvre de Janet Frame ? Suivie de son corollaire : quels outils critiques pour l'aborder ? En effet, comme le remarque une des dernières spécialistes en date de Frame, Jan Cronin, de nombreux articles ont été consacrés à la difficulté de classer son œuvre, et plus particulièrement de trancher, une nouvelle fois, entre postcolonialisme et postmodernisme[20]. Judith Dell Panny consacre un long article[21], par ailleurs passionnant, au rapport qu'entretient le roman *Living in the Maniototo* avec le courant postmoderniste. Quant à Suzette Henke[22] et Valerie Sutherland[23], dans leurs études respectives d'un seul et même roman, à savoir *The Carpathians*, elles semblent avoir bien du mal à situer les influences moderniste et postmoderne dans l'œuvre, hésitant entre niveau thématique et cadre narratif. Mais comme l'explique très bien Jan Cronin, le choix du « contexte » (philosophique, sociologique, etc…) chez Frame est une affaire bien plus complexe qu'il n'y paraît[24]. Car en effet, bien souvent, ce sont les œuvres elles-mêmes qui génèrent leur propre contexte, et leur propre guide de lecture. Ainsi :

> Each Frame text comes equipped with its own theoretical terrain in which the narrative unfolds. […] This process then alerts the reader to the presence of other theoretical contexts in Frame's work, which are not dependent on re-

---

[19] RHODES, H. Winston. « Preludes and Parables: A Reading of Janet Frame's Novels. » *Landfall* 26.2. (1972), p. 135-46.
[20] DURING, Simon. « Postmodernism or Postcolonialism? » *Landfall* 39.3 (1985), p. 366-80. ; et WILSON, Janet. « Post-modernism or Post-colonialism? Fictive Strategies in *Living in the Maniototo* and *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 114-31.
[21] DELL PANNY, Judith. « Opposite and Adjacent to the Postmodern in *Living in the Maniototo* » *in* DELBAERE, Jeanne, ed., *op. cit.*, p. 188-98.
[22] HENKE, Suzette. « The Postmodern Frame: Metalepsis and Discursive Fragmentation in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991).
[23] SUTHERLAND, Valerie. « A Ventriloquist in the House of Replicas: A Reading of *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 106-113.
[24] CRONIN, Jan. « Contexts of Exploration: Janet Frame's *The Rainbirds*. » *Journal of Commonwealth Literature* 40.1 (2005), p. 5-19.

> workings of pre-existing materials, but which derive from the internal terms of the texts themselves. These theoretical contexts relate not only to enabling fusions of concepts and abstracts, but to the theoretical systems or structures which govern the substance of each text[25].

Contrairement à des auteurs tels que D. H. Lawrence, dont les romans servaient souvent d'illustration à des thèses élaborées par ailleurs, Janet Frame n'a jamais écrit de traités ni d'ouvrages théoriques qui résumeraient ses postulats philosophiques ou littéraires. Pour en revenir à ce que je disais plus haut, le lecteur ou le critique risque de se fourvoyer, ou du moins de passer à côté de la dimension souvent universelle des romans de Frame s'il choisit, par exemple, de voir le lieu qui sert de toile de fond aux récits (souvent la Nouvelle-Zélande, mais pas toujours) comme élément déterminant de l'écriture et des thèmes, comme la critique postcoloniale peut avoir tendance à le faire. Chez Frame, le lieu ne préexiste pas à l'imagination, et s'il l'imprègne, c'est de façon métaphorique. Ainsi, la question postcoloniale ne façonne pas particulièrement son écriture : elle est bien présente mais comme la *re-présentation* de thèmes bien plus fondamentaux, tels que le rapport entre centre et marge, comme on aura l'occasion de le voir. Pour aborder l'œuvre de Frame, je déciderai ainsi d'opérer ce petit renversement copernicien, grâce auquel ce sont les romans, leurs thèmes, leur composition, qui guideront ma lecture, tout en évitant de leur appliquer des schémas préexistants. Mais cela ne signifie pas pour autant que je renoncerai à toute forme d'approche théorique : j'essaierai simplement d'éviter qu'elle ne prenne le pas sur la lecture des textes, et ainsi, dénaturer leur caractère unique et original. La théorie féministe, par exemple, nous fournira ainsi un grand nombre d'outils pour dégager des systématiques dans l'œuvre de Frame, et ainsi créer des ponts entre les différents réseaux métaphoriques d'un roman à l'autre.

2. Le féminin et la marge

La théorie féministe s'est en effet révélée très utile dans ma tentative d'élaboration d'une problématique qui puisse rendre compte de tous les aspects de la marge, et donc de la marginalité, chez Frame. Cependant, si le concept de marge est associé, par le biais de la conjonction de coordination du titre, à celui du féminin, je n'entends nullement avancer que la marginalité est une position essentiellement fémnine, ou à l'inverse, que

[25] CRONIN, Jan. « The Theoretical Terrain of the Text: Reading Frame through *The Edge of the Alphabet.* » *Journal of New Zealand Studies* 2/3 (2003/2004), p. 46.

le fait d'être femme condamnait automatiquement à la marge. Le féminin, qui n'est ni la « féminité », ni même le « féminisme », me servira de fil conducteur dans mon exploration de la marge. Le terme de marge, ainsi que son dérivé « marginal », peut sembler de nos jours légèrement galvaudé, ou du moins appeler à lui un grand nombre de dénotations, comme de connotations. C'est un terme que l'on trouve en effet dans une grande partie des analyses critiques actuelles autour de la condition minoritaire, dans les champs de réflexion féministe, postcolonial, ou ayant trait à la psychiatrie. Mais chez Frame, le concept de marge recouvre tous ces domaines, et bien plus encore. Comme le fait remarquer Laurie Finke, qui s'est intéressée à la marginalité dans la théorie féministe : « There are no oppressed groups pure and simple, only shifting relations between oppressors and oppressed. Yet the relational nature of marginality frequently remains unacknowledged, even by feminists[26]. » C'est cette définition mouvante, relative, de la marge, qu'il faudra garder à l'esprit.

En effet, si la marge s'apparente tout d'abord à l'espace psychiatrique où sont reléguées des femmes qui n'ont pas su se conformer aux règles de la société, sa définition ne cessera d'évoluer au fil de l'œuvre de Frame. D'espace concret, elle se transformera en espace symbolique où sont rejetés tous ceux, hommes, femmes, enfants, que la communauté refuse d'admettre en son sein. Je choisis à dessein d'employer le terme « communauté » à la place de celui de « société », ce qui me permet d'éviter l'écueil d'une certaine tentation sociale-réaliste qui, encore une fois, nous fait perdre de vue la portée universelle de l'œuvre de Frame. La société, c'est une entité abstraite et globale que l'on peut définir comme construction dans des termes arrêtés. C'est un concept qui appelle également un certain degré de contextualisation : situer un roman dans la société britannique, néo-zélandaise, ou américaine revient à poser certains postulats socio-culturels. L'idée de communauté, en revanche, recouvre une réalité plus universelle, applicable à toutes sortes de contextes, mais permet également de jouer de façon plus subtile avec l'opposition entre centre et marge. Ainsi, les résidentes de l'hôpital psychiatriques que l'on voit évoluer dans *Owls Do Cry* et *Faces in the Water* sont clairement exclues de la société, et sont ainsi reléguées dans cette marge absolue qu'est l'espace de l'hôpital psychiatrique. L'exclusion que subit le personnage de Toby dans *Owls Do Cry*

[26] FINKE, Laurie. « The Rhetoric of Marginality : Why I Do Feminist Theory. » *Tulsa Studies in Women's Literature* 5.2 (1986), p. 251-72

ou *The Edge of the Alphabet* est d'une nature plus complexe : il ne vit pas tant en marge de la société elle-même (à laquelle il est d'une certaine façon intégré), qu'en marge de la communauté des habitants de Waimaru chez qui il suscite une appréhension vague et mal définie.

Enfin, la marge chez Frame n'est pas toujours décrite comme un espace totalement négatif, et peut se transformer en lieu d'élection, voire de « empowerment », pour reprendre l'un des termes employés par les penseurs des minorités. Comme le fait remarquer Laurie Finke : « While marginality may be a social and material reality for many women, the recent work of Derrida, Paul de Man, and Hillis Miller suggests it may be a freely chosen philosophical stance, a subversive alternative to the (phal)logocentrism of Western thought[27]. » Même si, on le verra, les rapports entre l'œuvre de Frame et la théorie postmoderne sont loin d'être évidents, je souhaiterais souligner l'importance de l'expression « subversive alternative », qui définit selon moi parfaitement l'horizon de la marginalité chez elle. En effet, ce que je voudrais démontrer dans cette thèse, c'est comment la marge, si elle est d'abord perçue comme un lieu d'aliénation, est également le lieu privilégié de l'alternative et de la subversion des fondements sur lesquels repose le centre.

Cette subversion, on le verra, est essentiellement de nature langagière. Les personnages qui se situent à la marge chez Frame ont tous le pouvoir de faire apparaître les codes qui régissent le langage du centre, mais également les raisons de l'existence de ces codes : peur de la mort, de l'indifférencié, refoulement de la sexualité, etc. C'est là qu'intervient la notion de féminin qui décrit selon moi cette subversion du langage que permet la position marginale. Je ne commettrai pas l'erreur d'assimiler l'œuvre de Janet Frame à une quelconque forme d' « écriture féminine », dont l'existence reste encore, il me semble, assez problématique. Le fait que Janet Frame soit une auteure de sexe féminin ne suffit pas à classer automatiquement son œuvre dans le domaine du féminisme, même s'il est indéniable que des préoccupations de cet ordre apparaissent notamment dans ses derniers romans. Il ne saurait non plus être question d'essentialisme dans une œuvre aussi complexe, et dans laquelle l'assignation des êtres à une catégorie est l'une des plus grandes formes de violence que l'on puisse exercer envers autrui. Si j'ai choisi

[27] *Ibid.*, p. 262-3.

le terme de « féminin » comme l'un de mes angles de recherche, ce n'est pas pour étudier la conception de la féminité chez Frame, ni même les personnages de femmes dans son œuvre, mais plutôt pour regrouper sous un nom générique les différentes formes d'alternatives, et donc de résistances, que son œuvre propose, notamment dans sa critique récurrente d'une forme de *logos* classificatoire et donc violent, auquel s'oppose l'idéal d'un langage neuf, basé sur la fluidité des identités. D'une certaine façon, ma vision du féminin recoupe le concept de *chora* que Julia Kristeva décrit dans *La révolution du langage poétique* comme : « une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs *stases* en une motilité aussi mouvementée que réglementée[28]. » Ce qui m'intéresse dans la description de cet espace pulsionnel, c'est sa résistance au symbolique et à la définition, qui permet l'émergence d'un concept fondamental chez Frame : la coexistence des contraires. De même que circulent dans la *chora* kristevienne des pulsions contradictoires, l'espace de la marge chez Frame devient le lieu privilégié de la réconciliation des opposés, qui fait qu'une chose peut être l'une et l'autre à la fois, voire peut être et ne pas être en même temps. Le personnage d'Erlene, dans *Scented Gardens for the Blind*, illustre très bien ce principe. De la position marginale où elle s'est réfugiée par son silence, il n'y a pas de contradiction à ce que le Dr Clapper et Uncle Blackbeetle ne soient qu'une seule et même personne. On pense également à la « Gravity Star », cette constellation menaçante qui apparaît dans *The Carpathians*, et dont l'une des propriétés est d'être à la fois proche et éloignée.

Le féminin, dans la définition que je souhaite en donner, correspond à ce principe de multiplicité, de fluidité qui s'oppose au *logos* rigide et classificateur qui préside au langage du centre. Une des raisons pour lequelles j'ai jugé utile d'intégrer la critique féministe vient de ce que celle-ci dispose d'outils appropriés à la déconstruction de ce que ses théoriciens nomment le « phallogocentrisme ». En témoigne la définition que propose Hélène Cixous d'une certaine « écriture féminine[29] » dont l'avènement serait sans cesse différé, et ce, en contradiction avec la « métaphysique de la présence » propre au *logos* occidental :

---

[28] KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Editions du Seuil, 1974, p. 23.

[29] Encore une fois, je ne souhaite pas reprendre cette notion à mon compte. De plus, l'écriture de Frame ne me paraît pas s'apparenter à cette catégorie, si tant est qu'elle existe. De l'« écriture féminine », je me contenterai de garder ce qu'elle contient de « féminin ».

> Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra, car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excèdera toujours le discours que régit le système phallocentrique[30].

On retrouve dans cette définition quelque chose de semblable à ce que Marc Delrez identifie comme l'horizon utopique de l'œuvre de Frame, à savoir cette croyance en la possibilité d'un autre langage, affranchi des restrictions liées au besoin de nommer, d'identifier. Ce langage n'a cependant pas vraiment vocation à se concrétiser, sous peine de s'ossifier à son tour, mais à rester au contaire dans le domaine des alternatives possibles[31]. Luce Irigaray, dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, propose également une définition de l' « écriture féminine », qu'elle oppose à une conception « phallomorphe » du *logos* par le biais de la métaphore du sexe féminin :

> La simultanéité serait son 'propre'. Un propre qui ne s'arrête jamais dans la possible identité à soi d'aucune forme. Toujours *fluide*, sans oublier les caractères difficilement idéalisables de ceux-ci : ces frottements entre deux infiniment voisins qui font dynamique. Son 'style' réside là, et fait exploser toute forme, figure, idée, concept, solidement établis. Ce qui n'est pas dire que son style n'est rien, comme le laisse croire une discursivité qui ne peut le penser. Mais son 'style' ne peut se soutenir comme thèse, ne peut faire l'objet d'une position[32].

Le pli, avec notamment l'image du « manifold » dans *Living in the Maniototo*, est en effet une figure centrale dans la représentation de la marge chez Frame ; cependant, il y aurait quelque chose de réducteur à vouloir l'assimiler à une « nature » féminine. J'en veux pour preuve le personnage de Toby, dont on verra qu'il possède des caractéristiques « féminines », au sens où je l'entends, qui échappent totalement au personnage de sa sœur, Chicks, dans *Owls Do Cry*. De même, le personnage de Godfrey, dans *The Rainbirds*, bascule, suite à sa résurrection, dans une dimension « féminine » à laquelle n'a pas accès sa femme Beatrice. Point d'essentialisme, donc, dans ma définition du féminin, mais plutôt la vision d'une alternative absolue au phallogocentrisme du langage du centre.

---

[30] CIXOUS, Hélène. « Le rire de la méduse » *in* ALBISTUR, Maïté, ARMOGATHE, Daniel, eds. *Le grief des femmes, Vol. 2: Anthologie de textes féministes du second empire à nos jours*. Paris : Éditions Hier & Demain, 1978, p. 313. Les italiques sont de l'auteur.
[31] Cf. DELREZ, *op. cit.*, p. 93.
[32] IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*, Paris : Editions de Minuit, 1974, p. 76. Les italiques sont de l'auteur.

Ma réflexion s'effectuera donc en trois temps : avant d'étudier la marge elle-même, je m'intéresserai à l'objet de la subversion marginale, à savoir le langage du centre. Je m'efforcerai donc de montrer les enjeux que dissimule ce langage voulu comme « naturel », mais finalement objet d'une construction aux objectifs bien définis. Je tâcherai aussi de faire apparaître comment le langage du centre est l'une des armes dont dispose la communauté afin d'exercer son pouvoir de relégation, ou d' « abjection » sur les êtres marginaux. Dans un deuxième temps, j'aborderai les problématiques de la marginalité et de la marge elle-même, dont je démontrerai qu'il s'agit, avant d'être une position théorique, d'un espace aux contours plus ou moins définis, et à la géographie plus ou moins précise. Plutôt que de me livrer à une typologie des figures de la marge, qui risquerait de prendre la forme d'une simple liste, je tenterai de dresser une topologie de cet espace mouvant et dynamique. Enfin, dans un troisième temps, ma réflexion divergera vers les modalités de la subversion marginale qui prend selon moi trois formes distinctes que je fais découler du terme biblique « Revelation », que j'emprunte au titre anglais du « Livre de l'Apocalypse ». En prenant en compte l'influence que la secte millénariste à laquelle appartenait la mère de Frame sur son écriture, j'envisagerai la subversion marginale successivement comme « catastrophe », « épiphanie », et « dévoilement métafictionnel ». Tout au long de cette thèse, je m'efforcerai de faire jouer les deux termes qui guident ma réflexion, à savoir le féminin, et sa quête de subversion du langage, et la marge, cet espace de relégation ou d'élection où règne l'indéfini.

PREMIERE PARTIE : FIGURES DU CENTRE

Introduction : ironie et citation

LA QUESTION du rapport entre les langages dans l'œuvre de Janet Frame s'éclaire considérablement une fois qu'on l'étudie à la lumière des théories sur le roman de Mikhaïl Bakhtine sur le roman. En effet, pour celui-ci, le langage du roman se construit en fait à partir d'une multitude de langages qui sont autant de visions du monde. Mais c'est dans son étude sur le roman humoristique comme genre que l'on trouve une définition de ce qui s'approche le plus de notre langage dominant :

> Mais le fondement du roman humoristique, c'est le mode tout à fait spécifique du recours au 'langage commun'. Celui-ci, communément parlé et écrit par la moyenne des gens d'un certain milieu, est traité par l'auteur comme l'*opinion publique*, l'attitude verbale normale d'un certain milieu social à l'égard des êtres et des choses, le *point de vue et le jugement courants*. L'auteur s'écarte plus ou moins de ce langage, il l'objectivise en se plaçant en dehors, en réfractant ses intentions au travers de l'opinion publique (toujours superficielle, et souvent hypocrite), incarnée dans son langage[1].

Ce « langage commun », dans toute sa complexité et sa multiplicité, est toujours mis en scène dans les romans et nouvelles de Janet Frame. Il ne s'efface jamais complètement derrière le langage idiosyncratique des personnages de la marge, il fonctionne au contraire comme toile de fond, voire comme toise, à laquelle se mesurent les personnages au langage dissonant. Dans *The Rainbirds*, Godfrey a développé, depuis sa « résurrection », une sorte de dyslexie visionnaire, mais c'est sur des textes appartenant au langage dominant des institutions (une lettre de licenciement, le Notre Père) qu'il exerce sa nouvelle pratique alternative de la lecture. Il en est de même dans la plupart des romans de Frame : le langage dominant est présent, figure partout, s'infiltre dans le discours, voire dans la narration. Comme on l'a vu plus haut, le langage dominant est typiquement celui des adultes, du moins dans ses premières œuvres, vu, ou plutôt entendu par les enfants. Et c'est sans doute pour cette raison que tant de critiques abordent l'œuvre de Frame par le biais de la tradition sociale-réaliste, car ce qui est toujours plus ou moins implicitement critiqué dans l'antagonisme entre enfants et adultes, c'est la mainmise d'une idéologie de la convenance, dont le langage serait le bras armé. C'est ainsi un langage qui graisse les rouages de la société, assure ses valeurs, et exclut ceux

[1] BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* Trad. : Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1975, p. 123.

qui peuvent menacer l'idéologie dont il est né. Que cette idéologie soit celle de la sécurité (« Safety », dans *Faces in the Water*), ou qu'elle n'existe dans l'abstrait que comme une série de nécessités protéiformes (liées aux valeurs matérialistes, patriarcales de la communauté), c'est toujours par le moyen du langage dominant qu'elle s'exprime. Mais la tendance sociale de la critique de Frame ne s'arrête que trop souvent à cette constatation, comme si ses romans n'étaient qu'un instrument de dénonciation, ainsi que l'explique John Beston dans son article sur Janet Frame et Patrick White : « Their satire is directed at similar aspects of life in Australia and New Zealand: the lovelessness and widespread suppression of strong emotion there, and the consequent preoccupation with acquiring material possessions to fill the inner emptiness[2]. » Mais l'idée d'un langage dominant, telle que j'ai choisi de la dégager de l'œuvre de Frame, va encore une fois bien au-delà du cadre d'une seule société donnée. Bien entendu, le contexte idéologique est souvent celui d'une Nouvelle-Zélande provinciale, protestante, et anglo-saxonne, mais plus généralement, le langage dominant naît d'une structure aux ramifications plus profondes, comme le remarque Gina Mercer :

> The existence of this notion of other is based upon a fundamental power structure in contemporary Western culture. This power structure is both patriarchal and materialist. It is patriarchal in the sense that it gives power, economic and cultural, predominantly to men. This power derives in large part from a cultural construct which names, defines, and assigns[3].

C'est sur ces trois derniers verbes qu'il convient de s'arrêter. En effet, chez Frame, le langage dominant a le plus souvent pour fonction de fixer, classer, cartographier, compter. Ainsi, un corollaire de la compulsion de Toby à sans cesse recompter son argent dans *Owls Do Cry* est sa passion pour les cartes et atlas géographiques. Autant de représentations sur lesquelles il est possible de mettre le doigt, et d'ancrer une réalité trop instable. De même, dans *The Adaptable Man*, le personnage de Greta trouve une forme de réconfort vis-à-vis de sa propre peur de l'intrusion (thème central du roman), en s'absorbant dans un tableau de jardinage :

---

[2] BESTON, John. « The Effect of Alienation on the Themes and Characters of Patrick White and Janet Frame » *in* MASSA, John, ed. *Individual and Community in Commonwealth Literature*. Malta: Malta University Press, 1979, p. 135.
[3] MERCER, *op. cit.*, p. 3.

> It was comforting to return to a chartered world where the enemies could be located, stalked, and destroyed—some in what the chart described as 'The Dwelling-House'; others 'Under Glass'; or 'in fruit trees in early summer.' Greta was proud of the Maplestone Chart. She believed it almost rivalled any classical or modern painting that she might have chosen for her garden room. (*AM*, 129)

Ici, l'intrus est nommé, désigné, de même que la façon de s'en débarrasser. Il s'agit en somme d'un langage qui tire sa source d'une vision du monde phallomorphe, ou isomorphe au phallus, pour paraphraser Luce Irigaray, où priment l'*un* et la définition ; à quoi répond le marginal par l'affirmation de la fluidité, de la coexistence des contraires.

Mais avant d'étudier les différentes formes que prend ce langage, il est intéressant de s'interroger sur le comment, sur ses différentes modalités de figuration dans le texte. Dans *The Lagoon and Other Stories*, c'est en quelque sorte la réfraction du langage des adultes à travers le point de vue de l'enfant qui parvient à défamiliariser des expressions tout à fait anodines dans un contexte quotidien. Cette défamiliarisation s'effectue par le biais de divers procédés, tels que la littéralisation des clichés, ou l'ajout de majuscules qui mettent à distance des termes vides de sens. Mais on remarque de façon générale qu'il est souvent aisé de reconnaître le langage dominant dans les textes de Frame, même lorsque celui-ci s'intègre presque insidieusement à la voix narrative elle-même. Dans les récits d'hôpital psychiatrique, il s'incarne littéralement dans les figures d'autorité que sont les médecins et les infirmières, et la voix des malades entre dans un rapport de type antagoniste avec le langage de ces figures. De même, dans *Owls Do Cry*, le langage dominant trouve un moyen d'expression privilégié dans le journal intime de Chicks, dont voici un extrait :

> Oh, we talked then about capital punishment and the Far East, and the psychology of the child, and Alison told me of her child, Magdalen, very highly strung and delicate and brilliant – Poor little Magdalen, I said. She will suffer.
>
> And Alison said – It's terrible. We don't know what kind of world our children will grow up into. If only something could be done about the state of the world. (*ODC*, 107)

On voit bien ici comment la voix de Chicks dans son journal devient une véritable caisse de résonance pour un certain type d'idéologie superficielle et bourgeoise. Le traitement de sa voix est hautement ironique, dans la mesure où celle-ci est mise en scène[4].

[4] MAINGUENEAU, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, (1986) 1993, p. 84 : « De cette 'mention' on peut glisser à l'idée, plus proprement polyphonique, que dans l'ironie on fait entendre une voix distincte de celle du locuteur : dans cette perspective une énonciation ironique *met en scène*

En effet, le temps du chapitre dédié à Chicks, la voix narrative semble s'effacer, afin de laisser la place à une narration à la première personne. La voix de Chicks est ainsi encadrée par le contexte du journal intime, mais aussi par la suspension, puis la reprise de la narration extérieure, lorsque l'on découvre que si la voix de Chicks trouve une place dans la narration, c'est parce que le personnage de son frère Toby est en train de lire son journal. La voix narrative, dont l'idéologie est assez clairement identifiable tout au long du roman, prend ainsi doublement ses distances avec la voix du personnage de Chicks : le lecteur est ainsi prêt à observer un langage mis en scène, et donc, à travers le filtre de l'ironie. Ainsi, Jennifer Lawn, qui étudie le roman en s'appuyant sur les théories de Bakhtine, fait la remarque suivante :

> Thus the character who represents the central tenets of bourgeois ideals, the dominant values in contemporary society, becomes marginalized because of her incongruence with the idiosyncratic linguistic form of the novel. The very 'adultness' of Chicks's language, for example, serves to exclude her from the visionary centre of the novel[5].

Mais l'ironie n'est pas le seul moyen grâce auquel le langage dominant figure dans les récits de Janet Frame. Car l'ironie est un trope dont l'action est finalement assez binaire : il s'agit ainsi de pointer du doigt, et comme l'observe Jennifer Lawn, de marginaliser le langage dominant selon le même processus qui consiste à refouler la voix du marginal. Il n'y a finalement que renversement pur et simple, et c'est la perspective du narrateur qui se fait ainsi perspective dominante, autoritaire, même. Mais Frame est bien consciente (et ce, dès *Owls Do Cry*, que d'aucuns critiqueront comme trop manichéen) qu'il ne s'agit là que d'un exercice de style. Au fond, ce qui donne au langage dominant sa position dominante, c'est justement son caractère diffus, désincarné, et à la source duquel il est parfois impossible de remonter. Jennifer Lawn, dans son article sur le roman, analyse justement les différents types d'interaction entre la voix narrative, dont la perspective est, encore une fois clairement définie, et les différentes voix qui sont données à entendre dans le roman. Elle s'intéresse ainsi au paragraphe suivant :

---

un personnage qui énonce quelque chose de déplacé et dont le locuteur se distancie par son ton et sa mimique. » (les italiques sont de l'auteur).

[5] LAWN, Jennifer. « The Many Voices of *Owls Do Cry*: A Bakhtinian Approach. » *Journal of New Zealand Literature* 8 (1990), p. 100.

> Francie Withers is dirty. Francie Withers is poor. The Withers haven't a week-end bach nor do they live on the South Hill nor have they got a vacuum cleaner nor do they learn dancing or the piano nor have birthday parties nor their photos taken at the Dainty Studio to be put in the window on a Friday.
>
> Francie Withers has a brother who's a shingle short. She couldn't bring the fuji silk for sewing, she had to bring ordinary boiling silk that you shoot peas through, because she's poor. You never see her mother dressed up. They haven't any clothes and Francie hasn't any shoes for changing to a drill time, and her pants are not real black Italian cloth. (*ODC*, 21)

Jennifer Lawn fait alors la remarque suivante :

> These disembodied words are not those of an individualised character, but rather those of a chorus of disparaging schoolgirls: the first two sentences even have the rhythm of a skipping chant. The speakers' anonymity reinforces their mindless uniformity and emphasises that their speech expresses the world-view of a whole social class[6].

On voit ainsi apparaître en germe chez Frame un rapport au langage dominant qui ne fera que se confirmer tout au long de son œuvre. Si, dans la mise en scène ironique, le langage dominant est clairement « assignable » à certains personnages, ou à certains types de personnages, il se fait de plus en plus désincarné : il n'appartient plus aux personnages, mais les traverse, parle à travers eux. Observons le passage suivant, tiré du premier volume de l'autobiographie :

> There were so many ways of talking about people, of admiring them or scorning them for the strangest reasons, sometimes just because they were dead or lived in another country; and then people were admired for what they could do, like Aunty Maggie with her cable stitch and the children who could dance and sang in the competitions; or for what they had or who their parents were, and even if you didn't know people, you decided about them, and arranged your feelings for them and told everyone how you felt… in your lofty adult voice; while below, we children caught all the travelling opinions, like falling stars, keeping some and letting some slip through. (*TI*, 54)

On remarque ici que l'idéologie à l'origine de ces jugements est essentiellement présentée de façon impersonnelle, grâce à des expressions telles que « there were », ou à l'utilisation de tournures passives, telles que « people were admired ». On retrouve encore une fois la confrontation sous-jacente entre le langage des adultes, et sa perception par les enfants, mais aucun personnage donné ne vient incarner cette idéologie qui se déplace tel un flux, qui voyage (« travelling opinions ») entre les êtres, mais ne s'arrête nulle part.

---

[6] *Ibid.*, p. 91.

Ainsi, chez Frame, ce à quoi se heurtent les personnages situés à la marge, et dont le langage est fortement idiosyncratique (voir Milly, dans *Intensive Care*, et sa forme personnelle de dyslexie), ce n'est pas tant à des personnages autoritaires, mais plutôt à un langage autoritaire préexistant, et dont certains personnages se font le véhicule (dans *Intensive Care*, Colin Monk, qui se trouve de l'autre côté du spectre, par rapport à Milly). Cette représentation du langage dominant n'est pas sans rappeler la réflexion de Michel Foucault sur le pouvoir dans *Surveiller et Punir*[7], et sur son fonctionnement « capillaire » au sein de la société. Voici une définition tout à fait pertinente à notre propos, extraite du premier tome de *Histoire de la sexualité* :

> La condition de possibilité du pouvoir, en tout cas le point de vue qui permet de rendre intelligible son exercice, jusqu'en ses effets les plus « périphériques », et qui permet aussi d'utiliser ses mécanismes comme grille d'intelligibilité du champ social, il ne faut pas la chercher dans l'existence première d'un point central, dans un foyer unique de souveraineté d'où rayonneraient des formes dérivées et descendantes ; c'est le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir, mais toujours locaux et instables. Omniprésence du pouvoir : non point parce qu'il aurait le privilège de tout regrouper sous son invincible unité, mais parce qu'il se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre[8].

Chez Frame, l'idée que les individus sont contrôlés par un pouvoir invisible est très présente, notamment dans *The Rainbirds*, dont il s'agit d'un des thèmes principaux. Mais finalement, c'est dans une des « fables » tirée du recueil *Snowman, Snowman – Fables and Fantasies* qu'elle l'illustre le plus paradoxalement. En effet, dans la nouvelle « The Mythmakers' Office », il nous est donné à observer une communauté anonyme, bien que clairement occidentale, dont le langage est régulé par un organisme d'état, qui donne son titre à la nouvelle, et qui décide de rendre ici illégale toute référence à la mort. La conclusion à laquelle semble vouloir nous mener le récit est que, dans nos sociétés occidentales, démocratiques et humanistes, ce type de décisions serait impossible à concevoir. Et pourtant… Il est certain que nous pouvons observer des effets similaires dans nos existences : la mort fait effectivement partie de ces sujets tabous que nous nous interdisons d'évoquer en public. Serions-nous tous nos propres « mythmakers » ?

Si le langage dominant est comparable au pouvoir foucaldien, à la fois partout et nulle part, comment le faire figurer dans le texte ? En donnant à entendre la voix de

---

[7] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
[8] FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, p. 122.

Chicks, la critique du langage ne s'arrête qu'à ce personnage vain, ridicule, et fermement ancré dans son contexte. Or le propre du langage dominant, c'est justement qu'il a beau appartenir à un contexte donné (social, géographique, etc.), il le dépasse tout autant. Dans sa monographie sur Janet Frame[9], Maria Wikse a recours à la théorie de Judith Butler pour étudier la représentation du genre dans son œuvre, et emprunte à cette dernière le concept de « citation » comme déconstruction d'une certaine loi symbolique qui force à la nomination et à l'explication. Butler explique ainsi :

> What is 'forced' by the symbolic, then, is a citation of its law that reiterates and consolidates the ruse of its own force. What would it mean to 'cite' the law to produce it differently, to 'cite' the law in order to reiterate and coopt its power, to expose the heterosexual matrix and to displace the effect of its necessity[10]?

Et si l'on étendait, chez Frame, cette notion à l'ensemble du langage dominant, et pas simplement à celui qui donne forme à l'identité sexuelle ? Dans son œuvre, en effet, le langage dominant se reconnaît avant tout à ce qu'il énonce une forme de loi de nomination, comme ici, dans *Living in the Maniototo*, où celle-ci est symbolisée par la concentration excessive des personnages sur le nom des plantes :

> Zita had noticed that Doris was interested in the names of things and Theo approved of her many questions—'see that plant there, the one with the pointed leaves and the red streak, what is it?' Both Theo and Roger liked to know names, with Roger's questions beginning with 'why' and Theo's with 'how'. Zita realized that she was a *Where* person. She could never explain (in an age of explanation it was necessary) the delight she felt in 'placing' objects where she felt they would be most at home. (*LM*, 223)

A ce stade du roman, la narratrice principale, qui s'exprime à la première personne, s'est littéralement effacée de la scène narrative et a laissé ses personnages libres d'évoluer comme bon leur semble. Alors, qui est à l'origine de la remarque entre parenthèses ? Selon qui est-il « nécessaire » d'expliquer ? Il est clair qu'ici, les personnages, qui n'ont d'ailleurs aucune épaisseur romanesque, et ce, à dessein, fonctionnent essentiellement comme véhicules d'un certain type de langage dominant, et comme instrument d'une forme de « re-citation » butlerienne de ce langage, mais ne sont pas véritablement l'objet d'un regard ironique.

---

[9] WIKSE, Maria. *Materialisations of a Woman Writer: Investigating Janet Frame's Biographical Legend*. Bern: Peter Lang, 2006.
[10] BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. London: Routledge, 1993, p. 15.

Ainsi, le langage dominant figure bien souvent chez Frame par le filtre de l'ironie, mais également comme « citation », comme déplacement : une fois placé dans leur contexte, il perd son caractère familier, et s'expose. Une fois ceci posé, je vais donc tenter dans cette partie d'évoquer les différents formes que prend ce langage dominant, et surtout de voir comment ses représentations évoluent dans l'œuvre de Frame, tout en gardant justement à l'esprit cette évolution d'une figuration ironique à une dynamique citationnelle.

Chapitre 1 : le langage de l'autorité scientifique

QUOI QU'ON FASSE pour se tenir à l'écart de la réalité biographique, elle finit toujours par nous rattraper. Il est en effet impossible d'ignorer la marque profonde qu'ont laissée les nombreuses années d'internement qu'a subies Janet Frame sur l'ensemble de sa production littéraire, et plus particulièrement sur ses trois premières œuvres, à savoir *The Lagoon and Other Stories*, *Owls Do Cry*, et *Faces in the Water*. Toutes trois ont en commun de représenter, certes de manières différentes, l'environnement de l'hôpital psychiatrique, ainsi qu'une expérience asilaire qui repose essentiellement sur des rapports de force. Mais l'aliénation de l'humain que décrit Frame n'est pas la conséquence de violence physique ou de contrainte corporelle, au contraire : le contrôle des patientes semble être affaire de langage avant tout. Le langage scientifique auquel ont recours médecins et infirmières à l'hôpital psychiatrique reste ainsi chez Frame une sorte de matrice de tous les langages dominants qui seront représentés dans son œuvre. Il s'agit finalement du langage dominant par excellence, puisqu'il est utilisé comme instrument de domination.

Ainsi, ce langage se répercute dans toutes les œuvres de Frame, sous des formes différentes, certes, et sans doute plus « diluées », mais tous les échos que l'on en trouve ont ceci de commun qu'ils représentent un langage scientifique qui sert de rempart aux peurs profondes de la communauté. Comme on le voit dès les premières phrases de *Faces in the Water*, l'internement en hôpital psychiatrique se justifie d'abord par un impératif de « Sécurité » :

> They have said that we owe allegiance to Safety, that he is our Red Cross who will provide us with ointment and bandages for our wounds and remove the foreign ideas the glass beads of fantasy the bent hairpins of unreason embedded in our minds. (*FW*, 9)

Le concept de « Safety » est hissé au rang de quasi-divinité (une divinité mâle, remarque-t-on, puisque reprise par « he »), mais au fond, de la sécurité de qui s'agit-il ? Celle des malades, ou celle de la communauté, qui cherche à protéger ses valeurs ? Ceci annonce une problématique récurrente dans l'œuvre de Frame, selon laquelle le langage scientifique est toujours lié à la peur face à un danger plus ou moins clairement défini. Si le besoin de l'être et de la société d'abjecter l'autre, l'étranger, au-delà de ses limites,

est un besoin immémorial[1], la particularité du XX^e siècle, pour Frame, est d'avoir recours au langage scientifique pour remplir ce rôle : la pureté devient hygiène, la raison, santé mentale. Mais ce qui pour elle est véritablement dangereux, ce n'est pas le langage scientifique en soi mais, paradoxalement, son utilisation irrationnelle et la méconnaissance des véritables motifs qui sous-tendent son élévation typiquement moderne au rang de seul langage incontestable, à savoir la peur archaïque de l'autre, et de l'abject.

1. Une fonction coercitive

Au sein de l'organisation que constitue l'hôpital psychiatrique tel qu'il est représenté dans les premières œuvres de Frame, le langage scientifique a pour fonction de faire rempart à la déraison, cette force obscure qui menace sans cesse de détruire la communauté dans son ontologie. Dans son œuvre séminale sur la folie, Michel Foucault comparait celle-ci, dans les traitements qu'on lui oppose, à la lèpre, dont les victimes étaient rejetées aux limites de la cité. Il montre d'ailleurs comment le même mécanisme de rejet réapparaît au XIX^e siècle, où l'on se met à craindre une véritable contamination de la folie[2]. Il existe en effet une réelle économie de la peur dans l'hôpital psychiatrique : si les malades sont terrorisées par les médecins et autres infirmières, c'est que ceux-ci sont les agents d'une communauté qui est elle-même terrorisée par ces êtres potentiellement dangereux, comme on le voit dans un épisode surprenant de comique dans *Faces in the Water* où des dames de la bonne société viennent par charité rendre visite aux malades, qu'elles examinent comme des exploratrices en terre inconnue et vaguement hostile : « The 'Ladies' reacted to Carol as a zoologist might when meeting for the first time a species that conforms to all the generalizations made about it » (*FW*, 164). Même chez les profanes, le langage scientifique est un réflexe de peur et de repli : il ramène l'altérité de la folie à du connu et le rend observable. C'est là tout l'enjeu de l'utilisation de ce langage dans l'hôpital psychiatrique : cadrer et encadrer, définir et dominer.

1.1 Discipline et secret

Afin de mieux comprendre l'environnement psychiatrique tel qu'il est dépeint par Frame, il s'avère de nouveau utile de faire référence à Michel Foucault et à l'un de ses

[1] Cf. KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.
[2] FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.

ouvrages qui, bien que moins connu que *Histoire de la folie à l'âge classique*, théorise plus précisément le fonctionnement asilaire et notamment le recours à la coercition. En effet, dans *Le pouvoir psychiatrique,* il n'hésite pas à décrire l'hôpital comme régi par un système disciplinaire reposant exclusivement sur l'autorité scientifique et l'expertise médicale du médecin.

> La condition du regard médical, sa neutralité, la possibilité pour lui d'accéder à l'objet, bref, le rapport même d'objectivité, constitutif du savoir médical et critère de sa validité, a pour condition effective de possibilité un certain rapport d'ordre, une certaine distribution du temps, de l'espace, des individus. A dire vrai, j'y reviendrai d'ailleurs, on ne peut même pas dire : les individus ; disons, simplement, une certaine distribution des corps, des gestes, des comportements, des discours. C'est dans cette dispersion réglée que l'on trouve le champ à partir duquel quelque chose comme le rapport du regard médical à son objet, le rapport d'objectivité, est possible – rapport qui est présenté comme effet de la dispersion première constituée par l'ordre disciplinaire[3].

Ce qui m'intéresse ici, c'est l'idée que l'organisation panoptique de l'hôpital psychiatrique a pour objet la constitution d'un savoir objectif sur les patients, voire l'illusion de cette constitution. Le psychiatre devient donc dans ce système un personnage tout-puissant, puisque détenteur d'un savoir inaccessible, fantasmé par les patientes mais également par le commun des mortels. C'est le cas de Bob Withers, père de Daphne dans *Owls Do Cry*, qui se rend à l'hôpital où est internée sa fille pour discuter de la possibilité d'une lobotomie avec le médecin :

> The doctor had found Daphne's file and run his finger up and down the pages, like a man in a bank, working out sums, though nowadays there were machines to add up accounts; and he had turned to Bob Withers and spoken sternly, almost accusingly, using long words that Bob could not understand and that frightened him. (*ODC*, 158)

Le médecin est comparé à un banquier, le pouvoir de l'argent venant ici symboliser le pouvoir scientifique qui lui permet d'avoir de l'ascendant sur Bob. Celui-ci est effrayé non pas par le contenu de son discours, mais par les mots eux-mêmes (« long words that Bob could not understand »), qui agissent comme des signes extérieurs de pouvoir. L'intention du médecin n'est donc pas de communiquer quoi que ce soit à son interlocuteur, mais bien plutôt d'agir sur ses émotions et de l'amener à signer l'autorisation qui lui permettra de pratiquer une lobotomie sur Daphne. A propos de ce passage, Jennifer

[3] FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France 1973-1974*. Paris : Seuil/Gallimard, 2003, p. 4.

Lawn fait remarquer : « The psychiatric discourse 'accounts' for Daphne, not only taking responsibility for her but also 'speaking for' her as it 'speaks for' Bob by silencing him[4]. » Le langage tel qu'il est manipulé par le médecin perd ainsi sa fonction de transmission pour devenir quasiment coercitif.

Ainsi, grâce à ce savoir apparemment objectif, le médecin peut donner l'illusion qu'il détient entre ses mains le sort de ses patientes, et c'est pour cette raison que celles-ci en viennent à le considérer comme une quasi-divinité, comme on peut le voir dans la citation suivante, à l'occasion du bal de l'hôpital :

> Always when I saw the doctor my heart contracted with suspense, for in spite of the influence of Matron Glass and Sister Bridge it was the doctor's decision which mattered—yet how could he decide if he didn't know you, didn't really know you except to say in Ward Four 'Good morning,' and in Ward Two, nothing, and listen only to Sister Bridge asserting that what you needed was a lesson to teach you how to behave and pull yourself together, a girl with your education. So when I whirled in a waltz past the royal dais I would tremble with apprehension and try to dance well, and think 'There's Doctor Steward, he's watching me, he's seeing that someone has asked me to dance, that I'm not a wallflower, he's seeing that I'm well, that I needn't be in Ward Two spending all day shut in the dayroom or the yard or the park; he's deciding about me. Deciding now.' (*FW*, 190)

Ici, la narratrice, Istina, n'est pas dupe de cette illusion de savoir scientifique (« yet how could he decide if he didn't know you »), mais elle est malgré tout consciente que c'est grâce à un supplément de savoir qui lui reste inaccessible que le médecin peut jouir d'un pouvoir sur elle et sur son existence. En cela, le statut du médecin est élevé à celui de roi (« past the royal dais »), voire de divinité, comme on le voit dans l'exemple suivant :

> I had to stay to attend the tea, and I stood by the window facing the sink, rinsing cups, and listening to the conversation of the Gods whom I had heard say only Good morning, How are you today, You're looking well, It takes time, you know, The tension will be reduced. (*FW*, 234)

A ce moment du roman, Istina a été autorisée à travailler dans la cuisine du personnel soignant, et cette admission est pour elle une façon de pénétrer dans une sorte d'Olympe, de chambre des secrets, où il lui sera permis d'avoir accès au langage mystérieux de ces êtres puissants. Ainsi, même leurs conversations sont investies d'un pouvoir mystique : les médecins ne sont plus des êtres humains comme les autres mais tout

---

[4] LAWN, Jennifer. « Docile Bodies: Normalization and the Asylum in *Owls Do Cry*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 180.

entiers définis par leur fonction. D'ailleurs, Istina ne tardera pas à être éloignée de la cuisine du personnel, justement en raison de sa curiosité, comme s'il existait vraiment quelque chose à surprendre, comme si percer le secret de ce langage pouvait mettre en danger l'institution psychiatrique. C'est l'illusion du savoir qui installe la toute-puissance du médecin, pas le savoir lui-même, comme le fait remarquer Foucault :

> Alors, pourquoi le médecin ? Réponse : parce qu'il sait. Mais parce qu'il sait quoi, puisque, précisément, son savoir psychiatrique n'est pas ce qui est mis en œuvre dans le régime asilaire, puisque ce n'est pas ce savoir-là qui est effectivement utilisé par le médecin lorsqu'il dirige le régime des aliénés ? Alors, comment peut-on dire qu'il faut un médecin pour diriger un asile – parce que le médecin sait ? Et en quoi ce savoir est-il nécessaire ? Je crois que ce qui est considéré comme nécessaire au bon fonctionnement de l'asile, ce qui fait que l'asile doit être nécessairement marqué médicalement, c'est l'effet de pouvoir supplémentaire que donne, non pas le contenu d'un savoir, mais statutairement, la marque du savoir. Autrement dit, c'est par les marques qui désignent en lui l'existence d'un savoir, et c'est seulement par ce jeu de marques, quel que soit le contenu effectif de ce savoir, que va fonctionner le pouvoir médical, comme pouvoir nécessairement médical, à l'intérieur de l'asile[5].

Ainsi, bien souvent, les patientes n'ont pas accès au savoir qui les concerne. Celui-ci est confiné au secret du dossier, ce « file » qui permet au médecin d'asseoir son autorité dans le passage de *Owls Do Cry* cité plus haut. Ainsi, dans son autobiographie, Frame rapporte la chaîne d'événements qui mena à son internement dans ces termes :

> No one thought to ask me why I had screamed at my mother, no one asked me what my plans were for the future. I became an instant third person, or even personless, as in the official note made about my mother's visit (reported to me many years later), 'Refused to leave hospital' (*AT*, 191)

Deux choses apparaissent clairement dans ce passage. D'une part, la narratrice insiste par une parenthèse sur le décalage temporel entre l'écriture de la note et le moment où elle en a pris connaissance. D'autre part, grâce à cette citation directe, il nous est donné d'observer le fonctionnement du langage officiel qu'est celui de l'institution psychiatrique. On remarque tout d'abord l'absence de pronom, mais aussi la concision de la note, qui lui donne l'aspect d'un message crypté, comme écrit dans un code qui n'aurait cours qu'entre personnes partageant un savoir ésotérique. Mais l'absurdité de ce « refused to leave hospital » réside sans aucun doute dans son caractère non scientifique : il n'y a ici que constatation d'un fait, et rien d'autre. Tout se passe comme si c'était la rédaction

[5] FOUCAULT, *Le pouvoir psychiatrique*., p. 181.

elle-même, le style de la note qui lui conférait son pouvoir d'autorité scientifique. Car au fond, comme nous le laisse deviner l'analyse de Michel Foucault, il n'existe pas véritablement de savoir psychiatrique, et le langage scientifique n'existe que par effet d'illusion,du moins chez Frame. La seule rencontre d'une de ses narratrices avec le langage scientifique est représentée dans l'autobiographie sur le mode ironique. Cette rencontre se fait ainsi avec le nom de la maladie lui-même :

> My visit to the Seacliff doctor at the Oamaru hospital brought its own bewilderment, for the medical certificate stated: Nature of Illness; *Schizophrenia.*
> At home I announced, half with pride, half with fear, 'I've got Shizzofreenier'. (*AT*, 196)

On remarquera que la narratrice évoque simplement « my visit », mais qu'elle n'en rapporte pas le contenu, comme si cette visite avait eu lieu sans elle, malgré elle. L'important est que cette visite donne lieu à l'un de ces papiers officiels sur lequel figure le nom, déformé par elle, de la maladie ; ainsi, la « peur » et la « fierté » naissent non pas de la prise de connaissance, mais du contact même avec un langage scientifique inconnu, contact qui est prolongé par la narratrice elle-même :

> I searched through my psychology book, the chapter on Abnormal Psychology, where I found no reference to *Schizophrenia*, only to a mental illness apparently afflicting only young people like myself – *dementia praecox*, described as a gradual deterioration of mind, with no cure. In the notes at the end of the chapter there was an explanation that *dementia praecox* was now known as *schizophrenia. Shizzophreenier.* (*AT*, 196)

La distorsion phonétique qu'impose, malgré elle, la narratrice au mot « schizophrénie » est bien symptomatique d'un décalage perçu entre ce langage scientifique abscons et la réalité. Une fois prononcé, et détaché de son contexte étymologique, notamment, le mot scientifique devient absurde, pur objet de spéculation médicale.

Car, au fond, comme l'explique Foucault, l'autorité de ce langage scientifique découle de sa non-communication, c'est une condition de l'économie du pouvoir qui régit l'hôpital psychiatrique comme structure. Mais si ce langage ne figure pas dans les romans de Frame, c'est aussi pour une raison que Bakhtine expose dans ses réflexions sur la parole autoritaire :

> La parole autoritaire ne se représente pas, elle est seulement transmise. Son inertie, sa perfection sémantique, sa sclérose, sa singularisation apparente et guindée, l'impossibilité pour une stylisation libre de parvenir jusqu'à elle, tout

> cela exclut la possibilité de la représentation littéraire de la parole autoritaire. Son rôle, dans le roman, est infime. Elle ne peut être notablement bivocale et elle entre dans des constructions hybrides. Lorsqu'elle perd complètement son autorité, elle n'est plus qu'un objet, *une relique, une chose*[6].

Pour toutes ces raisons, le langage scientifique gagne à rester dans un ailleurs inaccessible, dans toute la pureté de son autorité, mais sans jamais se transformer en énoncé, afin d'entrer dans un schéma de communication. Ainsi, les médecins ne s'adressent pour ainsi dire jamais aux malades, à quelques exceptions près, si ce n'est sous forme de sentences mécaniques dont le sens reste mystérieux, comme dans l'exemple suivant :

> A few days later Dr. Steward asked to interview me in the clinic.
> 'We don't like to see you here,' he said. 'There's an operation which changes the personality and reduces the tension, and we've decided it would be best for you to have the operation. […]
> 'You will be changed,' he repeated. 'The tension will be reduced.' […]
> 'The tension will be reduced,' Dr. Steward repeated in formal tones, like someone announcing the departure of a train.
> Then he smiled, 'It's better than staying here all the time, isn't it? Now run along and be good.' (*FW*, 213-215)

Ce qui intéresse Frame dans la représentation de ce langage scientifique, c'est paradoxalement son absence, son caractère intouchable et ésotérique.

1.2 L'énoncé disciplinaire

Ainsi, ce qu'on voit à l'œuvre dans les romans de Frame, et notamment *Owls Do Cry* et *Faces in the Water*, c'est, non pas le langage scientifique, mais les énoncés qu'il produit dans un but disciplinaire. De même, Bakhtine fait remarquer, toujours au sujet de la parole autoritaire :

> La parole autoritaire peut organiser autour d'elle des masses d'autres paroles (qui l'interprètent, la louent, l'appliquent de telle ou telle façon), mais elle ne se confond pas avec elles (par exemple, par voie de commutations graduelles), et demeure nettement isolée, compacte et inerte : on pourrait dire qu'elle exige non seulement des guillemets, mais un relief plus monumental encore, disons une écriture spéciale[7].

En effet, dans la représentation de l'hôpital psychiatrique comme institution disciplinaire, ce qui fait autorité, encore une fois, ce n'est pas le langage scientifique en lui-même, mais une autre forme de langage dominant, qui s'élabore en son nom, et dont la

---

[6] BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* Trad. : Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1975. p. 163.
[7] *Ibid.,* p. 162.

fonction est purement coercitive. C'est le langage qu'adoptent les infirmières, les « Matrons » et les « Sisters » des romans, dont le rôle n'est pas tant de guérir que de rééduquer. Pour Foucault, la « microphysique du pouvoir » s'exerce principalement par relais, et ce sont les surveillants qui jouent ce rôle d'intermédiaire entre l'autorité scientifique et les patientes :

> Vous avez donc autour du médecin toute une série de relais, dont les principaux sont les suivants :
>
> Les surveillants, d'abord, auxquels Fodéré réserve la tâche d'informer sur les malades, d'être le regard non armé, non savant, l'espèce de canal optique à travers lequel va s'exercer le regard savant, c'est-à-dire le regard objectif du psychiatre lui-même. […] Le surveillant, c'est donc à la fois le maître des derniers maîtres et celui dont le discours, le regard, les observations et les rapports doivent permettre la constitution du savoir médical[8].

Ainsi, ce qui naît de ce contact capillaire entre les malades et le personnel surveillant, c'est un discours à vocation non pas thérapeutique, mais bien de rééducation : « [F]or I have passed through the treatment room with a basket of dirty linen, and seen my card. Impulsive and dangerous, it reads. Why? And how? How? What does it all mean? » (*FW*, 23). La « carte » n'est pas rédigée dans un langage scientifique particulier, mais s'inscrit dans les dispositif de surveillance propre à l'institution psychiatrique et manifeste l'existence de ce dernier.

Quiconque lit *Faces in the Water* est frappé par l'aspect répétitif, mécanique, du langage utilisé pour réguler le quotidien des patientes. On en trouve des exemples tout au long du roman :

> 'Rise, Ladies.' […] Laundry, Ladies. Sewing room, Ladies. Nurses' Home, Ladies. Then the pegging footsteps as the massive Matron Glass on her tiny blackshod feet approached down the corridor, unlocked the observation dormitory and stood surveying us, with a query to the nurse, like a stockman appraising head of cattle waiting in the saleyards to go by truck to the slaughterhouse. 'They're all here? Make sure they have nothing to eat.' (*FW*, 17)

Ici, il semble que ce soit la répétition quotidienne des mêmes mots pour les mêmes activités qui assure cette prise absolue sur le corps des patientes. Si l'on examine de plus près ce langage dominant, on remarque qu'il est réduit à l'efficacité minimum, puisque l'ordre original de se rendre dans un lieu ou dans un autre devient le simple énoncé du nom du lieu ou de l'activité, suivi du très ironique « Ladies », dont la répétition sert éga-

[8] FOUCAULT, *Le pouvoir psychiatrique*, p. 6.

lement à réaffirmer le contrôle sur les individus. On accède ici à une sorte de perfection de l'efficacité du contrôle disciplinaire, où chaque mot acquiert un poids coercitif. A cela s'ajoute le discours des prescriptions et règlements : au désordre de la folie, on oppose l'ordre et la discipline, comme ici :

> My moments of fear became more uncontrollable, and one day Matron Glass and Sister Honey gave their joint prescription, beginning, 'What she needs is…'
>
> 'What you need,' Matron said to me, 'is bringing to your senses. What you need is a stay in Ward Two.' (*FW*, 135)

On voit ici comment le savoir est placé entre les mains des représentantes de l'autorité que sont les infirmières, dépositaires du secret de la rééducation, que ne partagent évidemment pas les patientes. Les infirmières deviennent alors des substituts du médecin : discipline et science viennent ainsi se confondre dans le mot « prescription ». Le bon fonctionnement de la discipline suppose continuité et solidité, et repose sur l'illusion d'une surveillance permanente. Ainsi, les ordres et instructions officiels finissent souvent par être vidés de leur sens, transformés en purs actes de coercition, comme ici :

> I feared the prospect of a single room. Although all the small rooms were 'single' rooms the use of the phrase *single room* served to make a threat more terrifying. […]
>
> I dreaded that one day Matron Glass hearing that I had been 'difficult' or 'uncooperative' would address me sharply, 'Right. Single room for you, my lady.' (*FW*, 39)

Il s'agit là d'un langage qui atteint la perfection en termes d'économie, puisque le simple mot « single room » possède la charge performative d'une menace ou d'une punition. La terreur inspirée par le système de surveillance de l'hôpital se déplace donc vers le langage, ce qui la rend ainsi plus diffuse, plus typiquement disciplinaire. Car en effet, le langage de l'autorité étant désormais associé à l'idée de menace, il devient le véhicule de la terreur ; ainsi, le contrôle du groupe est plus facile à assurer que par le biais de la contrainte physique. On en trouve également un exemple dans la citation suivante :

> I was frightened of Matron Glass and her heavy sarcasm, her taunts, when I panicked or ran away, about 'misbehaviour' and 'self-discipline' and her remarks that I ought to be used to life in hospital for I had been there long enough. And I was afraid of Sister Honey, of her habit of saying suddenly at breakfast time, 'I'm going through your lockers today,' an announcement which seemed to contain a hidden threat and which always produced a feeling of panic, as if in 'going through' my locker Sister Honey would chance to find

> some evidence which I had forgotten or neglected to hide and which would finally incriminate me. (*FW*, 134)

Ici, la manipulation est presque totale, puisque la simple annonce de la fouille des casiers sert à créer la culpabilité, du moins chez la narratrice, de façon tout aussi efficace que l'action elle-même, comme par effet de conditionnement. Le langage fait véritablement pression, menace, régit, sans même avoir besoin de prendre l'apparence d'un ordre. Le langage devient ainsi un instrument au service de la fonction de « dressage » qu'évoque Foucault dans ses réflexions sur la discipline dans *Surveiller et punir*[9].

Toujours dans le même ouvrage, Foucault évoque le panoptisme comme outil de discipline absolu :

> De là, l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce ; bref, que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. Pour cela, c'est à la fois trop et trop peu que le prisonnier soit sans cesse observé par un surveillant : trop peu, car l'essentiel c'est qu'il se sache surveillé ; trop, parce qu'il n'a pas besoin de l'être effectivement[10].

Dans l'institution psychiatrique telle qu'elle est représentée chez Frame, la fonction panoptique est endossée par le langage disciplinaire lui-même. Ainsi, dans l'univers psychiatrique, celui-ci continue à effectuer son action de menace sans recours à une énonciation précise, et finit par quasiment flotter dans le discours comme une angoisse diffuse : « Tomorrow was Monday. Keep on your nightgown and dressing gown your nightgown and dressing gown and nightgown nightgown… » (*FW*, 53). Ici, les ordres s'étiolent comme dans un effet auditif d'écho. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le caractère panoptique du langage des surveillants finisse par créer un excédent de contrôle, qui se transforme rapidement en paranoïa et en hallucination, comme c'est le cas ici :

> It occurred to me, frighteningly, that Matron and Sister Bridge had known me all my life and had spied on me even when I was a child.
>
> They must have seen me steal money, and pinch the baby on its arm, and sneak the doctor's book from the top of the wardrobe. And had they listened

[9] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975, p. 200-27.
[10] *Ibid.,* p. 234-5.

> to my prayers and noted that I prayed only for my family and myself and did not think to bless the people next door who always lent us the evening paper before they read it themselves, or the poorer children with their fathers on the dole, or the boy with his leg in a brace, or the little girl who stank and was never asked to join the game where Poor Sally sits weeping for a playmate and is invited to choose one from all the clean fresh-dressed little girls bobbing around? (*FW*, 153-154)

Où l'on voit que le langage disciplinaire ne sert pas de relais curatif au langage scientifique dont pourtant il émane, son rôle est de maintenir une forme de contrôle permanent sur les individus et de réinstaller une éthique sociale[11]. Au fond, ce discours de la discipline qui se construit au nom de l'autorité scientifique s'apparente plutôt au langage dominant tel que je l'entends ici : langage du centre, du bon sens, et de la communauté qui s'installe comme seul langage possible pour mieux protéger ses valeurs.

2. L'autorité masculine

Comme l'ont observé beaucoup de théoriciennes féministes, la folie féminine est prise dans une double négativité : autre du langage de la raison, et autre du langage des hommes. Shoshana Felman, dans son article intitulé « Women and Madness », observe également que la folie est généralement construite selon le même schéma d'opposition que le féminin :

> How can the woman be thought about outside of the Masculine/Feminine framework, *other* than as opposed to man, without being subordinated to a primordial masculine model? How can madness, in a similar way, be conceived outside of its dichotomous opposition to sanity, without being subjugated to reason? How can difference as such be thought out as *non-subordinate* to identity? In other words, how can we break away from the logic of polar oppositions[12]?

Le langage scientifique, on l'a vu, est davantage affaire de positionnement, de forme, que de contenu. Il prend son caractère de domination en ce qu'il est détenu par le psychiatre, dont la fonction est d'être à la fois homme et source d'autorité.

2.1 La loi du père

Ainsi, chez Frame, dans les récits d'hôpitaux psychiatriques, si ce sont les personnages féminins des infirmières qui produisent les discours disciplinaires, elles se font en

---

[11] Voir à ce propos « Naissance de l'asile » *in* FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*.
[12] FELMAN, Shoshana. « Women and Madness » *in* WARHOL, Robyn R., PRICE HERDL Diane, eds. *Feminisms – An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, p. 10.

cela le relais de la figure tutélaire masculine qu'est le psychiatre, selon le modèle familialiste identifié par Michel Foucault, mais aussi par Elaine Showalter dans *The Female Malady*. En effet, dans cette configuration, l'infirmière endosse le rôle de la mère victorienne qui impose la loi du père à ses enfants. C'est d'ailleurs dans ces termes mêmes que la narratrice de *Faces in the Water* résume l'idéologie qui prévaut dans l'institution psychiatrique :

> [F]or in spite of the gradual adoption of the 'new' attitude, the idea still prevailed that mental illness was a form of childish naughtiness which might be cured in a Victorian environment with the persuasion of stern speech and edifying literature. (*FW*, 238)

Comme dans la famille traditionnelle, c'est le langage du père en tant qu'homme qui fait autorité. Dans *Faces in the Water* toujours, c'est en figure de grand-père que se transforme le médecin Dr Trace : « He smiled at me. He was my grandfather and no doubt his pockets were full of striped mint lollies » (*FW*, 233). Ce que l'on remarque, dans ce passage précis, c'est que le personnage du médecin n'est pas comparé, mais bien identifié à la figure du grand-père : on est à mi-chemin entre l'hallucination et l'effet de pouvoir. Foucault qui, dans *Le pouvoir psychiatrique*, s'interroge sur l'introduction du modèle familialiste au sein de l'institution psychiatrique la situe autour du XX^e^ siècle, justement[13].

Dans *Scented Gardens for the Blind*, l'institution psychiatrique n'est pas à proprement parler le cadre principal du roman, mais y joue néanmoins un rôle central, puisque l'on découvre dans les dernières pages que des trois personnages, Erlene, Edward et Vera Glace, les deux premiers n'étaient que les produits de l'imagination de cette dernière, une femme muette, internée dans un hôpital psychiatrique depuis trente ans. Mais dans le récit qui précède cette chute, la tension principale réside dans le silence, ou plutôt dans le refus de parler du personnage d'Erlene, ce qui conduit sa mère, Vera, à lui faire consulter un psychiatre. Dans sa lecture du texte, Tessa Barringer interprète le thème du silence (d'Erlene, mais en fait, de Vera) à la lumière du concept kristevien de *chora* : « At the narrative level and through its imagery of abjection, the text reveals that Erlene has lapsed back into that ambivalent pre-oedipal space; the bond with the mother, though

[13] Voir « Leçon du 7 novembre 1973 » *in* FOUCAULT, *Le pouvoir psychiatrique.*

weakened, has not yet been broken[14]. » Le rôle du médecin, le bien nommé Dr Clapper[15], est donc de forcer Erlene à accepter les conventions du langage, et il endosse le rôle de son père, Edward, qui se distingue dans le roman par son absence, justement. Tous semblent ainsi convaincus que le retour de ce père si longtemps absent servira de déclencheur à la parole d'Erlene, dont le silence est l'objet de toutes les peurs :

> She seems so infuriatingly self-contained as if there were never any need to speak, as if human speech were merely a bad habit, like war, politics, religion, picked up in the course of history with the leisurely aim of disposing of, entertaining, or calming the human race; as if we could have managed very well with or even without the first few grunts and cries which survival has given publicity to, and gratitude has enlarged, and love has touched and shaped and offered a share of life, accepting death and nothingness in exchange. Is speech more than a comfortable, satisfying habit? (*SGB*, 152)

Le rôle du père dans la production du langage est, selon Kristeva, central. Erlene est un peu la figure de la dépressive de *Soleil Noir* qui refuse le langage car elle est en mal de figure paternelle[16]. Toujours selon Tessa Barringer, Dr Clapper s'inscrit ainsi dans « a conflation of patriarchal figures » qui comprend également Edward Glace et Uncle Blackbeetle, le scarabée confident d'Erlene. Mais à travers le personnage de cette dernière, c'est bien le silence de Vera que les psychiatres tentent de percer, car il symbolise le refus d'accepter ce langage masculin qui « names, defines and assigns[17] » :

> She was afraid that he might ask her age, because she would not be able to tell him, and she felt ashamed of not knowing her age, because once you have lost your place, your special hanger in the dark coat cupboard that fills the world of time, then there is nowhere for you to go to keep clean and free from dust and the moth grubs which chew your face in the dark and spit out the wishbones behind your eyes. (*SGB*, 79)

Dans ce roman, la folie est associée au silence, qui lui-même est interprété comme un refus de la loi masculine. Le rôle du psychiatre homme n'est donc pas tant, encore une fois, de guérir, que de réimposer la loi du père, de sauver non pas Erlene, mais la société toute entière, que cette rébellion par le silence pourrait faire basculer. En cela, Gina Mercer rapproche également *Scented Gardens for the Blind* de *Faces in the Water* :

---

[14] BARRINGER, Tessa. « Powers of Speech and Silence. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 77.
[15] Marc Delrez nous apprend en effet que : « 'clapper' is slang for the indefatigable tongue of the chatterbox. » DELREZ, *op. cit.* p. 103.
[16] Cf. « Vie et mort de la parole » *in* KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.
[17] Cf. MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994, p. 3. Il s'agit en fait d'une citation de Hélène Cixous ; nous y reviendrons dans le chapitre 3.

> In *Faces in the Water* Frame used the image of ice to represent the idea of frozen possibilities. Vera has a glaze over her, but beneath the 'Glace' of her male-derived surname, may lie various fluid female verities, truths or faiths which are not discernible to the male psychiatrists attempting to 'cure' her[18].

Dans l'étude de la nouvelle de Balzac « Adieu » que propose Shoshana Felman afin d'illustrer sa réflexion sur les rapports traditionnels perçus entre féminité et folie, Felman observe les mêmes présupposés à l'œuvre quant à la forme que prend le traitement de la déraison féminine dans le texte. En effet, le personnage de Philippe tente de rendre la raison à Stéphanie dans une sorte de dispositif proto-psychiatrique, et il est intéressant de remarquer que, pour lui, il n'y aura de guérison possible qu'à partir du moment où elle sera capable de prononcer son nom, c'est-à-dire retourner à ce rapport d'identité qui structure la conception masculine du langage. Ce qui l'amène à la réflexion suivante :

> Women as such are associated both with madness and with silence, whereas men are identified with prerogatives of discourse and of reason. […] The three men in the story in fact symbolically represent—by virtue of their professions: magistrate, doctor, soldier—the power to *act upon* others' reason, in the name of the law, of health, or of force[19].

Pour en revenir à *Scented Gardens for the Blind*, il s'agit d'un roman qui pousse un peu plus loin notre réflexion ; en effet, ce n'est pas seulement le langage dominant des psychiatres qui est mis en scène (présent ou absent), c'est toute la « fonction-Psy », dans les mots de Michel Foucault. Le Dr Clapper n'est plus un psychiatre au sens où il détient le langage de l'autorité disciplinaire, comme dans *Faces in the Water*, mais il ressemble davantage à un psychanalyste lacanien qui tente d'imposer la rigidité du phallus dans le monde mouvant et pré-symbolique d'Erlene.

2.2 Séduction

En effet, la clé de ce passage dans le socio-symbolique, c'est bien la reconnaissance de la différence sexuelle, qui annonce l'entrée dans la sexualité qu'Erlene refuse, de même qu'elle refuse le symbolique. Cette imposition du langage par le biais de ce symbole qu'est le phallus se concrétise dans l'esprit d'Erlene par la crainte du viol. « Erlene was shocked. He scarcely knew her, and he was trying to be familiar, saying they were

[18] *Ibid.*, p. 77.
[19] FELMAN, *op. cit.*, p. 15.

old friends, perhaps it was like the wild men she had heard of, who put their hands up girls' clothing » (*SGB*, 96). D'ailleurs, ce qui crée cette angoisse chez Erlene, ce ne sont pas les mots du Dr Clapper eux-mêmes, mais plutôt son regard : « Had his eyes made her pregnant? Was it true that men could look at you in a special way and make you pregnant? » (*SGB*, 101). Ici, la rencontre entre Erlene et le médecin, du haut de sa fonction curative, est vécue comme une agression sexuelle. En effet, dans sa volonté de s'accrocher à une conception pré-verbale du monde, elle s'ancre également dans un monde mouvant, de l'indéfini, maternel, certes, mais avant tout féminin : un monde dans lequel vient faire irruption le Dr Clapper, armé de sa raison masculine.

Beaucoup moins symboliquement, Phyllis Chesler, dans son ouvrage à la fois théorique et sociologique sur la folie et les femmes, observe qu'entre le viol symbolique du médecin qui tente de ramener sa patiente à la raison masculine, et le viol à proprement parler, il n'y a qu'un pas que de nombreux psychiatres, forts de leur fonction dominante, n'ont pas hésité à franchir.

> 'Sex' between private female patients and their male psychotherapists is probably no more common—or uncommon—an occurrence than is 'sex' between a female secretary or housekeeper and her male employer. From a financial point of view, the therapist and not his patient is the employee. Psychologically, however, the female is as much—if not more—a dependent supplicant here as she is elsewhere. Both instances generally involve an older male figure and a young female figure. The male transmits 'unconscious' signals of power, 'love,' wisdom, and protection, signals to which the female has been conditioned to respond automatically. Such a transaction between patient and therapist, euphemistically termed 'seduction' or 'part of the treatment process,' is legally a form of rape and psychologically, a form of incest[20].

Il y aurait fort à dire sur les analyses de cette théoricienne féministe et sur leur manque de rigueur ; cependant, ce qui me paraît intéressant ici, c'est le lien que celle-ci établit entre la position paternelle qu'endosse le psychiatre dans un but thérapeutique et l'utilisation de cette position à des fins de séduction de la patiente. Ce qui n'est qu'une autre façon de décrire la rencontre entre le Dr Clapper et Erlene. De plus, on observe que, selon Phyllis Chesler, les « signals of power » sont transmis de façon inconsciente : encore une fois, le langage scientifique n'est qu'un prétexte, et la plupart des injonctions qu'impose le médecin à sa patiente passe par le déséquilibre de leurs positions respectives plus que par du discours. Dans *Faces in the Water*, où la réalité psychiatrique est dé-

[20] CHESLER, Phyllis. *Women and Madness*. New York: Four Walls Eight Windows, (1972) 1995, p. 166.

crite en termes bien moins symboliques que dans *Scented Gardens for the Blind*, les patientes ne sont pas victimes de la violence sexuelle des médecins ; cependant, ceux-ci se servent de la séduction sexuelle pour asseoir leur pouvoir, tel le Dr Stewart :

> 'My wife feels the same way,' he would remark. 'Yes, my wife suffers like that too.'
>
> His references to his wife ranged from menstruation pains to getting up in the morning to seeing strange faces at the window, and though one does not know if his wife approved, the technique at least was successful. (*FW*, 180)

Ici, le médecin place sa patiente dans la position de femme désirable, puisqu'il la compare à une épouse, la sienne, qui plus est. La frustration sexuelle semble jouer un rôle central dans le roman, et notamment en ce qui concerne la narratrice, Istina. La spirale descendante qui structure le récit est interrompue à deux reprises par des épisodes de « permission » pendant lesquelles elle est autorisée à vivre dans sa famille. Or, dans les deux cas, les épisodes délirants reprennent inexorablement et semblent souvent être liés à une frustration sexuelle plus ou moins latente, comme c'est le cas ici :

> Have you ever been a spinster living in a small house with your sister and her husband and their new first child? Watching them rub noses and pinch and tickle and in the night, when you lie on the coffin-narrow camp cot that would not hold two people anyway, listening to them because you cannot help it? (*FW*, 65)

Le lit de camp devient ici un cercueil, car le corps mort qui s'y trouve est mort à la vie, à la sexualité. De nombreuses autres patientes semblent se trouver dans le même cas, bien qu'il soit difficile de déterminer si la frustration est une cause ou une conséquence de l'enfermement. Ici, par exemple, on reconnaît de façon assez typique le syndrome d'Archambault qui se caractérise par l'amour délirant que porte un individu à un autre dans une position sociale plus élevée :

> And poor Noeline, who was waiting for Dr. Howell to propose to her although the only words he had ever spoken to her were How are you? Do you know where you are? Do you know why you are here?—phrases which ordinarily would be hard to interpret as evidence of affection. […] So that when Dr. Howell finally married the occupational therapist, Noeline was taken to the disturbed ward. (*FW*, 30)

On voit bien ici que le langage scientifique, qui se manifeste ici par un questionnement, agit plus en tant que positionnement qu'en tant que contenu. C'est la situation, la rencontre entre le détenteur du pouvoir et celle sur laquelle il l'exerce, qui crée ce désir

déraisonnable. Toujours est-il que les représentants de l'autorité masculine ont très bien compris qu'ils avaient tout intérêt à exploiter cette frustration afin de la canaliser. Dans l'exemple suivant, séduction sexuelle et impératif thérapeutique se mêlent, mais au détriment de la patiente :

> The doctor came to visit her, a rare privilege. She charmed him, cadged a packet of smokes from him, and he went away smiling and saying to the nurse, 'Give the little dear a dose of paraldehyde. She simply loves the stuff.'
>
> A week later Sheila suffered a haemorrhage of the kidneys, and a fortnight later she was dead, and the men came in the middle of the night to remove her body in the covered-wagon stretcher. (*FW*, 109)

Le plus significatif ici, c'est que la réponse du médecin à la séduction de la patiente ne suppose pas un instant un renversement des rôles. Bien au contraire, c'est là que s'illustre le plus clairement le pouvoir de vie et de mort que le médecin détient sur (le corps de) ses patientes.

Une des illustrations les plus troublantes de cette irruption du désir dans le processus thérapeutique nous est donnée dans l'autobiographie, avec le récit du premier internement que subit Janet. En effet, un des grands thèmes du récit est la façon dont la narratrice autobiographique a accepté de se laisser interner, mais surtout de s'enfermer dans un fantasme de folie qu'elle élabore autour du mot « schizophrénie », un dérivé du langage scientifique, justement. Voici comment elle relate dans *An Angel at My Table* les circonstances qui ont mené à son internement :

> I went to the door and there were Mr Forrest, Mr Prince and the Head of the Department, who spoke first.
>
> 'Mr Forrest tells me you haven't been feeling very well. We thought you might like to have a little rest.'
>
> 'I'm fine, thank you.' (No trouble, no trouble at all)
>
> 'We thought you might like to come with us down to the hospital — the Dunedin hospital — just for a few days' rest.' (*AT*, 190)

Rétrospectivement, le lecteur est frappé par le décalage entre la proposition de « just for a few days' rest » et ce qui se révèlera être l'élément déclencheur d'une période de huit ans d'internement. La présence de Mr Forrest, le professeur de psychologie, et surtout du « Head of Department », autrement dit des figures d'autorité, du moins académique, et qui plus est, masculines, donne à cette proposition « we thought you might like » l'allure d'un ordre pur et simple. Cette scène était déjà apparue, mais comme anamorphosée, dans *Faces in the Water* : « [U]ntil a man with golden hair said, 'You need a rest

from chrysanthemums and cemeteries and parallel tram lines running down to the sea. You need to escape from sand and lupines and wardrobes and fences. » (*FW*, 13) On remarque dans cet extrait que, des trois hommes, il n'en reste plus qu'un, « a man with golden hair », sous les traits duquel on reconnaît aisément le John Forrest de l'autobiographie (personnage inspiré du Dr John Money, que Frame a rencontré à l'Université de Dunedin avant que celui-ci ne parte enseigner à la John Hopkins University). Or, on connaît le rôle central qu'a joué ce dernier comme objet du désir ambigu que lui porte l'héroïne de l'autobiographie. En effet, Janet raconte que peu de temps après son internement, John Forrest se proposa d'être son thérapeute, ou plutôt de la rencontrer régulièrement pour ce qu'ils appelaient des « little talks », des séances de discussions informelles à teneur vaguement psychanalytique. Janet, dans la solitude extrême qui était la sienne pendant ses années à l'université, ne tarda pas à s'attacher à ces sessions, d'autant qu'elles étaient menées par un jeune homme qu'elle-même et ses condisciples nommaient affectueusement « Ash », en référence au personnage d'Ahsley Wilkes dans *Autant en emporte le vent*. Ce surnom laisse évidemment entrevoir l'aura sexuelle qui semble se dégager du jeune enseignant, même si l'autobiographie reste assez vague sur la nature de l'attirance qui poussa Janet vers lui :

> [S]ince my disappearance to Seacliff there'd been no word from College or school or University, except a letter from my friend Sheila and a note from John Forrest to invite me to have 'little talks' with him during the coming year. I clung to the idea of having someone to talk to, and relished the bonus that the someone was an interesting young man. (*AT*, 198)

Le choix de l'adjectif « interesting » est en lui-même intéressant, et beaucoup de critiques de Frame n'ont pas hésité à y voir une certaine réticence de la part de l'auteur à avouer la véritable nature des sentiments de Janet à l'égard du John Forrest de l'autobiographie. Simone Oettli-van Delden, dans son ouvrage sur le langage et la folie chez Janet Frame[21], va jusqu'à discréditer la thèse selon laquelle John Forrest n'aurait été qu'un « interesting young man » pour Janet, en citant des lettres retrouvées par Michael King[22] témoignant de la passion dévorante et illusoire que Janet Frame éprouvait à l'égard de John Money. Dans son dialogue avec le texte, Simone Oettli-van Delden

[21] OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003.
[22] KING, Michael. *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*. Harmondsworth: Penguin, 2000.

semble oublier que ce n'est pas tant la transparence de l'information qui fait l'intérêt du projet autobiographique, mais bien plutôt l'opacité qui naît du décalage entre des faits que l'on ne connaîtra jamais vraiment, et l'éclairage que l'auteur choisit de jeter sur eux. On pourrait ainsi lui répondre par ces remarques de Linda Anderson sur l'autobiographie et son rapport à la « vérité », inspirées des réflexions de Paul de Man :

> The interest of autobiography, according to de Man, is that it reveals something which is in fact much more generally the case: that all knowledge, including self-knowledge, depends on figurative language or tropes. Autobiographies thus produce fictions or figures in place of the self-knowledge they seek. What the author of an autobiography does is to try to endow his inscription within the text with all the attributes of a face in order to mask or conceal his own fictionalization or displacement by writing[23].

Pour en revenir à notre réflexion, et aux mots du texte, on note que l'invitation de John Forrest est vécue par Janet comme la possibilité de sortir de sa solitude et d'entrer en communication avec quelqu'un. Mais c'est malgré tout au cours de cette relation « thérapeutique » que Janet va commencer à endosser le rôle de la malade, et plus précisément de la schizophrène, rôle dans lequel elle finira par s'enfermer, et dont il lui faudra des années pour se défaire. Il est évident que la relation avec John Forrest se situe dans l'autobiographie au point de départ de l'odyssée psychiatrique de Janet, mais elle ne vient finalement que combler un besoin de reconnaissance et de consolidation de l'identité qui lui préexistait. Le rôle de la malade affligée de symptômes clairs et reconnaissables n'est qu'un des avatars de la Janet qui cherche depuis l'enfance à asseoir sa place dans le monde. Ainsi, la narratrice autobiographique nous raconte, non sans humour, la mise en scène de ses symptômes au cours de ses rencontres avec John Forrest :

> My consolation was my 'talks' with John Forrest, as he was my link with the world I had known, and because I wanted these 'talks' to continue, I built up a formidable schizophrenic repertoire: I'd lie on the couch while the young handsome John Forrest, glistening with newly applied Freud, took note of what I said and did, and suddenly I'd put a glazed look in my eye, as if I were in a dream, and begin to relate a fantasy as if I experienced it as a reality. I'd describe it in detail while John Forrest listened, impressed, serious. Usually I incorporated in the fantasy details of my reading on schizophrenia. (*AT*, 201)

Désir ou pas, il est évident que le besoin d'impressionner son interlocuteur est lié chez Janet tant à sa position d'autorité scientifique qu'au fait qu'il soit « young and hand-

[23] ANDERSON, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2001, p. 12-3.

some ». John Forrest est d'ailleurs décrit comme « glistening with newly applied Freud ». Ici, le langage scientifique n'importe pas en soi, mais n'est qu'un élément du charme et de la séduction que celui qui le manie exerce sur sa « patiente ». L'adjectif « glistening » tient plus d'une représentation fantasmée du corps de l'autre, et le contenu du langage ne semble tenir lieu que de valeur ajoutée au fantasme (de soi et de l'autre) qui unit Janet à son interlocuteur. Mais rien d'anodin dans ce rapport de Janet à son enseignant, car la narratrice raconte comment, du haut de sa position d'homme *et* d'expert, John Forrest jouera un rôle absolument déterminant dans l'engrenage qui va mener Janet à jouer le rôle de la schizophrène, jusqu'à ne plus pouvoir en sortir :

> 'You are suffering from a loneliness of the inner soul,' John said one day. For all his newness and eagerness to practise psychology and his apparent willingness to believe everything I said, his depth of perception about 'inner loneliness' was a mark of his special ability. He next made the remark which was to direct my behaviour and reason for many years.
>
> 'When I think of you,' he said, 'I think of Van Gogh, of Hugo Wolf…' (*AT*, 201)

On voit bien dans cet exemple que c'est la « special ability » de John Forrest qui donne tout son poids à ses mots et qui les rendra quasiment immortels pour Janet, dans la mesure où ils apportent également une satisfaction à son besoin d'appartenir symboliquement à l'univers des artistes, dans lequel elle ne parvenait pas à trouver le moyen d'entrer. Paradoxalement, si le langage scientifique aura accompagné et justifié l'auto-effacement auquel se condamnera Janet, c'est également lui qui l'en fera sortir :

> I had my first encephalogram […] and I was disconcerted when Dr Miller, always eager to communicate the results, announced that my brain-waves were 'more normal than normal', thus shattering my long-held acquaintance and kinship with Van Gogh, Hugo Wolf. (*EMC*, 374)

Comme en témoigne l'emploi du verbe « shattering », l'invalidation du diagnostic initial sera vécu par Janet comme un événement d'une grande violence, car c'est toute son identité, patiemment construite, qui s'effondre. Ainsi, qu'il soit support du fantasme ou du rétablissement de la réalité, le langage scientifique est toujours à l'origine de processus qui dépassent l'être et le définissent malgré lui. Car ce qu'entend évidemment ici Janet ce n'est pas le diagnostic qui est posé sur ses ondes cérébrales, mais bien qu'elle appartient à la catégorie du « more normal than normal », à laquelle elle a toujours cherché à échapper. Mais du Dr Forrest au Dr Miller, on reste toujours dans la communau-

té des hommes qui imposent leur savoir aux femmes. Ce que fait apparaître le rapport ambigu qu'entretient Janet avec John Forrest, c'est que le langage scientifique, lorsqu'il s'appuie sur un rapport de séduction, peut devenir d'autant plus dangereux qu'il prend les atours de l'affection.

2.3 Assignation au genre

Au fond, le lien entre langage scientifique et séduction n'est pas seulement anecdotique, car il révèle aussi la vocation fondamentale de l'institution thérapeutique, à savoir de réassigner la femme à son genre. Ainsi dans son étude des motifs qui justifiaient l'internement des femmes (comme des hommes, d'ailleurs) à l'hôpital de Seacliff (modèle quasi transparent pour le « Treecroft » de *Faces in the Water*) à l'époque où Janet Frame s'y trouvait, Judith Holloway observe qu'ils étaient pour la plupart liés aux « social expectations of their gender roles », et remarque au sujet des femmes :

> In general, mentally distressed women were committed to Seacliff because their behaviour was no longer manageable at home. The reality of their insanity is not in dispute. It was significant, however, that their families often explained their illnesses in terms of their neglect of housework and children, which was accepted by the medical profession as evidence of female madness. Some women confirmed an indictment of themselves as poor wives and mothers through their delusions, while others showed a kind of rebellion by withdrawing from their responsibilities and expressing delusions of persecution[24].

La narratrice de *Faces in the Water* évoque justement ces femmes que la domesticité semble avoir poussées vers la folie, et qui restent paralysées dans les rôles de femmes qui leur ont été attribués :

> They are rattling on the locked door, trying to get out, to 'see to' things or make sure of something which has intruded from their past and demands their immediate attention; they need to talk to people who are not there, to minister the long dead—to make cups of tea for tired husbands who are beyond the day-room and the grave. (*FW*, 59)

Mais de façon plus générale dans *Faces in the Water*, le langage scientifique, et tout particulièrement les discours auxquels il donne lieu, a pour vocation de replacer les femmes dans leur rôle. On a vu plus haut que le médecin avait intérêt à canaliser le désir sexuel

[24] HOLLOWAY, Judith. « 'Unfortunate Folk': A Study of the Social Context for Committal to Seacliff 1928-1937 » *in* BROOKES Barbara, THOMPSON Jane, eds. *Unfortunate Folk, Essays on Mental Health Treatment 1863-1992*. Dunedin: University of Otago Press, 2001, p. 160.

de ses patientes afin d'en faire un instrument de pouvoir. Mais le rapport de séduction qu'il établit avec la malade lui sert également à réinstaller une relation d'homme à femme, où celle-ci est l'objet du désir du premier, à la reconstruire comme sexe féminin. Venla Oikkonen, qui met en regard *Faces in the Water* et *The Bell Jar* de Sylvia Plath, explore très justement les injonctions paradoxales que l'institution psychiatrique impose à l'égard du corps des femmes et de la sexualité féminine « normale » :

> On the one hand, women's madness is represented as resulting from women's confusion over their bodies. In other words, madness is seen as women's failure to negotiate the cultural paradox that simultaneously demands them to deny their bodies and yet insists on their bodiliness[25].

Or il apparaît clairement, et dans de nombreux cas, que c'est ce paradoxe lui-même, comparable à la double contrainte que Laing estime être à l'origine de la schizophrénie, qui mène toutes ces femmes à se dissocier de leur être et à sombrer dans la folie, comme dans l'exemple suivant :

> [A]nd then she would turn to her brother who always followed her and whom she addressed formally as Mr. Frederick Barnes. She would curse him and add, 'Get out of here, Mr. Frederick Barnes.'
> […] Then she would put her hand up the leg of her striped pants and drawing forth, after a little manipulation, a lump of faeces would exclaim, 'Look Miss Istina Mavet. Just look. I'm terrible aren't I? I blame Mr Frederick Barnes for this.' (*FW*, 148)

Ici, la réalité de la malade, du nom de Brenda, est perturbée par la présence fantomatique du frère, à qui elle s'adresse d'ailleurs avec le respect dû à une figure d'autorité. Son exclamation est assez ambiguë : du point de vue de la rationalité, tenir responsable son frère absent de son abjection est le produit d'un esprit dérangé, étranger à toute rationalité. Pourtant, à y regarder de plus près, la malade nous révèle en fait quelque chose de plus profond, à savoir que c'est bien son frère, « Mr Frederick Barnes », qui est responsable de son désordre mental, et qui semble venir s'immiscer dans la relation entre son corps et son esprit. Selon Elaine Showalter, cette ingurgitation forcée de la voix de l'Autre qui mène à la folie est l'un des tropes majeurs des récits sur la folie écrits par des femmes :

---

[25] OIKKONEN, Venla. « Mad Embodiments: Female Corporeality and Insanity in Janet Frame's *Faces in the Water* and Sylvia Plath's *The Bell Jar*. » *Helsinki English Studies* 3 (2004), p. 6.

> It is not surprising that in the female narrative the hectoring spirit of the auditory hallucination, the loquacious demon who jeers, judges, commands, and controls schizophrenics, is almost invariably male. He delivers the running critique of appearance and performance that the woman has grown up with as a part of her stream of consciousness; but in psychosis, the assessing voice of the surveyor becomes the voice of the Other, an actual voice that she no longer recognizes as part of herself[26].

En effet, comme on le voit avec le personnage de Brenda, le langage dominant est celui de l'autorité masculine, mais c'est un langage désincarné et surtout dissocié de son énonciateur d'origine : c'est un langage du contrôle qui existe dans son absence même, et fonctionne en cela comme le langage scientifique. Elizabeth Abel, dans son article sur les romans de Jean Rhys[27] (dont l'œuvre possède de nombreuses affinités avec celle de Janet Frame), s'appuie sur les théories de R.D. Laing sur le rôle de la famille comme déclencheur de la pathologie schizophrène, pour examiner comment la brèche schizoïde qui se crée chez les personnages féminins a souvent pour origine les demandes contradictoires de personnages masculins et le déséquilibre des rapports de pouvoir :

> Power is distributed unevenly in Rhys's world. The significant men in her novels have jobs, money, and consequently the power to appropriate women and discard them. The women, by contrast, are economically powerless, portrayed only as shop girls, chorus girls, or wives who buy security with subservience. For Rhys's women finding a man is a question of economic survival as well as of emotional fulfilment, and these interlocking needs reduce women to children for whom dependence is an obstacle to self-assertion[28].

Ainsi, chez Frame, nombreuses sont les femmes dont les motifs d'internement sont liés à leur rapport aux hommes, ou à leur absence de rapport :

> I slept in the corner bed. Josie slept next to me. She was a tall dark woman who walked up and down singing 'A-pompy a-pompy a-pompy' and who, during the war, had met and married one of the American Marines who had promised, when he returned to the United States, to 'send for her' (*FW*, 230)

Ceci explique pourquoi, bien souvent, la « rééducation » des patientes se fait au moyen de tâches typiquement féminines comme la couture ou le tricot. Dans *Owls Do Cry*, Daphne se voit même proposer de tresser des paniers, activité féminine s'il en est :

---

[26] SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago, 1987, p. 213.
[27] ABEL, Elizabeth. « Women and Schizophrenia: The Fiction of Jean Rhys. » *Contemporary Literature* 20.2 (1979), p. 155-77
[28] *Ibid.,* p. 170.

on ne peut s'empêcher de voir l'analogie qui sous-tend l'idéologie thérapeutique entre tissage, tricot, d'une part, et reconstitution du tissu de la raison de l'autre.

> — Well, and how is Daphne today?
> Daphne did not answer. The doctor rubbed his hands.
> — We're feeling a little better today, aren't we?
> Then he leaned nearer, as if to tell her a secret, and said,
> — How would Daphne like to make something, a scarf, or basket, wouldn't Daphne like to make something, and go up to the class in the park with the other people; and knit and weave and sew, and not be here alone all day with no one to talk to? (*ODC*, 151)

Il semble que « knit, weave and sew » soient des activités qui valent pour elles-mêmes, et n'ont pas tant pour but de véritablement créer quelque chose que d'être simplement pratiquées. Gina Mercer s'arrête d'ailleurs, dans son étude, sur ce motif dans le roman, et évoque la description que fait Daphne de sa lobotomie à venir : « [A]nd I die tomorrow when snow falls criss-cross criss-cross to darn the believed crevice of my world » (*ODC*, 170). Elle y voit la fermeture de la crevasse créatrice, dont l'image revient tout au long du roman, sous différentes formes, et notamment celle de la décharge publique, et qu'elle assimile à un espace typiquement féminin[29]. A première vue, ce que l'on appelait alors « occupational therapy » fait partie du traitement psychiatrique standard, et permet aux patientes de canaliser leur énergie dans une activité productive. Mais il est évident que le choix même des activités trahit une conception fondamentalement patriarcale du rôle des femmes dans la société, et des tâches qu'elles étaient autorisées à accomplir.

Une autre façon de rééduquer la féminité des malades consiste à leur en faire adopter les codes extérieurs : vêtements, maquillage, etc. Dans son ouvrage sur les pratiques cosmétiques, Sheila Jeffreys observe d'ailleurs que le port de maquillage fait encore partie des techniques thérapeutiques utilisées dans les hôpitaux, comme si la réappropriation des codes de beautés était nécessaire à la guérison, alors que dans bien des cas, ce sont ces mêmes codes qui ont mené les femmes à la folie :

> A useful example of the way in which male dominance enforces makeup use by women is the treatment of women in mental hospitals. Some hospital psychologists understand the maintenance of feminine beauty practices to signify

[29] MERCER, *op. cit.*, p. 30-1. Marc Delrez, pour sa part, voit dans le motif de la couture une représentation positive de la capacité des femmes (et notamment Amy, la mère) à créer un lien entre les êtres et à renforcer la communauté entre eux.

> 'mental health' and enforce makeovers for women they consider recalcitrant. Resistance by women to these practices is seen as a symptom of ill health[30].

On retrouve ce type d'idéologie dans plusieurs épisodes de *Owls Do Cry*, et notamment à l'occasion des préparations du pique-nique organisé pour les patientes :

> They wore lipstick put on from the make-up box that was kept in the examination room, on a shelf with bottles of urine and poison; and charts; and a pressed appendix, shrivelled, like a leaf placed between the pages of a family Bible or Thoughts for Shadowed Days. And they wore rouge and powder and facecream from the same box, because, thought Flora Norris and Sister Dulling, that sort of thing is the first step to leading a normal life; and once they learn which comes first and where, vanishing or cold cream, they move, as one of the chiefs expressed it, in a radio talk,
> — along the path to sanity, toward the real values of civilisation. (*ODC*, 141)

On remarque ici tout d'abord que le maquillage se trouve dans la salle d'examen, ce qui souligne le lien évident entre un produit aussi innocent que du rouge à lèvres et l'idéologie thérapeutique. On retrouve dans cette salle des traces du langage scientifique avec les « bottles of urine » et le « pressed appendix » qui sont autant d'illustrations d'une science qui se pratique par la dissection et par le classement (« charts »), à la fois des corps et des cerveaux. En outre, ce sont plusieurs voix que l'on entend dans cet extrait : les infirmières, fidèles à leur rôle, ne font que répéter les mots du médecin (« one of the chiefs ») tels qu'elles les ont entendus à la radio. Ici, le langage scientifique est cité, mis en exergue, et donc visiblement mis à distance, notamment grâce à la disposition typographique qui isole cette ligne dans le paragraphe : c'est bien la voix de l'Autre que l'on entend ici. Mais ce langage scientifique, que l'on devine « vulgarisé » pour les besoins de la diffusion à la radio, média souvent prescripteur et détenteur du « bon sens » chez Frame, n'a curieusement rien de scientifique. C'est un langage au contraire presque parabolique, qui évoque plus le sermon religieux que le discours médical. Mais ce que ces mots évoquent, c'est bien l'idéologie médicale qui préside au processus thérapeutique ; en effet, le médecin a pour vocation non pas de guérir, mais de protéger « the real values of civilisation », que les patientes mettent à mal en refusant de se soumettre aux codes de la féminité. Encore une fois, le rôle du médecin n'est pas celui de soignant, mais bien plutôt de gardien de la morale dominante.

---

[30] JEFFREYS, Sheila. *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the West*. London: Routledge, 2005, p. 122.

Ceci dit, ce qui est vrai pour les femmes l'est également pour les hommes ; en effet, dans *Owls Do Cry* comme dans *Faces in the Water*, le bal de l'hôpital est un événement crucial dans la vie de l'institution psychiatrique, présenté comme l'occasion de rétablir la conception dominante du rapport entre les sexes. Tout d'abord, rappelons que le « bal des aliénés » était autrefois un objet de curiosité courant pour ceux qui ne faisaient pas partie de l'hôpital, comme le remarque Elaine Showalter :

> For most observers, the fascination of the lunatics' ball was the illusion of normality it presented. Seen at such close range and in holiday settings, madness was not longer a gross and unmistakable inversion of appropriate conduct, but a collection of slightly disquieting gestures and postures[31].

De même, dans les récits qu'en donne Frame, le bal a pour but de créer une illusion de normalité, et apparaît bien souvent comme un des aspects de l'idéologie thérapeutique :

> And the same year, in winter-time, there was a dance, where the men from their side of the mountain were encouraged to rejoice with the women from *their* side of the mountain, while the chief and Flora Norris and Sister Dulling watched, saying,
> — Dance, dance. Get up and dance. What do you think we put on a dance for if you don't dance?
> So the patients danced, being told to, and the women were dressed like real ladies in the same bright picnic frocks. (*ODC*, 146)

La danse, censée être un moment de plaisir et de récréation, fait aussi l'objet d'ordres de la part des surveillantes. Sous couvert de faire preuve d'humanité et de divertir les patients, le bal semble avoir une fonction de rééducation bien précise, et tombe sous le coup des mêmes rapports de force et de surveillance que le reste de leurs activités. De même, dans *Faces in the Water*, le bal est l'occasion pour la narratrice de faire étalage de son « ajustement » à son rôle de femme, qu'elle mesure au nombre de danses auxquelles elle a été invitée. Ne pas faire « tapisserie » (« I'm not a wallflower »), voilà le but que la narratrice tente d'atteindre à tout prix, car elle a parfaitement compris que son aptitude à séduire, ou du moins à se trouver un partenaire, serait la marque de féminité qui pourra éventuellement signer son retour dans le « monde ». Cependant, la narratrice de *Faces in the Water* préfère s'attarder avec humour sur ces moments où le vernis de normalité que l'idéologie thérapeutique cherche à appliquer par cet exercice qu'est le bal, finit par craquer et révéler la sordide réalité de l'institution psychiatrique :

---

[31] SHOWALTER, *op. cit.*, p. 40.

> There were few ballroom formalities and much of the 'plain-speaking' that makes a virtue of insult; there were endearments and pledges and muddled conversations following the first remark which was not, 'A good floor, isn't it?' but 'How long have you been here?' (*FW*, 188)

Ainsi, ce qui va rester chez Frame de cette mise en scène du langage scientifique dominant dans ses romans suivants, ce sont les deux aspects principaux que je viens de mettre en lumière, à savoir, tout d'abord, son fonctionnement par illusion. Dans les récits d'hôpitaux psychiatriques de Frame, comme on l'a vu, le langage scientifique ne se manifeste jamais comme essence, mais comme effet de positionnement. En d'autres termes, le médecin assoit son autorité grâce à un potentiel de langage scientifique qui n'est jamais actualisé. D'autre part, ce langage, s'il ne se manifeste pas tel quel au sein de l'hôpital, est cependant à la source de nombreux énoncés « dérivés » qui, eux, possèdent une fonction performative claire : protéger les valeurs de la communauté. Les problématiques qui entourent cette forme de langage dominant ne vont pas disparaître avec les récits d'hôpitaux psychiatriques, mais vont prendre une dimension différente, et comme nous allons le voir, plus symbolique.

3. Science et progrès

Karin Hansson, qui s'intéresse dans sa monographie sur Frame au thème de la science et du progrès dans ses romans, nous dit ceci dès le début de son étude :

> In response to Darwinian and Spencerian theories of evolution associated with progress and the concomitant necessity of adaptation, Janet Frame presents a picture of mankind marching towards total destruction through an existence characterized by ever-increasing violence, superficiality, and mental degradation[32].

Le progrès, l'évolution, autant de notions auxquelles nous associons des connotations positives de marche en avant et de perfection de la nature humaine. Des avancées qui, dans nos sociétés occidentales, reposent presque exclusivement sur le langage scientifique, qui devient alors seul langage de vérité possible. Or, ce que remet en cause Frame en mettant en scène ce langage, c'est cette position centrale et absolue qui contraint nos imaginaires et notre appréhension de la réalité. A première vue, le langage scientifique est pour nous un langage neutre : c'est celui de la physique, de ce qui est vrai, observa-

[32] HANSSON, Karin. *The Unstable Manifold: Janet Frame's Challenge to Determinism*. Lund: Lund University Press, 1996, p. 17.

ble. Or, comme Foucault l'a déjà démontré dans son étude de l'historicité des formes de savoir, *Les mots et les choses*, nous tendons à oublier que toute forme de description du réel est soumise à une idéologie souterraine. C'est également ce que Frame fait apparaître en peuplant ses romans de formes dérivées du langage scientifique qui structure notre pensée et motive nos actions. Dans ses premiers romans, Frame nous avait déjà appris à lire entre les lignes du langage scientifique qui, derrière sa vocation thérapeutique affichée, cachait la volonté de contrôle de ceux qui le maniaient. Ce qu'elle dénonce par la suite, c'est la toute-puissance de la raison comme valeur absolue : une raison mâle, occidentale, des Lumières. Ce que Frame détruit dans ses romans, c'est la conception hegelienne d'une raison comme principe positif, qui guiderait l'humanité vers le bien en l'éloignant de son pôle primitif, l'obscurantisme. Fidèle à son goût du renversement et de l'éclatement des catégories, elle fait apparaître au fil de son œuvre un langage du progrès qui se transforme lui-même en incantation, et sert l'homme à combattre ses peurs les plus primitives. C'est ce qu'avaient déjà montré Adorno et Horkheimer au sujet du concept de raison ; celle-ci, qui s'est construite sur le rejet des mythes, a fini par en prendre la forme :

> De même que les mythes accomplissent déjà l'*Aufklärung*, celle-ci s'empêtre de plus en plus dans la mythologie. Elle reçoit toute sa substance des mythes afin de les détruire, et c'est précisément en exerçant sa fonction de juge qu'elle tombe sous leur charme. Elle prétend échapper au processus qui implique destin et représailles, en exerçant des représailles sur ce processus même[33].

Pire, on voit même, dans des romans comme *The Adaptable Man* ou *Intensive Care,* comment ce langage, s'il n'est pas équilibré par d'autres forces, peut devenir tyrannique et autodestructeur. N'est-ce pas à la science que l'on doit des inventions telle que la bombe atomique et les chambres à gaz ? L'écriture de Frame, tant sur le plan thématique que structurel, est profondément marquée par la conscience des horreurs du XX^e^ siècle, d'autant que, comme l'ont fait remarquer plusieurs commentateurs, elle insiste elle-même dans son autobiographie sur la concomitance entre les événements les plus tragiques de sa vie et la prise de conscience des atrocités de la guerre en 1945. Car pour Frame, le langage scientifique, à force de classer et de fixer le vivant, participe à la dés-

[33] HORKEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1944, p. 29.

humanisation de l'humain, et, tel le monstre de Frankenstein, menace sans cesse de se retourner contre son créateur.

3.1 « Adapt or perish »

L'adaptation, et surtout son dérivé, l'adaptabilité, font partie des injonctions au conformisme que soutient le langage scientifique. Les patientes de l'hôpital psychiatrique n'étaient-elles pas enfermées justement parce qu'elles ne pouvaient (ou ne voulaient) pas s'adapter à la société ? Le mot « adaptation » évoque en soi l'empreinte profonde qu'a laissée sur notre langage la théorie darwinienne de l'évolution des espèces, et du « survival of the fittest ». Comme l'a déjà montré Karin Hansson, c'est cette loi de la jungle, qui consacre le plus fort au détriment du plus faible, oppose la multitude à l'individu, que Frame tente de remettre en question dans ses romans. Car il est indéniable que l'opposition entre « adaptables » et « inadaptables » recouvre en de nombreux points la dichotomie entre forts et faibles, centre et marge, qui m'occupe ici, à la différence que la problématique de l'adaptation s'inscrit dans le cadre du rapport qu'entretiennent les personnages avec le temps : passé et futur.

En effet, dans *The Adaptable Man*, Greta, furieuse que son mari s'obstine à ne pas vouloir moderniser son cabinet de dentiste, finit par s'écrier : « 'But you don't have to *agree* with the age in which you live. It's not there to *argue* with you. Neither you or it will win an argument. It's there to be adapted to—isn't it? You've got to *adapt*' » (*AM*, 83). Dans ce roman, l' « adaptable man » du titre, c'est justement Alwyn (*all-win*, comme l'ont suggéré de nombreux critiques), l'homme du XX^{e} siècle, l'homme moderne par excellence, dont la caractéristique principale est qu'il a réussi à se débarrasser de tout affect inutile (remords, compassion) et de toute morale, ce qui fait de lui une sorte de pur instrument de volonté à l'efficacité non pas surhumaine, mais bien *in*humaine. Le roman s'ouvre ainsi sur le meurtre qu'il commet sur la personne de El Botti Julio, immigré italien venu trouver du travail en Angleterre. Ce dernier, équipé de son passeport et d'un anglais hybride et grossièrement « inadapté », est en effet la représentation de l'angoisse de l'Autre et de l'invasion, qui semble être la préoccupation principale des personnages du roman : de l' « overspill » des citadins de Londres, qui menace sans cesse de s'écraser tel un raz-de-marée sur la petite ville tranquille de Little Burgelstatham, à l'arrivée de l'électricité, qui risque de remettre en cause jusqu'à la grammaire de

la lumière et de l'obscurité. Alwyn, qui commet son crime dès le début du roman, et n'en ressent pas le moindre remords, semble être ainsi le bras armé de toute la communauté qui s'élève contre cette invasion. Marc Delrez a d'ailleurs mis en relation ce crime avec l'inceste qu'Alwyn commet avec sa mère : ces deux actes immoraux sont, selon lui, l'expression de l'instinct de conservation le plus archaïque. Pour lui, le rapport sexuel entre la mère et le fils « further indicates their devotion to the perpetuation of sameness, which implies the eradication of the 'other' in all its guises[34]. » Ceci est d'ailleurs lisible dans le texte : « After murder, the seducing of his mother had come easily. He felt as if he were now responsible for building a new world » (*AM*, 151). Ce qui nous mène ainsi à un paradoxe : dans sa conquête d'un « nouveau monde », Alwyn est en fait dans une régression aux instincts les plus basiques de l'humanité. De plus, la séquence des événements (« After murder, the seducing of his mother ») ne peut qu'évoquer la tragédie d'Œdipe, et tout ce qu'elle évoque d'archaïque dans la nature humaine. Ce paradoxe, Carol Maclennan l'explique en voyant dans le roman la déconstruction d'un mythe : celui qui veut qu'il n'y ait plus de mythe. En effet, comme l'avaient déjà expliqué Adorno et Horkheimer, le progrès s'est construit sur un rejet du mythe et de l'obscurantisme que nous y associons, mais a fini par devenir son propre mythe. Et pour Carol Maclennan, Frame, en rajoutant du mythe dans un roman qui pourrait de prime abord passer pour « réaliste », nous dit ceci :

> The use of myth in this work reminds us that each generation of human beings is only the latest version cast from the mould of the past. It emphasizes that humanity cannot escape its fictional heritage for it is endlessly engaged in a process of multifaceted image-building. Not only artists, as Yeats points out, poets, painters and musicians, but all human beings, individually and collectively, consciously and otherwise, make and remake themselves continually, but only in terms of what has gone before[35].

Car, selon Maclennan, cet aveuglement face à la nécessité de la fiction dans nos existences vient d'une conception erronée du temps sous la forme d'une ligne droite, une conception hegelienne, que seule la théorie postmoderne nous a appris à voir comme un faux absolu. Or la pensée hegelienne a partie liée avec la croyance en une marche

---

[34] DELREZ, *op. cit.*, p. 157.
[35] MACLENNAN, Carol. « Myths and Masks in Two of Janet Frame's novels. » *Kunapipi* 9.2 (1987), p. 106. Voir également : MACLENNAN, Carol. « Dichotomous Values in the Novels of Janet Frame. » *Journal of Commonwealth Literature* 22.1 (1987), p. 179-89.

irrépressible vers le progrès. Cette idée est également soulevée par la critique féministe Dale Spender qui, dans son célèbre *Man-Made Language*, observe la chose suivante : « That reason, objectivity and empiricism have been used to justify 'science' in a way that revelation, divine inspiration, and mythology have been used to justify 'religion', is a factor which has not been explored: yet the parallel exists[36]. » C'est tout cela à la fois que Frame détruit dans *The Adaptable Man* : en voulant sacrifier son passé sur l'autel d'une modernité sans âme, Alwyn régresse en fait à l'animalité la plus brutale. Comme le fait remarquer Malfred dans *A State of Siege :*

> Had any real harm been done in teaching, commanding, hundreds of children to draw fire shovels and the shadows of fire shovels? Had it not been merely a trimming of the view to fit the environment, a lesson in adaptation; and was not Adaptability another of the new Gods? (*SoS*, 87)

Ce qui ne signifie pas qu'il faut lire Frame comme une réactionnaire nostalgique de temps meilleurs ; les personnages de Russell, père d'Alwyn, et de son frère Aisley se retrouvent littéralement paralysés dans un passé figé et reconstruit fantasmatiquement. Si Aisley, l'homme d'église, se réfugie dans la fascination pour St. Cuthbert, un saint anglo-saxon, c'est pour échapper à une société d'où toute forme de spiritualité semble s'être envolée. Mais c'est une découverte fondamentale de l'homme moderne qu'il fait, à savoir la mort de Dieu, qu'il formule lui-même dans les termes du XX^{e} siècle :

> But what of God? He's no longer in my picture as a benevolent elder watching over His children; there's no need for Him to be made acceptable by dressing Him in pleasing comforting imagery; the photo is as vivid, more truthful, perhaps, without Technicolor, without the « Smile, please » persuasions of the photographer. When I woke that morning and found that God had disappeared, I assumed that he had gone from the picture, I tried in panic to identify the specks and blots near each corner as God. (*AM*, 212)

Au fond, ce qui est contesté ici, ce n'est pas l'une ou l'autre attitude, c'est la conception du temps comme flèche, comme ligne droite menant vers un avenir aussi mythique que dangereux, selon Frame. Comme le fait remarquer Gina Mercer à propos de *Intensive Care* : « Again Frame sets up an alternative of cyclic, natural, female-associated cultural

[36] SPENDER, Dale. « Excerpts from *Man-Made Language*. » *in* CAMERON, Deborah, ed. *The Feminist Critique of Language: A Reader*. London: Routledge, 1990, p. 104.

developments, as a counter to the linear, man-made, death-driven concepts of war and 'progress', which have dominated the twentieth century[37]. »

3.2 Hygiène sécuritaire

Le langage de l'« adaptable man » est ainsi profondément marqué par l'idéologie scientifique, utilitaire, qui prévaut sur nos esprits sans que nous en soyons conscients. Or, contrairement à ce que l'on a pu observer au sujet du langage scientifique tel qu'il était utilisé à l'hôpital psychiatrique, il est généralement moins présent sous forme de discours que sous forme de traces laissées dans le discours des personnages, comme ici :

> It was comforting to return to a chartered world where the enemies could be located, stalked, and destroyed—some in what the chart described as 'The Dwelling-House'; others 'Under Glass'; or 'in fruit trees in early summer.' Greta was proud of the Maplestone Chart. She believed it almost rivalled any classical or modern painting that she might have chosen for her garden room. She was equally proud of the collection (in 'puffer'-packs, bottles, bags) of lethal smokes, dusts, powders, selective weed killers, chrysanthemum mildew specific… and the fertilizers—Foliar Feed, Soils Sterilizer, Winter Wash, Hormone Rooting Powder. (*AM*, 129)

On voit bien ici comment le langage scientifique fonctionne à vide, comme une sorte de litanie qui vient soulager la peur de l'autre et de son invasion imminente. De plus, comme l'explique la narratrice à propos de Greta, l'adoption de ce langage tient plus de sa frustration quant à l'attitude de son mari que d'un véritable désir épistémologique : « To the cultivation of vegetables and fruit she brought as much modern knowledge and scientific technique as she could acquire. Her garden became her compensation for not being able to 'modernize' Russell and his attitude toward his profession » (*AM*, 85). Car en fait, ce que le langage scientifique a en commun avec toutes les autres formes de langage dominant que j'aurai l'occasion d'aborder chez Frame, c'est qu'il sert de protection à une peur informe, celle de l'autre, celle de la contamination, de la dissolution, d'où la soumission constante de ce langage à un but essentiellement hygiéniste. Revenons quelques instants sur le début de *Faces in the Water*[38] : C'est au nom de cet autre dieu, Safety, que l'idéologie psychiatrique, et plus généralement scientifique, exerce sa domination. C'est en effet très souvent dans le contexte de l'opposition entre pureté et

[37] MERCER, *op. cit.*, p. 159.
[38] Cf. *FW*, p. 9.

souillure, et ses corollaires du XX^e siècle, maladie et santé, ou contamination et aseptisation, que le langage scientifique va intervenir, comme ici, tel une sorte de retour du refoulé :

> She screwed up her face and seemed to peer at Alwyn's face as if to discover the hidden tears. Do we have a store of them, she wondered, to be offered at intervals as part of our unique gift? As a former nurse, I should know: the supply of tears is unlimited and is used chiefly to wash grit, dust, and other foreign bodies from the human eye. It seems that Alwyn has never had to contend with foreign bodies… (*AM*, 50)

C'est en effet un des aspects de l'homme moderne que de vider émotions et réactions du corps de leur sens pour en faire des expressions d'une mécanique physiologique, et non plus simplement corporelle. Une fois le corps et ses flux expliqués, ils deviennent moins dangereux, moins menaçants, et finalement, moins sales, car en quelque sorte purifiés par l'application d'une explication scientifique. Dans *Intensive Care*, les chiffres, la comptabilité, apparaissent comme un rempart contre l'horreur du corps :

> Hearing them, Colin had a strange idea that words were 'over,' done with,' just as a day or century is over, that numbers were the language. He felt proud then to have chosen numbers to work with: the cool calm calculators that never spilled blood or accumulated pieces of flesh and skin. (*IC*, 142)

Les chiffres et leur ordonnancement sont ici ce qui permet à l'être humain de s'affranchir de sa condition d'être de chair, de sang, et surtout de déchets. En effet, comme l'explique Julia Kristeva dans son ouvrage sur l'abjection, le déchet corporel est impur parce qu'il menace l'ordre symbolique, et dans les termes utilisés ici, l'ordre de la communauté[39]. Là où le déchet menace, la communauté se sert du langage scientifique pour rétablir l'ordre, en l'adaptant notamment, comme dans l'exemple suivant, tiré de *The Rainbirds*, au langage de la publicité :

> Her concern for 'cleaning the air' had become a passion. She adopted towards Godfrey's experience the attitude that some people have towards their bodies: the constipated feeling grips them; cajoled by advertisements they take massive doses of medicine to be rid of the 'impurities' so (they hope) they will have a 'fresh start'. (*Ra*, 200)

Ce dont Beatrice cherche ici à se débarrasser, c'est de l'odeur de mort (au sens propre et figuré) qui se dégage de son mari, Godfrey, déclaré mort, et miraculeusement revenu à

[39] Cf. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*.

la vie. La mort, comme l'a montré Kristeva, et son objet, le cadavre, représentent l'impureté par excellence, et selon Frame, le XX^e^ siècle se distingue par sa quasi-hystérie scientifique quant à la « gestion » de ses cadavres. C'est d'ailleurs le sujet du roman intitulé *Daughter Buffalo*, dans lequel Talbot Edelman, le jeune étudiant de médecine, décide de se spécialiser dans la mort elle-même en choisissant la filière des « Death Studies ». La dimension thérapeutique de la médecine est ici totalement absente de cette spécialisation imaginaire et paradoxale, mais toutefois plausible : les morts ne peuvent être guéris, mais ils peuvent être analysés, évacués, grâce à un processus implicitement lié au motif récurrent de la « garbage disposal unit ». Car la mort est une forme de dissolution du corps et de l'esprit qui rappelle à l'homme sa condition corporelle, comme l'observe Talbot à propos de Turnlung, le vieil homme proche de la mort qui le fascine :

> He brushed the wine from his lips, and it seemed as if the wine itself knew that at Turnlung's age the body which is mostly water finds it hard to control its natural impulse to flow, to obey the command of the current of age when the dams which hold the body fluids are likely to burst or leak or overflow; and thus even the wine and coffee and tea are spilled and slopped. 'His time is running out,' we say of an old man, thus giving a realistic description of the last years of his life, the sense of the body's flowing outward, of the one, no longer self-contained, becoming the many. (*DB*, 106)

Mais pour Frame, la tentation hygiéniste témoigne d'une horreur de l'être humain pour lui-même, qui est au fond profondément autodestructrice. En effet, le surhomme tel qu'il est incarné par Alwyn se distingue par son rejet du sentiment au profit de l'efficacité, au nom d'une « Sécurité » qui ne protège plus l'être humain, mais, adorée pour elle-même dans une sorte de délire, finit par se retourner contre lui. Ainsi, le meurtre de El Botti Julio est assimilé à un génocide : en tuant l'autre, c'est la part humaine de lui-même qu'Alwyn assassine :

> He [El Botti Julio] will not be silenced by a young university student who, believing himself to be a product of the twentieth century, and wishing to identify himself more fully with an age in which genocide is the basis of survival, and wishing not to be known as one who retreated, like his uncle the Reverend Aisley Maude, into the mists of an Anglo-Saxon era, or like his father, who had built a picket fence of teeth about him, and paved his life with colonies, commemorations, celebrations, nations, has taken the first step toward being the truly Adaptable Man, a Child of His Time, by murdering someone whom he did not know, whom he had never seen in his life before, whom he neither loved nor hated, a man whose only qualification for being murdered was that he belonged to the human race. (*AM*, 149)

Alwyn est « A Child of His Time » précisément parce qu'il est capable du pire, et pour son amour de la destruction : « He was enjoying his task of partially demolishing the cottage. Destruction gave him special happiness » (*AM*, 62). Encore une fois ici, on retrouve au centre de cette réflexion profondément pessimiste le paradoxe qui fait du génocide « the basis of survival ». De la même façon que l'homme qui croit échapper à la domination archaïque du mythe reproduit inconsciemment ses schémas les plus profonds, l'être humain ne se rend pas compte qu'en déposant sa survie dans les mains des divinités Science et « Safety », il finira par se supprimer lui-même.

3.3 Autodestruction

C'est dans *Scented Gardens for the Blind*, roman hanté par la bombe atomique, qui viendra d'ailleurs exploser à la fin du roman, que l'on voit déjà s'annoncer le thème d'une humanité que son souci de la propreté a rendue suicidaire : En effet, l'avènement de la bombe est présenté comme l'aboutissement d'un processus de nettoyage, voire de sanitarisation, via, notamment, la comparaison avec un déodorant[40]. Ce lien entre propreté et destruction annonce déjà une scène célèbre et mystérieuse de *Living in the Maniototo* :

> There was a flash of light, a smell of laundry and the penetrating fumes of a powerful cleanser, then a neutral nothing-smell, not even the usual substituted forest glade or field of lavender or carnation, and all that remained of Tommy were two faded footprints on the floor. (*LM*, 57)

Et voilà comment Tommy disparaît du récit, en est évacué par la force d'un détergent, « The Blue Fury ». Aussi déroutant que cela puisse paraître aux yeux du lecteur rationnel, il y a malgré tout une certaine logique à ce qu'un artiste, qui plus est déprimé et improductif, soit détruit, littéralement effacé par la force irrésistible de l'hygiénisme ambiant. Quoi qu'il en soit, dans les deux exemples qui viennent d'être évoqués, des produits aussi « inoffensifs » que du déodorant et de l'eau de Javel sont liés (indirectement, puis directement) à la disparition de l'être humain (on aura d'ailleurs l'occasion de revenir sur le lien entre langage du centre et obsession de la propreté). Tout se passe comme si, chez Frame, l'obsession de la propreté et l'horreur des odeurs et autres microbes n'étaient que le premier pas vers un génocide qui en serait l'aboutissement. C'est en tout

[40] Cf. *SGB*, p. 68

cas le thème principal d'un des romans les plus pessimistes de Janet Frame, *Intensive Care*.

En effet, il s'agit d'un roman dont l'aspect le plus surprenant est une rupture extrêmement radicale entre sa dernière et son avant-dernière partie. Les deux premières parties du roman sont reliées par un fil généalogique et par une certaine homogénéité générique, alors que dans la dernière partie du roman, le lecteur est projeté, par le biais du récit à la première personne de Milly Gilbraith, dans un avenir cauchemardesque, où le monde entier semble se remettre d'une guerre mondiale et d'une catastrophe atomique. Le seul lien entre cette dernière partie, que Ralph Pordzik qualifie de « anti-utopique[41] », et le reste du roman, est géographique, puisque Milly et sa famille habitent dans la maison voisine de celle des Livingstone. D'aucuns ont vu dans cette rupture la marque d'une certaine faiblesse dans la composition du roman, mais la plupart des critiques ont préféré voir cette rupture comme significative en soi. En effet, alors que Marc Delrez insiste sur les effets d'écho qui relient les parties du roman, d'autres ont préféré interpréter cette rupture comme le témoin d'une conception originale du temps, tel Ralph Pordik :

> Bringing into line its criticism of unitary beliefs with a highly disjunctive narrative style, *Intensive Care* sets out to confront some of the basic premises of the western utopian and anti-utopian tradition. The clean break between the first two sections of the book and the last challenges the idea of a historical continuum rendered into a meaningful sequence of events in the process of narrative reconstruction[42].

En effet, le fossé qui semble exister entre les deux parties du roman n'est qu'apparent, et renforce paradoxalement le déterminisme qui les relie entre elles. Une des thématiques majeures des deux premières parties du roman, situées dans le « présent », est l'hospitalisation, avec un jeu autour du caractère paradoxal, selon Frame, de l'expression « soins intensifs ». La vocation curative de l'hôpital y est représentée comme une mécanique de réparation plutôt que de soin : les patients viennent se faire « réparer » (« fixed »), ou, en désespoir de cause, se faire amputer. Il est aisé de voir comment cette image de l'amputation du corps humain va se transformer en amputation du corps so-

---

[41] PORDZIK, Ralph. *The Quest for Postcolonial Utopia: A Comparative Introduction to the Utopian Novel in the New English Literatures*. New York: Peter Lang Publishing, 2001.
[42] *Ibid.,* p. 37.

cial dans la dernière partie du roman. Celle-ci évoque les derniers jours de Milly Gilbraith avant le « Classification Day » au terme desquels elle sait qu'elle sera exterminée en application du « Human Delineation Act » qui, sous couvert d'assainissement de la société, se propose d'éliminer les marginaux de toutes sortes, regroupés sous l'appellation « animals ». Marc Delrez fait en effet remarquer :

> This anti-utopian vision of the future can be seen as Frame's exploration of her appreciation of contemporary situations; indeed, a society that favours amputation to initiate the recovery of ill individuals could logically resort to Colin's dream of amputating the body social on a larger scale, in the name of *collective* healing[43].

En fait, c'est tout un faisceau d'images qui relie les deux premières parties à la dernière, et insiste ainsi sur les conséquences potentiellement destructrices de certains aspects apparemment inoffensifs de notre société moderne. Grâce à ce procédé d'une grande subtilité, Frame évite de tomber dans la démonstration et le didactisme.

Ainsi, dans la société moderne, on semble pratiquer l'amputation des membres aussi facilement que l'élagage[44], comme le souligne la récurrence d'images végétales dans les deux premières parties :

> The winter dream outside always corresponds so closely to the world of sickness within that both have been taken—mistaken—for eternal truth; people fastened like dead leaves to a blossomless tree, the incomplete bodies, the lost limbs, the icy paralysis, the slow reptilian or swift lush cancer growth nourished and sheltered by the old house as a forest accommodates its fungi; the amputation of limbs seeming as natural as the loss of limbs from the trees, the institutional withering of mind and body accepted as is the withering from time to time of healthy trees in a forest or orchard. With the first signs of spring, of branches believed dead, suddenly necklaced with green growth, the accepted truth is denied, the miracle dream—'stones have been known to move and trees to speak'—begins again to bud in the hearts and patients of the Recovery Unit. (*IC*, 164)

La médecine est encore une fois présentée comme le relais d'une certaine idéologie hygiéniste qui privilégie l'efficacité au détriment du soin. Ce qui est dénoncé ici, c'est une conception mécaniste de la médecine qui traite le corps en dehors de tout concept anthropologique, une conception décrite par David Le Breton dans son ouvrage intitulé *Anthropologie du corps et modernité* : « Le corps était distingué déjà de l'homme, il se voit

---

[43] DELREZ, *op. cit.*, p. 196.

[44] L'élagage, comme l'amputation, est une métaphore du génocide dans le roman ; ainsi, la régulation des anormaux est comparée à une activité de « pruning » (*IC*, p. 175).

aujourd'hui morcelé à l'extrême. L'homme est conçu *in abstracto* comme le fantôme régnant sur un archipel d'organes, isolés méthodologiquement les uns des autres[45]. » Celui-ci montre en effet que la médecine moderne se donne pour but de soigner une maladie dont le malade n'est en quelque sorte que le support contingent, et si cette discipline nous paraît comme la seule modalité possible de rapport au corps en souffrance, nous avons bien souvent tendance à oublier qu'elle est tributaire d'une conception anatomiste héritée du XVII^e^ siècle, qui envisage le corps non pas comme émanation de l'être, mais comme possession. C'est ainsi que le personnage de Miriam se révolte contre l'utilisation d'un discours comptable pour décrire la perte d'intégrité absolue que constitue pour elle son amputation :

> Miriam made an exclamation of anger and impatience. 'Oh, it isn't *like* that! Why do you old people always play the game of adding and subtracting with remainders and so on, as if everything's equal to everything else, and if you lose something, well you've something else left, as if it were all coins. Yes, I agree, I've still got my music. And this!'
>
> She gestured towards the leg lying on the bed. (*IC*, 20)

Il apparaît donc assez logique que le personnage du comptable futur coupable d'un meurtre passionnel, Colin Torrance, annonce le personnage de son quasi-homonyme Colin Monk, autre comptable, mais cette fois-ci au service du gouvernement néo-zélandais totalitaire qui apparaît dans la dernière partie du roman. Les chiffres, comme langage scientifique absolu, finissent, comme on l'a déjà vu plus haut, par littéralement remplacer les mots, et c'est une conception comptable de la société qui rend possible le génocide qui se prépare dans la dystopie finale. La sombre destinée de cette discipline se profile ainsi déjà dans la première partie, où Tom Livingstone se félicite de ce que son petit-fils apprenne la comptabilité :

> Colin was taking up accountancy. Such a clean occupation. No mess to wipe away after working with figures; no leaping and threatening and changing mood and colour and temperature like a flame in a furnace; no need to confine figures in a cage and wear an eyeshield to examine them; oh no, they stayed where they were put. No mess at all. No sickness in numbers—broken legs, lungs, legs, wombs removed. Oh no, now there was something to clean up. And ah! The world was getting cleaner and cleaner, and everyone wanted it that way. Who wanted blood and hair on the weapon after the murder. (*IC*, 32-3)

---

[45] LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France, (1990) 2005, p. 187.

La comptabilité devient ici un instrument de l'hygiénisme : ce qui est dangereux, ce n'est pas tant la comptabilité en soi, mais une utilisation non maîtrisée de cette discipline, et à des fins non avouées de refoulement et d'abjection du corporel. Le langage scientifique, dans ce roman, élevé au rang de seul langage possible a pour utilité principale de légitimer, de « rendre plus propre », une opération d'extermination aussi atroce que celle prévue par le « Human Delineation Act » :

> I might have known that the Government was planning to rid itself and the nation of the burden of results got best by human calculation; to wipe out the sum and the need for it; to dissolve the problem as so many have been dissolved—in a breath of white dust blown away by the southwest wind. (*IC*, 171)

Mais la conclusion du roman illustre avec ironie la nature profondément autodestructrice de cette élévation du langage scientifique au rang de jauge universelle et de mesure de l'humain, puisque suite à un retournement typique de Frame, les dernières pages du roman annoncent le renversement des valeurs de cette société monstrueuse qui, regrettant ses marginaux, décide de les élever au rang de « nouvelle élite[46] ». Difficile de savoir si ce dénouement a la forme d'un nouvel espoir, ou s'il scelle définitivement le pessimisme du roman. Mais ce renversement absurde démontre en fait que nul n'est à l'abri de la dictature que créerait certainement un règne sans partage du langage scientifique sur l'humain.

[46] Cf. *IC*, p. 266.

Chapitre 2 : les mots de la communauté

LE LANGAGE scientifique, on l'a vu, avait pour but de contenir la maladie, de circonscrire l'autre, de le contrôler en le rendant mesurable, objectivement connaissable. Mais ce langage-là constitue en fait le premier terrain d'une investigation que Frame mène de façon beaucoup plus globale vis-à-vis du langage en général, et notamment celui que manie la communauté en opposition à sa périphérie. Pour Frame, le langage n'est jamais neutre ; le choix des mots, leur agencement, témoignent d'un choix et d'un point de vue sur le monde, voire d'un positionnement d'un côté ou de l'autre de la ligne qu'elle trace entre communauté et périphérie. Comme on va le voir, la communauté a besoin, pour s'asseoir, assurer sa pérennité, mais aussi se protéger, d'un langage clair, reconnaissable par tous, et qui exclut ceux qui évoluent à sa périphérie. Il est ainsi surprenant d'observer des jeux de pouvoir similaires à ceux qui avaient cours dans l'hôpital psychiatrique avec l'emploi d'un langage qui sert lui aussi à circonscrire l'autre, à l'abjecter en le déclarant étranger. Mais une première difficulté réside dans la définition de ce que je nomme « langage de la communauté ». Dans le cas du langage scientifique, il était aisé au lecteur de se référer à une certaine appréhension du monde, pseudo-objective et fondée sur la mesure et la classification. On devra donc se contenter d'une définition négative de notre « langage de la communauté », savoir, tout ce qui ne ressort pas de l'idiosyncrasie.

Afin d'éclairer cette définition, il est utile de faire un détour par ce roman à tous points de vue fondateur, *Owls Do Cry*, que Lawrence Jones décrit d'ailleurs dans ces termes : « an idiosyncratic novel about the value of idiosyncratic vision[1]. » De même, pour Cherry Hankin, le roman oppose clairement les personnages selon qu'ils font usage d'un langage idiosyncratique, notamment Daphne, ou bien du langage standardisé des médias, comme Mr and Mrs Withers, et surtout Chicks[2]. Ces trois derniers personnages, dans leur utilisation massive d'un langage fait de clichés, de maximes, et de mots empruntés (dans les deux sens du terme), sont aussi des personnages qui souffrent tous d'une terreur plus ou moins avouée. En cela, *Owls Do Cry* est un roman de l'angoisse

[1] JONES, Lawrence. « No Cowslip's Bell in Waimaru: The Personal Vision of *Owls Do Cry*. » *Landfall* 24.3 (1970), p. 281.
[2] HANKIN, Cherry. « Language as Theme in *Owls Do Cry*. » *Landfall* 28.1 (1974)), p. 91-110.

ontologique, à laquelle chacun tente par ses pauvres moyens de trouver une solution. Mr Withers, face à un monde fluctuant et qu'il ne comprend plus, se réfugie dans les prédictions rassurantes du bulletin météo :

> Every day he liked to hear the weather report. He scorned the weather-man, and laughed at him because he spoke with a marble in his mouth, and besides, Bob could tell at a glance whether the next day would be fine or wet; but he felt that nowadays it was the thing to be *told*, and have everything worked out for you. Hearing the weather report made Bob feel safe, in the otherwise insecure and frightening times that he called, in opposition to the old days, modern times, nowadays, these days. (*ODC*, 87)

La réaction de Mrs Withers consiste à s'emmitoufler dans l'étoffe rassurante des mots de la Bible et de ses sentences, qui lui apportent un réconfort aussi immédiat que superficiel. Quant à Chicks, elle est le personnage qui symbolise sans doute le plus parfaitement cette utilisation du langage de la communauté comme rempart contre la peur. Gina Mercer compare son adoption du langage stéréotypé des médias à son obsession pour les cosmétiques[3] ; dans les deux cas, il s'agit de maquiller son véritable être (dans son cas précis, des origines un peu honteuses) par le biais du langage, afin d'être sûre d'appartenir à la communauté des dominants. D'où son besoin permanent de se rassurer en se comparant à sa sœur Daphne qui, en refusant d'adapter son langage, s'est condamnée à la folie et à l'enfermement en hôpital psychiatrique.

C'est pourquoi dans ce chapitre, je tenterai d'envisager le langage de la communauté selon ses véritables enjeux, en commençant par le camouflage de tout ce qui a trait à la mort, qui fonctionne comme un véritable tabou dans la vision du langage que nous en donne Frame. Puis, je m'intéresserai à un type bien précis de langage dominant, celui des médias, dont on verra qu'il tient un rôle essentiellement prescriptif dans des domaines aussi intimes que le rapport au corps et les sentiments. Enfin, j'étudierai la figure du cliché et son rôle comme signe de ralliement, car le cliché, chez Frame, témoigne d'une appartenance à un groupe, du partage de valeurs communes, ce qui suppose, encore une fois, l'exclusion de l'Autre, qui sert au fond à renforcer la cohésion du groupe en cristallisant le rejet.

---

[3] MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994, p. 35-36.

1. Les mots pour (ne pas) le dire : la mort

Dans un de ses tous premiers articles, Jeanne Delbaere envisageait le rôle de la mort et le rapport que les individus entretiennent avec elle comme l'une des lignes de force de toute l'œuvre de Frame[4]. Pour elle, en effet, il existe deux catégories d'êtres dans ses romans : ceux qu'elle définit comme « authentiques », et les autres, les « inauthentiques », ou les « adaptables » (en référence au roman *The Adaptable Man*), et ce qui distingue les premiers des seconds, c'est justement leur acceptation de la mort comme faisant partie de l'existence, condition première pour accéder à une vision idiosyncratique du monde. Les autres, dans leur refus obstiné de la mort, se condamnent à une vie inauthentique, car en déni d'une des réalités les plus fondamentales de l'humanité. On va ainsi voir comment chez Frame, les stratégies d'évitement de la mort reposent essentiellement sur le langage.

1.1 Condoléances et euphémismes

Il est significatif que les premières nouvelles écrites par Frame dans *The Lagoon and Other Stories* aient pour sujet, avant même le langage scientifique, la découverte par un enfant de la réalité de la mort. C'est ce que remarque d'ailleurs Ahila Sambamoorthy dans son étude des nouvelles de Frame : « As in all of Frame's works, the fundamental theme expressed in most of her stories is the reality, and the haunting questions, of the inexorable theme of death, a dominant facet of the child's visionary perception[5]. » Il s'agit avant tout d'une expérience langagière, même si cette découverte se fait sur des modes différents. Dans « The Lagoon » et « The Secret », il s'agit du dévoilement d'un secret lié à l'histoire de la famille : dans ces deux histoires, la mort apparaît à l'enfant comme une réalité mystérieuse et destinée à rester confinée dans l'intime de la famille. Dans « The Lagoon », c'est la tante qui apprend à l'enfant l'existence d'un lourd secret de famille, à savoir le meurtre de son mari par l'arrière-grand-mère, alors que dans « The Secret », dans un registre moins sensationnel, la petite fille se voit annoncer par sa

[4] DELBAERE, Jeanne. « Death as the Gateway to Being in Janet Frame's Novels » *in* MAES-JELINEK, Hena, ed. *Commonwealth Literature and the Modern World*. Bruxelles: Didier, 1975, p. 147-55. C'est également l'un des arguments de l'article de Patrick Evans : « Alienation and the Imagery of Death: the Novels of Janet Frame. » *Meanjin* 32.3 (1973), p. 294-303.
[5] SAMBAMOORTHY, Ahila. « The Fantastic as a Mode of Writing in Janet Frame's Stories. » *Deep South* 3.2 (1997), p. [2].

mère que sa grande sœur est affligée d'une maladie mortelle. La différence majeure entre ces deux histoires, cependant, est le mode que choisit chaque adulte pour évoquer le secret de la mort. Dans « The Lagoon », la tante a recours au langage cliché des magazines à sensations :

> — Is there a story ? I said. I was a child again. Grandma, tell me about...
> My aunt smiled. She guesses things sometimes.
> — The sort of story they put in Truth, she said. On the morning of the tragedy witness saw defendant etc. etc. Your great-grandmother was a murderess. She drowned her husband, pushed him in the lagoon. I suppose the tide was high, I don't know. They would call it 'The Woman from Nelson', she mused. They would have photos. But then nobody knew, only the family. Everybody thought he had had one over the eight and didn't know where he was going. (*LOS*, 6-7)

Même si le récit de la tante est assez direct et frontal, celle-ci est malgré tout obligée de se référer au langage stéréotypée des magazines, qui mêle sensationnalisme et vocabulaire vaguementjuridique. De plus, celle-ci insiste sur la différence entre une vision publique et une vision privée des faits : la mort est une valeur relative, et fait partie de ce linge sale que l'on ne lave qu'en famille. Elle n'existe pas dans son absolu, mais relève du secret, du caché, du sale ; ce qui a cependant un sens ici, dans la mesure où il s'agit d'un meurtre qui risquerait d'entacher des réputations. Mais dans « The Secret », la scène de révélation de la mort par la mère se fait encore plus clairement sur le mode du secret intime :

> And then one day my mother said to me, come here, Nini.
> — What, Mum?
> My mother looked sad and helpless like the princess in the fairy tale when she has to empty the sea with a thimble or spin a room full of thread in a night or find the lost ring lying at the bottom of a lake.
> — What, Mum?
> — Nini, you mustn't tell the others. I'm telling you because you're older.
> My mother was baking ginger bread. She was sticking on raisins for eyes, and the bowl was all waiting to be licked. There were some raisins left in the bottom of the bowl too.
> — What is it about, Mum, the secret?
> — Myrtle is sick, Nini. Her heart. The doctor said she may go at any time.
> — Go, Mum?
> — Pass away, Nini, be taken by God.
> That meant die and death, but Myrtle couldn't die. (*LOS*, 15-6)

Ce qui surprend ici, c'est la désinvolture avec laquelle l'enfant apporte sa propre traduction des propos de sa mère, preuve qu'elle n'est pas dupe des euphémismes auxquels

celle-ci a recours pour évoquer la mort imminente de la sœur. Une des caractéristiques du langage enfantin, du moins tel qu'il est mis en scène chez Frame, c'est sa prise directe sur la réalité, qui met d'autant plus en évidence le décalage patent entre signifiant et signifié typique du langage des adultes, comme si la nécessité de la bienséance et de l'évitement était venue se placer entre les deux. La remarque presque malicieuse de la narratrice témoigne qu'il existe bien des mots pour décrire la mort, mais que ceux-ci sont rejetés du langage, tout comme la conscience de la mort est abjectée du champ de réalité des adultes.

Toujours dans *The Lagoon and Other Stories*, en dehors de ces deux nouvelles qui signent l'impossibilité de dire la mort sans avoir recours à un langage périphérique ou évitant, « Keel and Kool » évoque un autre type de rencontre avec les mots utilisés pour décrire la mort, à savoir le langage des condoléances. On verra que ce thème revient assez régulièrement dans l'œuvre de Frame comme l'une des premières matrices à clichés. Ainsi, dans « Keel and Kool », la narratrice, Winnie, encore sous le choc de la mort de sa sœur, Eva, entend résonner les paroles de réconfort qu'ont adressées amis et parents à sa famille : « But it's all for the best and you have Wonderful Faith, Mrs Todd, she's happier in another sphere, you wouldn't have wished it otherwise, and you've got her photo, it's always nice to have their photos. Bear up, Mrs Todd » (*LOS*, 23). On retrouve dans cet extrait un des procédés centraux de ce recueil de nouvelles : les mots de l'autre ne sont pas distingués du discours de la narratrice, qui semble ainsi s'ouvrir à des voix autres que la sienne, ce qui souligne paradoxalement leur étrangeté[6]. De même, on connaît bien le rôle de l'utilisation de majuscules dans un groupe de mots où on ne les attend pas (ici, « Wonderful Faith ») : mise à distance ironique, mise en valeur du caractère cliché et répétitif de ces mots. On retrouve quasiment les mêmes mots, et les mêmes procédés, dans un roman ultérieur, et qui traite largement de la mort, *The Rainbirds* :

> Conventionally Beatrice should have clasped her hands over her breast and whispered, Godfrey? She had often wondered how she would receive bad news. Now she did not speak. She stood aside for Miss Hendry to come in. And once in the sitting room, taking command of it and of the dead fixed flames of the electric fire and that of the frost-grey television, and of Beatrice, Miss Hendry

[6] Ceci est tout particulièrement significatif dans une autre nouvelle de ce recueil, « Jan Godfrey ».

> spoke exactly the often imagined words and phrases. Be brave. You have my sympathy. Bear Up. (*Ra*, 17)

Réapparaissent dans cet exemple les mêmes sentences, et les mêmes exhortations au courage, le fameux « Bear Up », qui n'a finalement de signification que sa charge symbolique en tant qu'ordre péremptoire. De plus, il est intéressant de remarquer que ces mots sont, dans l'exemple ci-dessus, présentés comme clichés avant même d'avoir été prononcés, puisqu'ils correspondent à l'image mentale que Beatrice se faisait du discours d'annonce d'un décès : au fond, si ces mots sont rassurants, c'est justement parce qu'il s'agit de ceux auxquels elle s'attendait. Mais pour Frame, ce qui paraît dangereux dans ce recours (à première vue) innocent au cliché dans les situations tragiques, c'est ce qu'il contient d'injonction à une normalité bien précisément délimitée. L'utilisation des impératifs, notamment, fait de ces mots consolateurs un appel à l'intériorisation de la douleur auxquelles on s'attend chez l'autre dans une société occidentale, et donc fortement imprégnée par les valeurs judéo-chrétiennes qui supposent résignation et acceptation du sort. Il s'agit également dans les deux cas, pour les consolateurs/trices, de circonscrire la réaction de l'autre affligé par la mort d'un proche, d'empêcher tout débordement gênant au regard de la culture de la communauté. C'est en raison de cette morale sous-entendue que la réaction de Daphne à l'annonce du décès de sa mère dans *Owls Do Cry* apparaît comme une manifestation paroxystique de sa maladie mentale :

> — Daphne, there's a telegram to say your mother died last night. Peacefully. All is well.
>
> The matron signalled to the nurse to be ready, in case.
>
> Daphne smiled gently, and danced the foxtrot, or was it the destiny, or maxina that Francie said you dance with your heartbeats matching? Was it the maxina or destiny? Or foxtrot? Daphne could not remember. She knew it was some kind of dance but she could not remember; so she pushed the overpowering roses and the screen out of the way so God could see, and danced her dance, to music, up and down the office and then out the door while Flora Norris called
>
> Nurse! Nurse! Whatever are you thinking of? Get her, get her, she's desperate. (*ODC*, 150)

Aux clichés de « Peacefully. All is well. », qui sont censés prévenir une crise de désespoir, Daphne répond par des pas de danse en apparence incohérents. Pour les infirmières, qui ne parviennent pas à voir que celle-ci ne fait que suivre une logique qui lui est propre, cette réaction grotesque crée de la peur, car elle remet en question toute une construction sociale. Si Daphne se met à danser au lieu de s'effondrer, cela doit être un

signe de désespoir malgré tout (« get her, she's desperate »), mais d'un désespoir dangereux, car inadéquat. Sa réaction ne peut être réduite à la raison, mais peut cependant s'expliquer par un effort de dérivation symbolique : la mort de la mère lui évoque inévitablement la mort de sa sœur, événement fondateur du roman, et pivot structural de l'intrigue, ce qui la replonge dans des souvenirs d'enfance. Marc Delrez interprète d'ailleurs ce passage de la façon suivante : « In this case, the synchronization of inner pulse attests to the accuracy of remembering that underlies Daphne's poignant private ritual, performed in memory of her mother and testifying to her uneroded feeling and intact humanity[7]. » Pour lui, la danse de Daphne constitue un moyen d'atteindre « a fuller awareness of death and a deeper understanding of its meaning[8]. » Comme pour l'enfant narrateur de « The Secret », les jeux et l'imagination propres à l'enfance constituent le refuge parfait pour se protéger de la réalité brute de la mort. Ainsi, la danse, ce moment d'harmonie et de bien-être, vient se superposer aux mots réconfortants mais fades des infirmières.

Mais on trouve une analyse autrement plus forte et critique du langage des condoléances dans l'autobiographie, suite à la mort de la sœur cadette de Janet, Isabel, dans des circonstances doublement tragiques car exactement semblables à celles dans lesquelles la sœur aînée, Myrtle, était décédée dix ans plus tôt :

> Among the letters of sympathy was one from John Forrest: beginning, 'I am deeply grieved to learn of the shocking bereavement you and your family have sustained' and ending, 'Yours very sincerely, John Forrest.' I remember the complete letter for the shock of its language and my inability to accept the formal conventional expressions of sympathy and to accept that John Forrest was so lacking in imaginative understanding that he could write such a letter. I felt betrayed by my own adopted world of language. (*AT*, 210)

Le caractère convenu de cette lettre de condoléances, d'autant plus qu'elle provient d'une personne dont Janet attendait énormément, à savoir le Dr John Forrest, est vécu comme une véritable trahison : non pas de son ancien psychologue, mais plutôt des mots eux-mêmes. Il semble intolérable pour Janet qu'un événement aussi douloureux que cette mort puisse être décrit dans des termes classiques, tels que « shocking bereavement », et même « yours very sincerely », comme s'il avait fallu trouver un langage à la

---

[7] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 28
[8] *Ibid.*

mesure même du caractère « extra-ordinaire » de cette disparition : un langage qui reste encore à découvrir[9].

C'est ce que tente justement de faire la narratrice anonyme qui interrompt la narration de *Daughter Buffalo* pour faire le récit de la mort consécutive de ses deux sœurs, à plusieurs années d'intervalle. Le lecteur averti reconnaîtra rétrospectivement un des épisodes les plus marquants de la vie de Janet Frame, tel qu'il est évoqué dans son autobiographie. Confrontée à un jeune âge à la disparition de sa sœur aînée, la narratrice raconte comment elle se réfugia dans la littérature afin de donner un sens à cet événement qui n'en avait pas, et notamment, dans la poésie d'Edgar Allan Poe, dont le poème « Annabel Lee », dans lequel elle croit reconnaître une évocation de sa propre douleur. Dans l'autobiographie, cet épisode est présenté comme un des jalons de la vie littéraire de Janet, à savoir la découverte de la valeur atemporelle de la littérature, et de son pouvoir de consolation. Dans *Daughter Buffalo,* cette anecdote prend un sens légèrement différent. En effet, avec beaucoup d'humour (au vu des circonstances), la narratrice anonyme du chapitre raconte comment, dix ans après avoir perdu une première soeur, elle se retrouve en quelque sorte à court de références littéraires lorsqu'elle doit affronter un nouveau nouveau deuil de la même nature :

> I was shocked to find, ten years later, when another sister died, that after so wasteful a poetic spending I was now faced with literary poverty. Annabel Lee, the Lost Mate, Beautiful Evelyn Hope had made a contract, as it were, with my elder sister's death. (*DB*, 65)

L'utilisation d'un vocabulaire comptable, en contraste ironique avec la réalité qui est ainsi décrite, souligne avec malice et autodérision un certain manque d'authenticité dans la démarche qui consiste à se servir de la poésie pour masquer la réalité de la mort, l'esthétiser. Car comme Frame l'explique dans son autobiographie, cette répétition aussi dramatique et invraisemblable fut vécue comme une véritable intrusion de la fiction dans la vie[10]. Dans *Daughter Buffalo,* la narratrice se trouve ainsi condamnée à être hantée par une nouvelle, « The Gentleman from San Francisco[11] ». Mais ce n'est qu'en étant directement confrontée à l'aspect purement matériel de cette mort, à sa réalité la plus

[9] Voir sur le même sujet les analyses de Claire Bazin, dans « Taboo or Not Taboo? Janet Frame's Autobiography. » *Commonwealth Essays and Studies* 24.2 (2002), p. 17-27.
[10] Cf. *AT*, p. 208.
[11] Cette nouvelle, de l'écrivain russe Ivan Bounine, a été traduite en français sous le titre de « Le monsieur de San Francisco. »

terre-à-terre, qu'elle parvient à se « libérer » de cette fausse conception de la mort et d'entretenir une relation véritablement éthique avec celle-ci :

> My sister in her coffin was put into the hearse to the accompaniment of an animal chorus, and as I watched and listened, I felt that I was being released from the tyrannical comparison with the story of the Gentleman from San Francisco, that Joy's death was being dislodged from the literary world and housed, with the animal cries, among the first earliest deaths I knew before I was enticed into the concealments of literature, among the animal deaths that concealed nothing, that continued naturally beyond the act of dying through the cycle of putrefaction, maggots, sculptured weathered bone, to fresh grass and yellow buttercups. (*DB*, 74-5)

Ce que vit la narratrice est, non pas une régression, mais le retour à une conception « naturelle », quasi pré-verbale de la mort, comme si la capacité à symboliser le néant était une de ces formes de corruption que suppose le passage de l'innocence à l'expérience. L'épiphanie de la narratrice est celle d'une mort comme cycle de vie et comme éternel recommencement, une idée qui est au centre du roman tout entier, comme l'explique Ahila Sambamoorthy :

> In this novel Frame expresses her fullest awareness of the positive dimension of death, drawing on the Heraclitean notion of the cyclic nature of life and death, the tendency of the final stage to curve back towards the initial stage. Hence, life in itself is inseparable with death, and death is also the source of life, not only mystical life but of the resurrection of the matter as well[12].

Au fond, pour Frame, le recours à la littérature ne serait qu'une autre façon de « ne pas le dire », un traitement cosmétique de la mort, semblable à celui des « undertakers » qui emmènent Joy dans son cercueil. Ceci pourrait paraître paradoxal, surtout lorsque l'on sait le rôle central de la littérature dans sa vision du monde. Mais il ne faut pas s'y tromper : si au sujet de la mort, la littérature a un rôle à jouer, c'est bien celui de dévoiler les stratégies que nous mettons en œuvre pour éviter de la regarder en face. C'est pourquoi dans la nouvelle intitulée « Two Sheep », tirée du recueil *Snowman, Snowman: Fables and Fantasies*, celui des deux moutons qui accepte la destination de son dernier voyage, à savoir, l'abattoir, est également celui qui apprécie le plus la vie. Pour Anna Grazia Mattei, son personnage peut également être interprété comme l'une des incarna-

[12] SAMBAMOORTHY, Ahila. « Visionary Experience in *Daughter Buffalo* (1972). » *Deep South* 3.3 (1997), p. [1].

tions du pouvoir subversif de l'artiste marginal, dont l'une des caractéristiques principales est d'avoir accepté la mort, contrairement au reste de la communauté[13].

1.2 Tabou et abjection de la mort

Cette récurrence du sujet de la mort dans la fiction de Janet Frame n'a pas à voir avec une prédilection pour les sujets morbides comme la mort ou la maladie, ainsi qu'ont voulu le faire croire certains critiques à la perspective limitée. Gina Mercer fait ainsi remarquer dans son chapitre consacré à la réception critique de Frame :

> So, included in the 'avoided' topics on which Frame chooses to write, is the topic of avoidance itself. This focusing on taboo topics such as death, insanity and language as partial rather than neutral has led to Frame being labelled as 'obsessed' by both reviewers and critics alike. A label made more readily 'available' by an awareness that some of these thematic concerns overlap with Frame's personal experience[14].

Bien au contraire, pour Frame, s'il y a obsession de la mort et des sujets tabous tels que la maladie et la folie, elle est plutôt à chercher du côté de ceux qui les évitent, qui relèguent ces sujets considérés comme « gênants » aux marges de leur discours, ce qui a pour résultat de les transformer en idées fixes et morbides. C'est le sujet d'un roman comme *Daughter Buffalo*, qui est une longue réflexion sur la mort et la dissolution qui l'accompagne. En effet, toute l'histoire tourne autour du personnage de Turnlung et de sa mort imminente qui fascine le jeune étudiant en « death studies », Talbot Edelman. La première partie du roman, intitulée « D. », le diminutif du mot « Death », a pour sujet le rapport que ce dernier entretient avec la mort, un rapport fait d'évitement et de fascination à la fois. Le raccourcissement du mot « death » à sa première lettre symbolise le rapport particulier qu'entretient Talbot et, à travers lui, toute la culture américaine, avec la réalité de la mort[15] : à force d'être contournée, évitée, abjectée du langage même, elle ne cesse de faire retour et de hanter la vie et le langage des Américains. Cette relation des Américains avec la mort est symbolisée tout au long du roman par l'image du « garbage disposal unit » qui sert à évacuer la mort à la fois de la vie et du langage de la même façon qu'on évacue les ordures par souci d'hygiène : « [A]nd I became haunted

---

[13] Cf. GRAZIA MATTEI, Anna. « 'Two Sheep': A Fable » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 54-62.
[14] MERCER, *op. cit.*, p. 12.
[15] Selon Jeanne Delbaere : « 'D' is not so much an abbreviation as a camouflage. » DELBAERE, Jeanne. « Turnlung in the Noon Sun: An Analysis of *Daughter Buffalo* » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 163.

by the thought of the grandfather who had been dropped like a piece of garbage from our lives » (*DB*, 13). Tout au long du roman, c'est aussi le vocabulaire des ordures de toutes sortes qui est utilisé pour décrire le rapport que les New-Yorkais (et à travers eux, sans doute l'Occident tout entier) entretiennent avec la mort ou, plus précisément, le cadavre. Dans un passage, le même verbe, « scoop », est ainsi utilisé pour décrire successivement, et à seulement quelques lignes d'intervalle, le nettoyage d'une crotte de chien et la récupération d'un corps par des ambulanciers : « An ambulance arrived and two men carrying a stretcher scooped up the body, put it in the ambulance, closed the door, and with the siren wailing the ambulance sped along Forty-Second Street » (*DB*, 81). Tout semble fait pour éviter que la réalité de la mort ne puisse effleurer la conscience des vivants. Et pourtant, c'est à New York que choisit de se rendre Turnlung, l'écrivain néo-zélandais au crépuscule de sa vie, car pour lui, les Etats-Unis sont un pays à la culture essentiellement mortifère :

> Therefore I made my voyage to this country where death appears to be more important than life, where the secrecy of death is found even in the country's government which emphasizes secrecy as if they, reflecting or imposing the preoccupations of all, were returning to childhood to play at secrets in a rehearsal for the keeping of the last secret. Their vocabulary is the vocabulary of death. A traitorous agent 'crosses to the other side.' Entrance is gained by a 'password.' The dying 'pass on,' their password uttered. (*DB*, 28-9)

Paradoxalement, la réalité de la mort fait retour à travers les mots : à force de vouloir l'expurger de leur conscience, les Américains sont trahis par leur langage, qui est comme hanté par ce qu'ils ont mis tant d'effort à refouler. Pour Turnlung, ceci s'explique par une autre stratégie d'évitement mise en œuvre par les Américains pour se protéger de la mort : la surexposition.

> Then, with the invention of radio and television we were suddenly given more deaths than we could cope with, and now we not only inherited them, we are invited to witness them. Where the written word allows us to siphon off small doses of death, the image in the moving picture does not even wait to invite us, it abducts us to the scene with the result that we have a collection of unformed, ill-matured, ungrieved-over deaths in our storehouse and a scarcity of feelings to match them. The periods of grief, of mourning, are curtailed or lost, the death itself has no silence in which to become real; often our supply of feeling ceases, and aware of our poverty, while the deaths continue, we begin to hate; having no other feeling left to give to the demanding deaths we give ourselves, we become death as surely as those who love become the beloved, 'by just exchange one for another given.' (*DB*, 42)

Ainsi, pour Frame, une civilisation qui refuse de laisser à la mort sa juste place dans le cycle de l'existence se condamne à en faire une obsession, et à la laisser envahir la vie toute entière. C'est le sujet de la nouvelle intitulée « The Mythmaker's Office » dans *Snowman, Snowman: Fables and Fantasies*. La décision arbitraire prise par un ministère imaginaire dans cette fable consiste à ne plus prononcer le mot « mort », ainsi que ses dérivés, qui connaissent par la suite un sort comparable à toutes les références au sexe dans notre culture, et persistent paradoxalement grâce à une sorte de résistance contre-culturelle. Car au fond, cette histoire peut être lue, comme beaucoup de paraboles de Frame, d'ailleurs, non pas comme la dénonciation transparente d'une réalité, mais plutôt comme la tentative de pousser une certaine logique jusqu'au bout : à force de vouloir nier la réalité de la mort, on concentre sur elle une fascination malsaine. Pris dans une sorte de délire, le Premier Ministre et son « Minister of Mythmaking » se convainquent que, en ayant éradiqué les mots de la mort, c'est la mort elle-même qu'ils ont réussi à faire disparaître, ce qui donne lieu à un suicide massif de toute la population :

> Yet by the end of that year the whole kingdom except for one man and one woman had committed suicide. Death, birth, life had been abolished. People arrived from the moon, rubbing their hands with glee and sucking lozenges which were laid in rows, in tins, and dusted with sugar.
>
> In a hollow upon dead grass and dead leaves the one human couple left alive on earth said, « Let's make Death. » (*SS*, 130)

« To make Death » : c'est exactement ainsi que l'on pourrait décrire l'étrange relation qui unit le jeune Talbot Edelman au vieillard Turnlung. De la même façon que Talbot avait consommé sa relation avec Lenore[16] immédiatement après la mort d'un enfant sous leur garde conjointe, ce qui excite Talbot chez Turnlung, c'est bien la mort qu'il porte en lui, une mort dont il a toujours été privé :

> Since Grandfather's death I had become obsessed with elderly men in each of whom I saw the grandfather I never knew, who was hidden from me, whom I hid from myself, my first death that was no death; and I saw myself as an old man. I was face to face with myself and I did not know how to act. My first impulse was sexual. I wanted the old men to enter me with all their baggage of history, their own past and the past of their ancestors, as if somewhere in my mind and body I kept an unstocked larder from which I was being constantly turned away in needless hunger when some act, some chance miraculously might have filled the empty shelves. I attributed much of this feeling to my hav-

[16] Il faut sans doute voir dans le choix de ce nom une référence à celui de l'amante morte dans le poème de Poe, « The Raven ». On peut également penser au poème de Gottfried Bürger, « La Ballade de Lénore ».

> ing been deprived of experience of death. I wanted the old men to give me, free, *their* deaths. (*DB*, 20)

Gina Mercer voit dans la relation qui unit les deux hommes une sorte de désir stérile, qui pousse Talbot à aller, non pas vers l'Autre, mais vers le même. Son interprétation de la représentation de l'homosexualité dans le roman comme rejet ultime du féminin est discutable, mais il est indéniable que ce qui attire Talbot, c'est l'image de lui-même que lui procure Turnlung, un moi « abject » au sens kristevien du terme[17]. En cela, *Daughter Buffalo* nous propose une représentation de l'amour sous le règne du « Mythmaker's Office » ; à force de vouloir nettoyer la mort de la vie pour des soucis essentiellement d'hygiène, la mort a fini par tout infecter, et tout particulièrement les rapports entre les êtres. Le fait de rejeter la mort est en fait profondément lié au rejet de l'Autre qui est, comme on l'a vu, l'un des rôles fondamentaux du langage du centre. Dans *Daughter Buffalo*, c'est par manque de contact avec l'altérité de la mort que Talbot finit par être condamné à n'être attiré que par ce qui lui ressemble.

Ce qui relie le déni de la mort et du sexe dans le langage est en fait le lien que tous deux entretiennent avec le corps, sa réalité fluctuante et donc abjecte. Comme on l'a déjà vu, la mort imminente de Turnlung se manifeste par un écoulement incontrôlable de son corps, une dissolution des flux vitaux[18] ; or c'est justement ces flux que le langage du centre cherche à « abjecter », car ils ne cessent de nous rappeler à notre essence mortelle. C'est ainsi que dans l'autobiographie, Janet enfant fait un autre type de rencontre marquante avec les mots ; non plus ceux de la mort, mais ceux du sexe, cette fois. Dans une scène désormais célèbre, la petite Janet rapporte à la table du dîner qu'elle a surpris sa sœur en train de « le faire », et répond, candide, à ses parents qui lui demandent des précisions : « Fucked, of course. » S'ensuit alors un déchaînement de violence paternelle et de désarroi maternel. On ne peut s'empêcher de deviner, derrière

---

[17] On pourrait à ce propos comparer ces deux citations :

> I was using Turnlung; I felt like a child whose father opens a closet to show the suit the child might wear when he is an old man; and when the father has left the room the child takes the suit and tries it on and walks up and down in front of the mirror, saying, with the enormity of his idea of time, 'This is me in two hundred years,' contorting his face to his imagination and knowledge of how and old man's face may be, bending his back his knees, quavering his voice. (*DB*, 144)

> Je n'éprouve de l'abjection que si un Autre s'est planté en lieu et place de ce qui sera 'moi'. Non pas un autre auquel je m'identifie ni que j'incorpore, mais un Autre qui me précède et me possède, et par cette possession me fait être. Possession antérieure à mon avènement : être-là du symbolique qu'un père pourrait ou non incarner. Inhérence de la signifiance au corps humain. (KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980, p. 18.)

[18] Cf. *DB*, p. 106.

l'innocence de la petite fille, le regard malicieux de la narratrice adulte. Il est en effet difficile de croire que, même enfant, Janet n'ait eu aucune conscience de la gravité de ses mots. Elle nous explique cependant :

> I could not understand the sudden transformation of Mum and Dad on receiving my simple item of news. I thought it was an occasion for celebration. I genuinely thought everyone would be pleased.
>
> While Myrtle was crying and screaming in the bedroom, Dad managed to have someone fetch a doctor, for Myrtle, although only twelve now, which was young in those days, already had her 'monthlies', which Mum had announced by the sewing machine one morning in her disaster voice, saying, 'Myrtle's come, Myrtle's come', which was confusing until I learned it was not 'spunk' come but 'monthlies'. (*TIL*, 45)

Ici, ce sont les flux de sang et de sperme qui créent ces réactions angoissées des adultes : ils annoncent la mort (d'ailleurs imminente de Myrtle), et ils remettent également en question les barrières de l'identité. Ainsi, Claire Bazin fait remarquer dans son article que, si Myrtle est punie par son père, la petite Janet est également fouettée, « the first for 'having done it,' the second for having said 'it'[19]. » Encore une fois, c'est par le biais de ses parents que la petite Janet apprend que certains mots sont imprononçables ; de même que le mot « morgue », que les enfants s'amusent à répéter devant leur mère tout en sachant (peut-être même *parce qu*'ils le savent) qu'ils transgressent un interdit[20]. On a beaucoup commenté la façon dont la narratrice de l'autobiographie décrit son rapport avec un autre flux corporel : celui des règles. Le besoin de faire disparaître cette trace abjecte qui rappelle à l'homme civilisé sa nature animale et mortelle devient une préoccupation obsédante chez Janet :

> I was overawed, too, by the lavatories. Near the washing-basin was an incinerator with a sign, *Deposit Used Sanitary Towels Here*. One had to walk, with soiled sanitary towel in hand for all to see, from the lavatory, across the tiled echoing floor, to the incinerator at the far end of the room. In my two years at Training College I carried my soiled sanitary towels home to Number Four Garden Terrace to put in the washhouse dustbin when Aunty Isy was out, or to throw among the tombstones in the Southern Cemetery at the top of the street, which had become my place to 'be', to think, to compose poems, my Dunedin equivalent of the 'hill' in Oamaru. (*AT*, 156)

[19] BAZIN, Claire, *op. cit.*, p. 19.
[20] Cf. *TIL*, p. 85.

Pour Carol Merli et Kay Torney[21], selon lesquelles un des thèmes forts de l'autobiographie est la tentative de réincarner le corps, le rapport étrange qu'entretient Janet avec ses menstrues est typique d'un lien qui est constamment fait dans le texte entre fertilité et mort. Au fond, Janet, en cachant ses serviettes souillées entre les tombes, ne commet rien d'incongru ; elle ne fait que mettre au jour une certaine logique culturelle[22] : si nous sommes nés, c'est que nous mourrons, et le sang menstruel est à l'origine même de l'« ensomatose », cette chute dans le corps qu'évoque David Le Breton dans son ouvrage sur le corps et la modernité[23]. Ainsi, le tabou de la mort dans le langage serait le premier tabou de tous, à l'origine de tous les tabous corporels qui régissent la culture. Toujours selon Le Breton, c'est l'emprise de plus en plus grande de la médecine sur le corps qui a participé à la transformation de la mort non plus en un aspect de la vie, mais en un fait inacceptable, qu'il faut combattre[24]. Le corps féminin est cependant plus touché par cette « tabouïsation » du corporel, puisque, comme l'observe Simone de Beauvoir, il ne cesse de rappeler à l'homme son immanence, et met fins à ses rêves de transcendance :

> Mais plus générale est chez l'homme sa révolte contre sa condition charnelle ; il se considère comme un dieu déchu : sa malédiction c'est d'être tombé d'un ciel lumineux et ordonné dans les ténèbres chaotiques du ventre maternel. Ce feu, ce souffle actif et pur dans lequel il souhaite se reconnaître, c'est la femme qui l'emprisonne dans la boue de la terre. Il se voudrait nécessaire comme une pure Idée, comme l'Un, le Tout, l'Esprit absolu ; et il se trouve enfermé dans un corps limité, dans un lieu et un temps qu'il n'a pas choisis, où il n'était pas appelé, inutile, encombrant, absurde. La contingence charnelle, c'est celle de son être même qu'il subit dans son délaissement, dans son injustifiable gratuité. Elle le voue aussi à la mort[25].

C'est ce corps insupportablement multiple, fluctuant et mortel que, selon Merli et Torney toujours, Frame tente de remettre au centre dans son autobiographie :

---

[21] MERLI, Carole, TORNEY, Kay « Dangerous Margins: The Body and Art in Janet Frame's Autobiographies. » *Women's Studies* 27.1 (1997), p. 63-83.

[22] Claire Bazin y voit d'ailleurs l'observation d'une sorte de rite qui transforme le pur en impur, et fait de l'expérience du sang menstruel une expérience quasi-poétique. Cf. BAZIN, Claire, *op. cit.*

[23] LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité.* Paris : Presses Universitaires de France, (1990) 2005.

[24] *Ibid.* La mort y est décrite comme : « une altérité absolue que rien ne rattache à la condition humaine. », p. 236-7.

[25] DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe I : les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, (1949) 1976, p. 247-8. Voir également sur le même sujet : « La défiance entre les sexes » dans HORNEY, Karen. *La psychologie de la femme*. Trad. : Georgette Rintzler. Paris : Payot, (1969) 2002, p. 135-50.

« Throughout the trilogy the body's indecorousness is represented as threatening to break through the containing boundaries that allow for decency and order[26]. »

Tout ceci explique certainement la violence du rejet dont Godfrey Rainbird est victime dans *The Rainbirds*. Celui-ci se voit être littéralement abjecté de sa propre communauté en raison du fait qu'il a été déclaré mort pour ensuite revenir à la vie. Godfrey devient un « *memento mori* » à lui seul : on le relègue à la marge comme on cache les flux du corps qui nous ramènent à notre condition de mortels. Comme le lui fait remarquer sa femme, Beatrice :

> 'They know you've had the best chance anyone has ever had of living. What happened to you is not unique but it's never been so close. People know they'll never have the chance you had, that when they die they'll stay dead; and you remind them they must die. It's almost enough to make them give up hope. Some feel religion is too long ago to be of any help. They're afraid, Godfrey.' (*Ra*, 187)

Mais son plus grand crime, selon les autres, c'est d'avoir franchi la limite, et d'être revenu, c'est le brouillage des catégories bien établies, le mélange des genres. Ses enfants lui répètent les réactions des voisins : « 'He said you should have stayed dead. He said his mother said that dead people spoil everything when they come alive again' » (*Ra*, 181). Et ce qui finit par créer un fossé insurmontable entre lui et sa femme, c'est le trouble du langage que son expérience a fini par créer. Les conventions du langage et sa fonction communicationnelle finissent par se craqueler sous nos yeux, comme souvent chez Frame, mais cette fois, sous l'effet de l'intrusion de la mort dans la vie, comme ici :

> 'This stiffness,' he complained, aware of the appalling truth that two days ago he'd been gripped literally by the final stiffness.
>
> 'Would you like something rubbed on it?'
>
> 'No, it will be alright. I suppose I caught a chill from being in the damp air.'
>
> Again he wished he had not spoken. Everything he said, everything others said to him, had a special meaning that he and they guessed if they stopped to think, but no one could talk about. A chill indeed from being in the damp air! His grave loomed before him. He must censor every word he spoke. (*Ra*, 92)

Godfrey et sa femme se rendent compte que les mots de la mort ne cessent d'apparaître dans chacun de leurs échanges, qu'ils semblent littéralement hanter le langage, de même que l'avait remarqué Turnlung dans *Daughter Buffalo*. D'ailleurs, la résurrection de Godfrey donne lieu chez lui à un effet secondaire curieux, une sorte de dyslexie symbolique,

[26] MERLI, TORNEY, *op. cit.*, p. 65.

« the icy spelling » grâce à laquelle il se découvre capable de voir « the word and its lining » (*Ra*, 159) : la doublure du langage dont il est question pourrait être son versant caché, sa marge, à laquelle reposent tous les mots de la mort dont le langage dominant a tenté de se débarrasser en le refoulant à son bord, le pendant figuré du « reclaimed land » où se produit l'accident qui coûte la vie (et la mort) à Godfrey. Cette orthographe morbide révèle, expose : « It reads more truthfully in the cold spelling », remarque-t-il. Et en effet, le langage est retourné comme un gant, et c'est sa face sombre, négative (au sens photographique) qui est mise à jour :

> He read the minister's words, his plea for human beings to turn to Dog. The minister quoted the Drol's Pryer.
>
> > Our afther which rat in heaven; hollowed be thy mane; thy dingkum come; thy will be done on thear as it is in heaven; give us this day our daily dread and frogvie us pour press-stares as we frog-view those whose press-stare against us; and deal us not into tame pitton but relived us from veil for thine is the dingkom, the prowe and orgly for veer, and veer, mean. (*Ra*, 163)

Une fois lue par Godfrey, la prière semble grouiller d'animaux inquiétants : du « rat » au lion qui se profile avec sa « mane », en passant par la grenouille (« frog ») voire même le serpent, auquel peut faire penser le mot « pitton ». Quant à Dieu lui-même, il est transformé en chien sous l'effet d'un palindrome qui le renverse littéralement (c'est-à-dire dans ses lettres). On peut même aller jusqu'à dire que si la dyslexie de Godfrey révèle le versant refoulé du langage dominant, celui-ci est essentiellement fait de l'abjection de notre propre animalité. Où l'on finit toujours par revenir à ce lien entre mort et nature animale de l'homme, comme si celui-ci tentait de se persuader de sa propre immortalité en évacuant sa nature animale par le biais du langage. Finalement, ce qui sous-tend cette critique du tabou de la mort dans le langage, c'est une profonde remise en question du dualisme cartésien qui a structuré l'esprit occidental depuis le XVII[e] siècle autour d'une division entre corps et esprit, faisant du premier un instrument du second[27]. Ceci est abordé dans une nouvelle tirée du recueil *Snowman Snowman, Fables and Fantasies*, intitulée « Solutions ». Dans ce texte, qu'il convient de lire comme une parabole, le personnage du jeune homme anonyme décide de se débarrasser de son corps, dont il estime qu'il interfère avec le bon déroulement de son travail intellectuel.

[27] Cf. LE BRETON, *op. cit.*

> There was another difficulty. As soon as the young man wanted to begin his work in the morning, all the feelings which he preferred to inhabit his head to nourish and revive his thoughts, would decide to pack their picnic lunches for the day, and without asking permission, they would set out on the forbidden route to the shady spot between the man's legs where his penis lived in a little house with a red roof, a knocker on the front door, and two gothic columns at the front gate. (*SS*, 160)

Le jeune homme, au lieu d'habiter son corps, se retrouve littéralement scindé entre deux demeures, celle de son esprit, et celle de son sexe, conformément à la vision dualiste qui a prédominé depuis Descartes. Mais la fable (le titre du recueil fait explicitement référence à ce genre) a une morale, puisque au terme d'une exploration des solutions visant à échapper aux exigences de son corps (et de son sexe), le jeune homme finit par se réduire lui-même à un simple cerveau que sa logeuse, le prenant pour « an old prune left lying around », jette à la poubelle sans ménagement :

> And with an expression of disgust the landlady removed the deaf, blind, speechless, wrinkled man, took him downstairs and threw him into the dustbin, and not even the dustbin recognized him, for he could never any more proclaim his identity—Man; nor could he see that he was lying in a dustbin; nor could he feel anything except a roaring, like the sound in an empty shell which houses only the memory of the tide within its walls. (*SS*, 169)

Dans un retournement surprenant d'image, c'est le cerveau séparé du corps qui s'apparente à une « coquille vide », et pas le corps lui-même, comme on a l'habitude de le voir représenté. Dans une logique par l'absurde qui pousse le dualisme cartésien jusqu'à l'extrême, Frame nous démontre dans cette fable comment, en tentant de renoncer à sa nature corporelle, c'est sa propre identité que l'homme met en danger. Il est d'ailleurs intéressant de mettre ce dualisme en rapport avec la suprématie de la pensée scientifique dans nos sociétés, dont j'ai observé la critique dans le chapitre précédent, et dont on va voir qu'il est également soutenu et entretenu par le langage normalisateur des médias.

2. Le langage des médias

Dans son article sur *Owls Do Cry*, Cherry Hankin observe une dichotomie entre les personnages qui, comme Daphne, ont recours à un langage strictement idiosyncrati-

que[28], et ceux qui, comme Chicks, mais aussi Bob et Amy Withers, se réfugient derrière le langage du centre, incarné dans le roman par le langage des médias :

> Purveyed through the media of newspaper, radio, film and the record industry, society's prefabricated entertainment help create, rather than fill, a psychic vacuum. For, conveyed authoritatively with the appearance of truth, these insidiously deceptive forms of wish-fulfilment undermine individual ways of seeing and knowing[29].

Owls Do Cry, comme on aura l'occasion de le voir, est un roman hanté par la peur de la mort et par l'angoisse de la dissolution. Contrairement à Daphne, qui adopte une posture d'intégrité absolue vis-à-vis de son langage visionnaire, ce qui la conduira d'ailleurs à être enfermée, la plupart des personnages du roman cherchent une consolation du côté du langage figé mais rassurant de la radio, des journaux, du cinéma et des chansons populaires. Car comme le note Cherry Hankin, celui-ci, sous couvert de divertir, nous propose un véritable mode de vie sous forme de formules, de clichés, et d'assignations en tous genres. Le corps, dont on a vu qu'il était craint en raison de son lien fondamental avec la mort et les sentiments, sont les premières cibles de ce langage des médias qui agit comme une véritable instance de régulation des flux : du corps et du désir.

2.1 Le corps

David Le Breton et Michela Marzano s'accordent à dire que le corps idéal du XXe siècle dans notre monde occidental doit faire l'objet d'un « effacement ritualisé[30] » et doit être soumis à des « pratiques de contrôle du corps[31] ». L'un et l'autre constatent la pression qui est exercée sur l'individu afin que le corps qu'il présente au monde soit un corps dénué des marques de la mort, et donc non soumis à la fluctuation, au vacillement de l'identité : « L'idéal contemporain est celui d'un corps tout à fait sec, compact, ferme, jeune, musclé : un corps protégé des signes du temps et où les processus intérieurs sont contrôlés par les régimes alimentaires, l'exercice physique et la chirurgie esthétique[32]. » C'est ce que dénonce en creux Frame tout au long de son œuvre, qui pré-

---

[28] HANKIN, *op. cit.*, p. 92 : « Thus there is a basic dichotomy between the truth and integrity of the individual's perception of reality, expressed in idiosyncratic language, and the hollow falsity of society's perception—and society's language. »
[29] *Ibid.,* p. 95.
[30] Cf. LE BRETON, *op. cit.*
[31] MARZANO PARISOLI, Maria Michela. *Penser le corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
[32] *Ibid.,* p. 20.

fère tourner son regard vers des corps vieillissants, malades, laids, non désirables, ou tout simplement non désirés, ou encore vers les aspects les plus repoussants et abjects de notre existence physique. Bien qu'on puisse y voir une ambivalence toute protestante vis-à-vis de l'enveloppe charnelle, il est également permis d'envisager la volonté de Frame de faire remonter à la surface tous ces aspects cachés de notre existence humaine, dans le souci de créer ce que que Delrez appelle « an aesthetic of reclamation », évoquant à propos de *Daughter Buffalo* « a descent into depths of eclipsed experience[33]. »

2.1.1 « Cleanliness is godliness »

Le lecteur est toujours frappé, à la lecture de *Faces in the Water,* par la récurrence quasi obsessionnelle du thème de l'odeur, plus précisément, des odeurs nauséabondes qui hantent les pavillons dans lesquels Istina est successivement enfermée : « a ward body odour of polish and urine » (*FW*, 71), « the characteristic ward smell like something brewed in the floor and the walls and the furniture leaked out and filled the room with such stifling force that had it been smoke there would have been cries of Fire, Fire, and attempts to escape from suffocation » (*FW*, 82), « and the smell was like the flies the way it sucked at the air and at our breaths and our clothes and the invisible apparel of our minds » (*FW*, 89), ou encore : « There was little hope of washing, and as one entered the room one was bulldozed as it were by the smell of stale bodies » (*FW*, 94). L'odeur des patientes âgées est clairement liée à la mort : « the personal smell, the passport or free sample that death provides for old women » (*FW*, 187). Ainsi, ces effluves omniprésents liés à la déchéance du corps deviennent quasiment des émanations du système psychiatrique lui-même, une de ses représentations matérielles. La puanteur semble être une caractéristique même de la folie, et comme toujours dans le système disciplinaire qui régit l'incarcération, il est difficile de savoir s'il s'agit de la raison (négligence, laisser-aller, etc.) pour laquelle ces femmes ont été enfermées, ou s'il s'agit d'un instrument de leur soumission. Cette confusion fait de l'odeur des malades une condition ontologique ; en d'autres termes, le fou, c'est celui ou celle qui sent mauvais. Pour Venla Oikkonen, le dégoût et la haine du corps font partie des caractéristiques principales de la représentation de la folie :

---

[33] DELREZ, *op. cit.*, p. 73.

> In both novels [*ODC* et *FW*], the representation of madness as failure to follow cultural imperatives is created through the symptoms a large number of the female characters suffer from: disgust at the ageing body, obsession with the functions of the body, compulsive body movements[34].

De même, un autre aspect frappant de *Faces in the Water* est le retour quasi-obsessionnel, là aussi, aux fonctions basiques du corps, ou à ses aspects les plus abjects. Dans cette centralité du corps sale, David Le Breton voit l'un des points communs des récits concentrationnaires :

> Plus que la dualité, expérience somme toute familière, c'est à un véritable dualisme qu'aboutit parfois la conscience de l'homme en situation carcérale ou concentrationnaire. Le corps est ici soumis à une sorte d'autonomie, lieu géométrique de toutes les servitudes et de toutes les souffrances. La conscience du sujet est mise en apesanteur et vit dans le déchirement le fait de son incarnation[35].

Au fond, l'odeur des patientes est ce qui marque leur appartenance marginale, car l'homme intégré à la communauté se distingue en effet par sa maîtrise civilisée de ses odeurs corporelles, une maîtrise qui est interdite aux patientes de l'hôpital psychiatrique :

> So I went without pants and sometimes without stockings, and I dreaded every month when I would have to ask for sanitary napkins which were supplied by the hospital, for once or twice I was refused them, and told by the overworked besieged staff, 'Use your arse hole.' In the end I did not seem to care; and if I wanted to go to the lavatory from the special table, and I was often wanting to go, and I was refused permission, I would slide from my seat under the table and wet on the floor like an animal. (*FW*, 95)

C'est au cours des préparatifs rituels pour le bal que se manifeste le plus clairement la rééducation des corps, et ce, à la fois dans *Faces in the Water* et dans *Owls Do Cry,* qui représentent tous deux des scènes similaires. Comme on l'a vu, les cosmétiques et les vêtements occupent une place importante dans l'acceptation symbolique des valeurs de la communauté, mais également le parfum :

> We dressed in our exotic party dresses, taffetas and rayons and silk jersey florals, and we lined up outside the clinic to have make-up put on our faces from the ward box with its stump of lipstick, coated and roughened powder puffs, box of blossom-pink powder and scent bottle squirting carnation scent behind our ears (who did we expect to kiss them) and in the hollow of our wrists. By the

---

[34] OIKKONEN, Venla. « Mad Embodiments: Female Corporeality and Insanity in Janet Frame's *Faces in the Water* and Sylvia Plath's *The Bell Jar*. » *Helsinki English Studies* 3 (2004), p. [3].
[35] LE BRETON, *op. cit.*, p. 98.

> time we were ready we were a garden of carnations and we looked like stage whores. (*FW*, 186)

L'application de parfum sert donc à accompagner la mascarade de féminité que subissent les malades aux mains des infirmières, qui va culminer dans la scène totalement surréaliste du bal et du simulacre de parade amoureuse à laquelle il va donner lieu.

L'impropreté, c'est ainsi ce qui n'est pas propre, mais également ce qui n'a pas lieu d'être, comme le fait d'ailleurs remarquer Julia Kristeva, dans sa lecture de Mary Douglas :

> Dans nombre de sociétés primitives, les rites religieux sont des rites de purification destinés à écarter d'un autre tel groupe social, sexuel ou d'âge, par interdiction d'un élément sale, souillant. Comme si des lignes de démarcation se constituaient entre la société et une certaine nature, ainsi qu'à l'intérieur de l'ensemble social, à partir d'une logique simple d'*exclusion du sale* qui, promu ainsi au rang rituel de *souillure*, fondait le « propre » de chaque groupe social, sinon de chaque sujet[36].

Frame est également très sensible au rôle que joue la division entre propre et sale dans le contrôle de l'individu dans la société. Dans *Living in the Maniototo*, un roman qui évoque entre autres l'obsession nord-américaine de la propreté (qui passe par un véritable culte des détergents – voir l'épisode de « the Blue Fury »), Frame fait apparaître dans deux épisodes distincts les connotations racistes de cette ligne de partage qui s'établit en réalité entre pur et impur. Dans le passage suivant, la narratrice évoque le personnage de Mrs Tyndall, la femme de ménage noire de Brian :

> I knew, too, from my New York friend Beatrice that the bathroom was looked on as the white person's domain, for they, with black skin, had always been encouraged to think that their skin was unclean (I had seen the bottles of skin bleach still displayed in the drug stores); and by the time Mrs Tyndall had cleaned the bathroom and knelt at the tile-surrounded bath and the furred lavatory altar she at last came to life with a kind of whirling rage at the indignity her race had suffered, and in accordance with the role of the Blue Fury within the bottle of cleanser she erased all trace of Brian and me from the bathroom. (*LM*, 107)

Le mot « bleach » établit ici un parallèle entre blanchissement de la peau et désinfection. Plus tard, Alice Thumb, l'un des avatars de la narratrice, recueille les confidences de Zita, l'immigrée hongroise accueillie en Nouvelle-Zélande au terme d'un processus de tri d'une objectivité glaçante :

---

[36] KRISTEVA, *op. cit.*, p. 80.

> Everyone said you had to be extra clever and beautiful and good and healthy to get into New Zealand, there most people did not try, so many of them were sick, with limbs missing, and sores, and lice, and you weren't approved of, if you were sick or had limbs missing or were dirty; and some who'd been angry and violent were also not wanted. Therefore it was only the quiet ones, like us, who were chosen, with all our arms and legs and cheerful smiles and clean hands and face and hair (everyone said you had to like baths and washing), and I remember mother's joy when it was reported by the interpreter that one of the New Zealand officials had said our family was 'spotless'. (*LM*, 168)

Avec ce passage, Janet Frame tente encore une fois (après *Intensive Care*) d'écorner le mythe d'une Nouvelle-Zélande terre d'accueil en évoquant les ressorts sombres de sa politique d'immigration. Mais au-delà de son pays natal, elle évoque bien plus largement la tendance humaine évoquée plus haut par Kristeva à se situer par rapport à l'autre, à l'étranger, en terme de « propre » et de « non-propre ».

Dans l'autobiographie, Janet fait une de ses premières expériences de l'exclusion formelle en raison de sa saleté, marqueur de sa pauvreté, et de l'inadaptation sociale de sa famille :

> Anyone observing me during those days would have seen an anxious child full of twitches and tics, standing alone in the playground at school, wearing day after day the same hand-me-down tartan skirt that was almost stiff with constant wear, for it was all I had to wear: a freckle-faced, frizzy-haired little girl who was somehow 'dirty' because the lady doctor chose her with the other known 'dirty and poor' children for a special examination in that narrow room next to the teacher's room. I had tide marks behind my knees and on my inner arms, and when I saw them, I felt a wave of shock to know they were there when I had been sure I had washed thoroughly[37]. (*TIL*, 39)

Ce passage annonce clairement les différentes formes de marginalisation dont Janet va être victime tout au long du récit et, en particulier, son séjour en hôpital psychiatrique et son « étiquetage » en tant que schizophrène. C'est à l'adolescence que va s'effectuer le passage de la saleté à la souillure, lorsque sont évoquées les constantes angoisses de Janet au sujet de ses règles et sur la façon de se débarrasser de leurs traces. Carol Merli et Kay Torney, qui lisent dans l'autobiographie les difficultés de Janet à accepter son propre corps, y voient aussi la volonté de remettre le corps sous toutes ses formes au cœur de l'expérience humaine[38]. Et en effet, au-delà de l'interprétation que l'on peut donner du rapport ambigu que Janet entretient avec ses règles, on peut se contenter

[37] Dans son adaptation de l'autobiographie, Jane Campion consacre d'ailleurs une scène entière à l'épisode du passage du médecin pourtant évoqué de façon succincte ici.
[38] Cf. MERLI, TORNEY, *op.cit.*

d'être surpris de la place centrale qu'occupe cet aspect-là de son existence dans le récit, un aspect bien souvent caché, alors même qu'il est une partie importante de la vie des femmes. Gina Mercer fait d'ailleurs la remarque suivante :

> How many other women writers of Frame's reputation have dared to tell tales concerning their menstruation and the difficulties involved therein? And most women readers when speaking of writing about the autobiographies mention this as one of the most important and liberating aspects of the text. Indeed most commentators remark on this menstruation story, either positively or negatively, which indicates the power of the taboo Frame is breaking in telling this particular tale[39].

C'est ainsi sous l'effet direct de ce tabou que Janet adolescente est terrorisée à l'idée que ses règles puissent être *devinées* d'une façon ou d'une autre ; par leur odeur, ou par la forme des serviettes hygiéniques que lui confectionne sa mère.

> The year of the Upper Sixth was a cruel year, the cruellest I had known. My school tunic was now so tightly fitting that it pressed on all parts of my body; it was torn and patched again, but obviously it was no use having a new one, for I was leaving school at the end of the year. Also, I knew that my homemade sanitary towels showed their bulk, and the blood leaked through, and when I stood up in class, I'd glance furtively at the desk seat to see whether it was bloody, and when I stood in morning assembly, I placed my hymn book in one hand and shielded either my back or front, whichever was bulkier, with my other hand. Because I was now a house captain, I stood in front of Gibson House, unable to hide but thankful that my years of standing almost alone in assembly would soon be over. I could never understand why no one 'formed twos' with me in assembly or physical education, when the command was given, 'Form Twos'. My shame was extreme; I concluded that I stank. (*TIL*, 133)

Ce qu'il y a d'intéressant ici, c'est que, en faisant réapparaître ces déchets de l'expérience, pour paraphraser Marc Delrez, Frame commet un véritable acte de résistance à l'égard du langage du centre qui, comme au sujet de la mort, tente des les refouler à ses confins. Remettre au centre du récit le corps sale, abject (et non pas le corps « tout à fait sec, compact, ferme, jeune, musclé » de Michela Marzano) participe aussi de la volonté de Frame de faire bouger les lignes et d'inverser le rapport entre marge et communauté.

---

[39] MERCER, *op. cit.*, p. 228. Egalement évoqué dans BAZIN, Claire. « 'From the Rim of the Farthest Circle.' » *Journal of New Zealand Literature* 24.1 (2006), p. 115-129.

2.1.2 « Quick Sweet Fresh »

Dans le but de réguler le corps, c'est-à-dire ses émanations et ses odeurs en tout genre, la communauté se dote d'un langage fait de commandements divers, dont celui de la publicité.

> Olive and her sisters had hickies on their chins and foreheads. The advertisements warned never to wear 'off-the-face' hats. Whole pages of the newspapers were devoted to the picture-story of the disasters which befell Lorna, Mary or Marion who continued to wear off-the-face hats in spite of having hickies on their chins and foreheads. Lorna, Mary, Marion were lonely and unwanted until they used Velona Ointment. (*Re*, p. 65)

Comme le fait remarquer avec humour la narratrice, le langage de la publicité s'appuie sur un chantage émotionnel (« Lorna, Mary, Marion were lonely and unwanted until ») plus ou moins subtil, qui sert une dimension quasi autoritaire, portée par des mots tels que « warned » et « disasters ». La volonté qui se dissimule derrière ce chantage et ce ton autoritaire est évidemment de faire vendre le produit en question, mais pas seulement. En effet, chez Frame, l'utilisation de cosmétiques relève souvent d'une appartenance symbolique à la communauté plus que d'un véritable souci de la beauté et des soins du corps. C'était déjà le cas avec le maquillage dont se retrouvent affublées les malades de l'hôpital dans *Owls Do Cry* et *Faces in the Water*. Mais cela apparaît également avec le personnage de Chicks, dans *Owls Do Cry*, à propos de laquelle Gina Mercer fait la remarque suivante : « Frame's point is that Chicks, like the bourgeois materialist culture she so slavishly wants to fit into, has a 'foundation' which is utterly artificial. It is based on diverse individuals all seeking to 'make themselves up' to try to fit the decreed 'norm'[40]. » Toujours à propos du maquillage, et de l'usage qu'en fait Chicks dans *Owls Do Cry*, Carol Maclennan fait la remarque suivante : « Another aspect of the manipulative uses to which language is put to promote values is dramatized through Chicks's preoccupation with cosmetics[41] », établissant clairement un lien entre cosmétiques et ce que j'appelle langage du centre. Dans son autobiographie, Janet Frame relate d'ailleurs une anecdote significative autour de l'une de ses premières expériences de socialisation, au sein d'un des grands hôtels de Dunedin, peu de temps après sa sortie définitive de

[40] MERCER, *op. cit.*, p. 36.
[41] MACLENNAN, Carol. « Dichotomous Values in the Novels of Janet Frame. » *Journal of Commonwealth Literature* 22.1 (1987), p. 186.

l'hôpital. Où la narratrice s'aperçoit qu'une autre forme de discipline est également à l'œuvre de l'autre côté des barreaux de l'institution psychiatrique, sous forme d'une pression sociale sur les codes de l'apparence :

> After years of being in the command of others, with threat of punishment by solitary confinement, or 'treatment' if I disobeyed or, to use the official term 'became unco-operative', I was willing to accept any suggestions. Green and brown became *my* colours. I daringly went to the cosmetic counter at the D.I.C., where the assistant testing lipsticks on the back of my hand chose 'my' shade of 'Tangee'. I bought rose milk for my skin, and Evening in Paris perfume in its deep blue bottle. And seeing my efforts to 'make something of myself', as they expressed it, the other waitresses were pleased. 'Now you're one of us,' they said. (*AT*, 231)

L'un des outils privilégiés de cette pression sociale est la publicité. L'adhésion ou non aux principes qu'elle érige contribue à définir la position de l'individu d'un côté ou de l'autre de la frontière entre centre et marge. Or, comme le montre le Breton, lorsqu'elle s'adresse au corps, la publicité centre son message sur une vision idéalisée de celui-ci, niant sa corporéité même :

> Mais finalement sous le couvert d'affirmer des valeurs corporelles, d'exposer l'intime en toute décontraction, la publicité efface subtilement ce qui émane de l'organique, la « libération » du corps se fait sous l'égide de l'hygiène, d'une mise à distance de l' « animalité » de l'homme : ses odeurs, ses sécrétions, son âge, sa fatigue sont proscrits. De même, la progression sociale du sport ou de la danse moderne impose un modèle de jeunesse, de vitalité, de séduction, ou de santé. Le corps libéré de la publicité est propre, lisse, net, jeune, séduisant, sain, sportif. Ce n'est pas le corps de la vie quotidienne[42].

De la même façon, Sylvette Giet, dans son article sur le corps et ses représentations dans la presse, dans le *Dictionnaire du corps*, insiste sur le caractère poreux du discours prescripteur des magazines et de la normalisation propre au discours de la publicité (les premiers étant un support privilégié de la seconde). L'un et l'autre se renforcent dans leur mise en avant d'une nécessité de « constante répression des instincts corporels » et d'un corps conçu comme « obstacle à vaincre » plus que « mode d'expression de l'identité[43] ». C'est d'ailleurs ce qu'observe la narratrice de *Living in the Maniototo* avec ce commentaire ironique sur ces « advertisements directed at the vast number of un-washed, unshampooed, stinking, pimpled, constipated Americans living in dust-ridden

[42] LE BRETON, *op. cit.,* p. 136.
[43] GIET, Sylvette. « Presse », *in* MARZANO, Michela ed. *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 760.

houses, sleeping between dirty grey sheets in a world of cockroaches, ants, fleas and the Common Cold » (*LM*, 214). Le discours publicitaire, dans le monde occidental, tient une fonction comparable à celle du *Lévitique* dans la Bible : sous couvert de vendre un « style de vie », il participe à l'établissement de règles qui ont pour but de régir le corps dans la communauté. Ainsi, les odeurs et autres émanations du corps sont les premiers objets de ce discours, car il s'agit de l'aspect le moins « civilisé » et le plus asocial de celui-ci. Dans *A State of Siege*, c'est le slogan d'une publicité pour déodorant qui obsède Malfred, en plein milieu de sa nuit hantée par l'« intrus » :

> Now that the wind and the sea were hushed, the night had control of everything but the human body. It was Malfred's intentness in listening that drew the phrase out of the silence; it came naturally like a bud opening into the sun; but it was the phrase from a radio commercial, an advertisement for a deodorant, 'Instant Banish,' that Malfred had heard when she switched on the radio.
> *'Instant Banish' How I Need You*
> *Quick Sweet Fresh*
> *Quick sweet Fresh.* (*SoS*, 94)

On retrouve encore une fois dans cette publicité le subtil mélange de l'autoritaire (avec le verbe « Banish », nom d'une marque imaginaire de déodorant) et du sentimental (« How I need you ») qui soutient une poussée double de culpabilisation et de provocation du désir.

Dans *A State of Siege*, justement, le corps de Malfred est souvent au centre du récit : un corps problématique car vieillissant, asexué et inutile, puisqu'il n'a pas été engagé dans les processus de la sexualité ni de l'enfantement :

> Twenty-five years ago, she thought, excitement would have pierced her at that moment like pieces of sharp yellow glass with all the jagged possible perils of youth. Now, in spite of her apprehension, her fast-beating heart, she felt no sharpness of feeling. The excitement lay knotted within her, like tired long-used veins. Its flow was halting. Age had put up so many barriers; the underground rivers were trickling channels. Her excitement had, as it were, no plans about its destination; there was no sudden blush on her cheeks—only a diffused dampness on the palms of her hands and the soles of her feet and the body smell that used to be daisies, ordinary spring daisies, but was now the nasty stench of dog daisies. (*SoS*, 64)

Ce corps qui échappe à son propriétaire, notamment par le biais de ses sécrétions et odeurs, évoque celui de Toby, dans *The Edge of the Alphabet*, qui a également en commun avec le personnage de Malfred d'être engagé dans une quête de créativité impossible.

Comme cette dernière, Toby est encombré d'un corps « abject », car ses limites sont brouillées par l'épilepsie dont il souffre :

> He felt with his tongue the inside of his dry furred mouth. He shrugged his right shoulder, grinding the bone. He was conscious of a pain in it, as if he had been doing heavy work, lifting and straining. Then he knew the wet bed, the separated reality, demanding to be accounted for, of urine that had lost its first warmth and nearness. The habitual accusation, followed by dismay, sprang to his mind, 'Who wet the bed?' (*EA*, 7)

La « separated reality » dont il est question dans ce passage, c'est celle du corps incontrôlable, et dont les épanchements ne sont plus soumis à la volonté du sujet[44], de la même façon que Malfred n'est pas responsable des odeurs et des flux qui régissent son corps. Tous deux souffrent d'une maîtrise imparfaite de leur corps, ce qui semble d'ailleurs être à l'origine de leur impossibilité à mener à bien leur projet artistique (la peinture pour Malfred, et l'écriture pour Toby). Il n'est donc pas surprenant que Toby soit également fasciné par le langage de la publicité, vis-à-vis de laquelle il éprouve des sentiments ambivalents :

> Toby enjoyed reading the advertisements on the screen and in the newspapers. He liked reading little stories about pimples and bad breath and night starvation and B.O. and Mr. Universe, and although he did not believe what the advertisement claimed, there were times when out of a sense of desperation and a need to simplify the process of living, to break it down into little squares, he tried to follow the commands of the advertisers, to perform the ritual of using their produce in the hope that good fortune, love, happiness, would be trapped into showering bounty upon him. (*EA*, 36)

Toby, personnage de la marge par excellence, est le véhicule parfait d'une analyse de l'ambiguïté du langage publicitaire. Si celui-ci ne croit pas vraiment à ses promesses, il tente cependant d'en suivre les recommandations (« commands ») afin d'être « inondé » des habituelles récompenses de la publicité : amour, bonheur, etc. De son point de vue, le langage publicitaire devient une sorte d'incantation, et ses recommandations, des « rituels » quasiment magiques : en effet, le lien entre cause et conséquence n'est pas clairement énoncé, mais est uniquement assuré par une certaine crédulité du lecteur. Avec les personnages de Malfred et Toby, c'est la mise au centre d'un corps inhabituel, dégoûtant, voire abject qui finalement met en péril le discours de la publicité. Comme

---

[44] Sophie Arborio, dans son article intitulé « Epilepsie » dans le *Dictionnaire du corps*, évoque « L'irruption d'une intimité non maîtrisée dans un cadre inapproprié ». *Ibid.*, p. 348.

on l'a vu avec l'analyse de la mise en avant de l'expérience des menstrues dans l'autobiographie, le fait même de faire émerger ces aspects-là de l'existence corporelle (ménopause, épilepsie) constitue une subversion du langage du centre, qui a pour vocation de les faire disparaître sous un discours à la fois autoritaire et enjôleur. Comme le fait remarquer Jennifer Lawn dans son article sur *Owls Do Cry* : « [F]rom the Human Delineation Act of *Intensive Care* to Chicks' depilatories in *Owls Do Cry*, Frame portrays and parodies the purification rites of those who defy normality[45]. »

2.2 Désirs et sentiments

Un autre domaine que le discours publicitaire a envahi est celui des sentiments et de l'amour. En effet, en appuyant sa rhétorique sur la promesse d'une gratification amoureuse à venir, la publicité contribue à la création, chez Frame, d'une représentation du couple et de la famille qui relève de ce que Cherry Hankin appelle « mass-produced fantasies[46] ». Dans une société occidentale de plus en plus marquée par les codes d'Hollywood, les sentiments sont élevés dans le discours des médias à la hauteur d'absolus, et les relations humaines ne sont envisagées que selon certains modes bien définis qui ne laissent aucune place à l'ambiguïté des liens qui nous attachent souvent à autrui : haine, indifférence, dégoût, etc.

2.2.1 Fétichisme de la marchandise

Dans *The Edge of the Alphabet*, Toby décide de partir en Angleterre en partie afin de se consoler d'une déception amoureuse (qui rappelle celle dont il souffrait déjà dans *Owls Do Cry*). Tout à sa fascination pour le langage publicitaire, il se laisse séduire par la représentation d'un couple qui renvoie clairement au propre échec de sa tentative de se rapprocher d'Evelina Festing :

> He had read an advertisement where a man and a woman were choosing paint in a shop. In one square they decided upon the paint. In the next square the woman had her arm around the man and was kissing him, standing on tiptoe while a bubble-shape blown from her mouth had captured the words—'He lets me choose my favourite colour in Hurndell's Paints. No Woman can resist a man who lets her choose her favourite Hurndell Paint.' (*EA*, 35-6)

[45] LAWN, Jennifer. « Docile Bodies: Normalization and the Asylum in *Owls Do Cry*. » *Journal of New Zealand Literature* 13 (1993), p. 179.
[46] Cf. HANKIN, *op. cit.*

Ici, Frame met encore une fois en lumière le processus qui est à l'œuvre dans le discours publicitaire : il s'agit de créer une association dans l'esprit du lecteur/spectateur entre le produit et les sentiments qui sont représentés dans la publicité, tout en le flattant par une identification avec le personnage. Mais l'on voit également comment celle-ci contribue aussi à construire un modèle de bonheur domestique où harmonie rime avec le choix de la bonne peinture. Le rôle de la femme dans la petite scène témoigne d'ailleurs particulièrement bien du fait que la publicité émane de la communauté, et qu'en plus de faire vendre, elle a pour mission de renforcer ses valeurs. La femme est ainsi représentée comme « standing on tiptoe », sans doute pour se mettre à la hauteur de l'homme qui, magnanime, l'a autorisée à choisir sa couleur préférée ; ce qui signifie en creux que sa volonté est soumise à celle de son partenaire. De la même façon, le Toby Withers de *Owls Do Cry* associe dans ses fantasmes la vie de couple et l'ameublement d'un intérieur :

> Marry Fay Chalklin? Marry her and be a husband like the rest of the chaps around thirty, with a house built in the right style and the right things put inside it, the sort of things a girl would like, the new furniture that you can't sit on, the chairs with legs like an operating table, and the skinny mantelpiece that sits above a fraud fire. (*ODC*, 61)

Erlene, dans *Scented Gardens for the Blind*, se voit contrainte de renoncer à son rêve de bonheur familial, du moins selon l'iconographie publicitaire :

> What is the use of chanting the jingle, Husband, wife, child, Edward, Vera, Erlene, of putting ourselves in the togetherness pose of the advertisements, arm-in-arm before the radio or washing machine, with polishings of love on our faces, and exclamations, confidences, bursting like frozen green peas from our fur-lined pod heads? (*SGB*, 151)

Dans la nouvelle « Royal Icing », tirée du recueil *The Reservoir: Stories and Sketches*, c'est évidemment l'influence de la publicité et du lien entre consumérisme et bonheur qu'il faut lire derrière les remarques faussement naïves de la narratrice : « Yet there wasn't a mincer in the house! How could anyone be happy without a mincer? » ; et plus tard : « So. A separator, an old mincer—were they enough to guarantee happiness? » (*Re*, 36-7).

La publicité sert ainsi à renforcer ce que la théorie marxiste désigne comme « fétichisme de la marchandise », une aliénation particulière qui pousse l'individu à investir de pouvoirs magiques (à la manière de Toby dans *The Edge of the Alphabet*) un ob-

jet produit, tout en perdant de vue le lien entre cet objet et le labeur qui lui a donné naissance. La marchandise, l'objet devient alors bien souvent chez Frame le support d'une attente, donne forme à un espoir qui n'en avait pas, comme dans la nouvelle « Royal Icing », toujours :

> There was something at home which we expected to find during the weekend, something which had haunted us while we were absent, enticed us with images of peace and comfort; yet, strangely, when we had left the Midnight Express and made our way home and had our cup of hot cocoa and gone tiptoe to our room with its musty smell and its shelves of already worm-attended books, we knew a feeling of disillusionment, of having been cheated. The something was as out of reach as the new mincer, the set of icing-forcers. (*Re*, 37)

On remarque d'ailleurs que beaucoup de nouvelles du recueil sont ainsi marquées par l'omniprésence des objets et leur part importante dans la vie sentimentale des personnages. Dans *The Teacup*, la tasse de thé devient le support des rêveries de bonheur conjugal que nourrit Edith à l'arrivée de son collègue de travail dans la pension où elle loge, Bill Forest. Cette tasse devient ainsi un « objective correlative » non pas de son amour, mais de son fantasme, comme on le comprend à la fin de la nouvelle, où la perte de la tasse est clairement mise en rapport avec la déception d'Edith, qui est obligée de renoncer à ses rêves de mariage. De la même façon, Jean, l'autre logeuse, fait croire à un amant imaginaire à l'aide des masses de nourriture qu'elle achète chaque semaine. Ainsi, les disputes des deux femmes sur les qualités de leurs amants respectifs (tous deux fantasmés) tournent autour de la quantité de biens achetés par chacun :

> Edith noticed that Jean's new friend seemed to bring her a plentiful supply of food. Why, sometimes her shelf was filled to overflowing. She hoped that Bill had remembered not to touch anything upon Jean's shelf.
>
> 'My friend's good that way,' Jean said. 'And he always lets me know when he is coming to visit me.' […]
>
> 'My friend bought me underwear for Christmas. Do you think I should have accepted it?'
>
> 'It's rather personal isn't it?'
>
> Bill had not given Edith a present. (*Re*, 89)

Ainsi, selon Cherry Hankin, si Daphne refuse le cadeau qui lui est offert lors de la fête de Noël qui est organisée à l'hôpital psychiatrique dans *Owls Do Cry*, c'est justement par

refus de cette transformation du désir et de l'aspiration immatérielle en une banale envie de biens matériels[47], comme on le voit dans cet extrait :

> — No, no. Don't be greedy.
> Daphne stands wondering and ashamed, half-turning to go back to her seat in the corner, yet not wanting to, her other hand still held out for the present, not pants or petticoat with blue ribbons or talcum powder or face-cloth that the others have been given; nor the mauve and wavy-with-flowers box of lavender soap, four cakes in still twist of cellophane, which she hold in her hand, but something different, *she cannot fully tell its name or shape or size but she wants it, needs it*, and waits for Santa, the red and white God standing in the middle of the room in front of the angel and the tree, to understand her need. But he cranes his human neck out of his heavy dress of blood and frowns annoyance and impatience.
> — Don't be greedy. (*ODC*, 138, c'est moi qui souligne)

Ce désir informe, sans nom, ne saurait être satisfait pour Daphne par le père Noël, ce « Dieu » du consumérisme occidental. Toujours préoccupée par sa propre conservation, la communauté utilise ce fétichisme de la marchandise afin de canaliser le désir, de le maintenir dans une forme acceptable socialement comme le bonheur conjugal ou familial, ce à quoi Daphne se refuse.

2.2.2 Kitsch et clichés

Les clichés ne sont pas simplement l'apanage de la publicité, mais également à la base du langage propre au cinéma hollywoodien, tel qu'il est représenté chez Frame. On observe cependant que cette dernière emploie un ton un peu moins acerbe et un point de vue moins ironique dans ses citations des clichés hollywoodiens, l'industrie du cinéma apparaissant bien souvent chez elle comme un réservoir à clichés, certes, mais également comme un support à la rêverie, du moins dans ses premiers ouvrages. Ainsi, dans la nouvelle « The Pictures », une mère et sa fille se rendent au cinéma : « It was a wonderful picture. It was the greatest love story ever told. It was Life and Love and Laughter, and Tenderness and Tears » (*LOS*, 161). La capitalisation des mots « Life, and Love and Laughter » témoigne de cette absolutisation des sentiments propres au langage du cinéma de divertissement, et, plus généralement, à une conception simpliste et réconfortante de l'existence telle qu'on la voit illustrée dans les romans dits « à l'eau de rose ». Mais le ton de la nouvelle n'est pas celui de la condamnation : le film remplit

[47] Cf. *Ibid.*

parfaitement son office de divertissement « escapist », et la femme se voit soulagée, au moins quelques heures durant, de sa solitude, que l'on devine à la fin de la nouvelle.

> And it was the most wonderful love story in the world. You could tell that. He kissed her so many times. He called her beloved and angel, and he said he would lay down his life for her, and in the end they kissed again, and they sailed on the lake, the beautiful lake with the foreign name. It was midnight and in the background you could see their home that had a white telephone in every room, and ferns in pots and marble pillars against the sky, it was lovely.
>
> And on the lake there was music playing, and moonlight, and the water lapping very softly.
>
> It is a wonderful ending, thought the woman. The full moon up there and the lights and music, it is a wonderful ending. (*LOS*, 165)

On remarque d'ailleurs que le glamour de la scène est en partie assuré par la présence d'un « white telephone in every room », ce qui cadre assez bien avec l'influence du langage publicitaire et de son appel au consumérisme, qui entretient une relation de complémentarité avec celui du cinéma hollywoodien. Dans *Owls Do Cry*, c'est le même type de réconfort que va chercher Toby au cinéma le « Miami » :

> The Miami, especially in winter, is austere and cold with an icy wind blowing through the heavy velvet curtains at the back. The unenlightened people go there, to whistle and sing out and rustle chocolate papers and blow through their teeth Whe-e-e-e whenever the hero and heroine kiss, or when she throws her clothes from behind a curtain and you know she is either going to bed or about to have a censored bath. The crowd like the kissing and the touching and the fights with pulled hair and slapped faces.
>
> — You brute, how dare you.
>
> — My darling, you are everything in the world to me. (*ODC*, 66)

Les clichés hollywoodiens sont ici représentés comme un langage complexe fait de dialogues et d'images. La succession de deux répliques apparemment contradictoires, mais pourtant infiniment interchangeables, insiste sur le caractère creux et superficiel de ce mode de représentation des sentiments, qui se fait également avec une certaine hypocrisie, comme en témoigne l'adjectif « censored », allusion sans doute au code Hays en vigueur à l'époque.

Mais le cinéma hollywoodien n'est pas le seul vecteur du cliché sentimental chez Frame : celui-ci apparaît souvent comme flottant entre les individus, et pourtant fermement implanté dans l'inconscient collectif par le biais des journaux, magazines, et tout un fond de mauvaise littérature. Dans *Intensive Care*, un roman qui, on le verra,

aborde à de nombreuses reprises la perméabilité du langage aux clichés, Peggy se surprend à envisager sa situation à la manière d'un roman-photo :

> She was a full-page photograph in black and white, she and the man half-dressed in the hotel bedroom, he with a three days' growth of beard. And she?
>
> The caption read: « Now that Tom was dead I was determined to make the most of my affair with Ted. I knew he had been deceiving me but as we lay there in bed… »
>
> Full page. Black and white. A relief from the exacting subtleties, the light and shade of the full range of the spectrum of loving. Turn the page. (*IC*, 105)

Ceci est d'ailleurs peu étonnant pour un personnage dont la narratrice nous apprend : « Peggy knew her reputation as a tart. During the Second World War she had shown visiting Americans the town and a good time. Her tricks of coquetry were learned from the *Confess!* Magazine » (*IC*, 103). *Intensive Care* est d'ailleurs un roman où les femmes finissent souvent par être les victimes des fantasmes que les hommes imposent sur elles ; ainsi, Tom finit par tuer Ciss, la femme qu'il avait rencontrée alors qu'il était jeune soldat pendant la Première Guerre Mondiale, car elle ne correspond désormais plus au mythe qu'il avait construit autour d'elle, comme le fait remarquer Gina Mercer :

> For Tom, the realisation of the deception of this myth/dream is unbearable. As that myth was begat in violence, and begat generations of violence so it must end that way. When the object of the dream fails to equal it, she must be annihilated—and perhaps replaced[48].

Gina Mercer fait également remarquer que, dans le roman, toutes les femmes sont interchangeables : de Ciss, à Peggy, et à Lorna (qui sont notamment liées par un réseau de métaphores), les femmes ne semblent qu'être secondaires au désir des hommes. Ainsi, le propre petit-fils de Tom, Colin, assassine sa maîtresse Lorna, ainsi que toute sa famille, dès lors qu'elle met fin à son fantasme de passion amoureuse. Par un effet d'ironie tragique, l'épisode se termine sur le traitement de ce meurtre dans les médias, et notamment du point de vue d'un journal à scandale.

> 'Father, husband, ratepayer, cricketer, accountant,' the evening newspaper repeated.
>
> 'Quiet Accountant, Cheerful,' the weekly newspaper, the scandal sheet *Tell* said, with subheading 'Torrance on the Path of Murder and Suicide'.
>
> Cheerful.
>
> Wife and three children.

[48] MERCER, *op. cit.*, p. 172.

> Fatal infatuation.
> Buys Rifle.
> Number 361. (*IC*, 161-2)

La succession de mots qui conclut le passage évoque le langage typique des médias, qui semble ici flotter sans énonciation particulière, comme souvent chez Frame, lorsqu'il s'agit d'évoquer un type de langage envahissant et sournois. Plus loin, ce désir de mettre des mots sur l'horreur est interprété de la façon suivante : « But there was no story to be told, and because there was none there were many created » (*IC*, 162), faisant allusion au besoin de la communauté d'encadrer la réalité de motifs, de l'analyser, de l'expliquer. Ainsi, le cliché ne serait que la tentative pathétique de donner un sens à ce qui n'en a pas, de ramener l'inconnu à du connu. Comme l'explique Jean-Jacques Lecercle dans son article sur le cliché, justement, seul l'événement radicalement nouveau, la révélation, peut échapper au cliché. Dans son étude sur le traitement d'un fait divers par un journal italien, il remarque également que le travail des médias est de ramener l'indicible de l'atroce parricide à du dicible, grâce notamment à l'interview d'un psychanalyste qui fait du crime la répétition de l'acte oedipien originel[49]. Ainsi, dans le récit que fait sa tante à la petite fille narratrice dans la nouvelle *The Lagoon* (passage cité plus haut), c'est aux clichés des magazines à sensation qu'elle est obligée d'avoir recours avant de pouvoir mettre des mots sur le meurtre inexplicable qui a eu lieu dans la famille. Le récit lui-même paraît être contaminé par l'utilisation de ces clichés, comme le voit dans cette description : « My aunt drew aside the curtain and peered out. She reminded me of the women in films who turn to the window in an emotional moment, but the moment wasn't emotional, nor was my aunt » (*LOS*, 7). D'ailleurs, c'est la tante qui résume le mieux le rôle du cliché dans nos existences avec cette citation (non-identifiée, ce qui lui donne une résonance quasi-philosophique) : « The reason (she quoted) one talks furthest from the heart is the fear that it may be hurt » (*LOS*, 7).

En effet, on peut parler d'une véritable contamination du cliché, qui se propage tel un virus, un stéréotype en appelant un autre. Cependant, l'un des problèmes que pose cette dissémination du cliché, c'est son invasion dans l'intimité : dans l'autobiographie, le cliché de l'aventure semble remplacer l'expérience même de l'aventure que la narra-

[49] LECERCLE, Jean-Jacques. « Du cliché comme réplique. » *in* MATHIS, Gilles, ed. *Le cliché*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 127-50.

trice vit avec son amant, Bernard : « When Bernard and I had eaten a meal and were sitting in the twilight besides a blazing log fire, enacting a cliché drawn from all the *True Romance* magazines I had read in my girlhood […] » (*EMC*, 347). La narratrice, qui ne se permet aucune complaisance, s'avoue ensuite être : « aware that I had moved into a permanent cliché » (*EMC*, 349). Pour Claire Bazin, Janet s'applique à vivre son histoire d'amour de la même façon qu'elle a vécu toute son existence, c'est-à-dire en conformité avec les attentes des autres : « Frame dit ou fait ce qu'elle croit qu'on attend d'elle, formate sa conduite, allant jusqu'à l'outrance dans le cliché »[50]. Or, c'est justement cette attitude d'obéissance qui mènera Janet à l'enfermement en hôpital psychiatrique. On touche là à la nature autoritaire du cliché, car en raison de son absence d'expérience, Janet est obligée d'aller puiser dans le réservoir d'images qui lui vient des médias (par le biais des magazines) de la même façon que Peggy, dans *Intensive Care*, avait fait son éducation sexuelle dans les magazines à scandale, perpétuant ainsi, et à son corps défendant (ou pas), une vision stéréotypée du sexe, finalement assez rassurante. Mais finalement, le problème que pose le cliché, c'est qu'il est le dernier recours représentatif pour ce qui ne devrait peut-être pas avoir de représentation. Comme le fait remarquer Claire Bazin, l'histoire d'amour est essentiellement vécue sur un mode esthétique, et donc dérivatif, mais la question que pose cet épisode, ainsi que le regard amusé que porte la narratrice sur la jeune femme inexpérimentée qu'elle fut, c'est celle de la possibilité de tout dire. En d'autres termes : est-il possible de dire le sexe (ou la mort) autrement que de façon dérivative, c'est-à-dire en utilisant les mots des autres ? C'est la question que se pose clairement Malfred dans *A State of Siege*, lorsqu'une fois endormie, elle revient sur son souvenir de l'épisode de sa rencontre avec son amant dans la serre :

> For we made love in the fernhouse, and I did not, as I need to remember that I did, turn Wilfred away or mock him but I loved him with my body and with my thoughts. It is hard to find words to describe it, for it has been described so many times with the eye of the writer looking at or away from the object; it has been described in trite ways or simple ways, as in the Biblical *He knew her, she knew him*. I cannot think of it in this way. Nor can I say dramatically, 'Here in the fernhouse I surrendered to him, we were one.' I have seen and heard all these phrases and none is right and clear, none is exact. I could say, 'We made love,' but that is too swift and general a statement, it robs me of my essence, of

[50] BAZIN, Claire. « L'autobiographie de Janet Frame : Une histoire d'humour ? » *in* CRINQUAND, Sylvie, ed. *Par humour de soi*. Dijon : EUD, 2004, p. 81.

> my having been myself, Malfred Signal, and of his having been himself, Wilfred. (*SoS*, 205-6)

Malfred semble explorer toutes les modalités d'évocation du sexe, du biblique (« He knew her, she knew him »), au plus sensationnel (« I surrendered to him, we were one »), qui évoque le style des romans à l'eau de rose : aucune n'est satisfaisante. Car dans les deux exemples que l'on a vus, le caractère dérivatif du cliché sert à faire de l'expérience sexuelle une expérience elle-même dérivative et donc ancrée dans une norme. Le cliché participerait donc d'une certaine façon à ce que Michel Foucault nomme un « dispositif » de connaissance de la sexualité destiné à en assurer la maîtrise, et le maintien à l'intérieur d'une transparence autoritaire :

> On évoque souvent les innombrables procédés par lesquels le christianisme ancien nous aurait fait détester le corps ; mais songeons un peu à toutes ces ruses par lesquelles, depuis plusieurs siècles, on nous a fait aimer le sexe, par lesquelles on nous a rendu désirable de le connaître, et précieux tout ce qui s'en dit ; par lesquelles aussi on nous a incités à déployer toutes nos habiletés pour le surprendre, et attachés au devoir d'en extraire la vérité ; par lesquelles on nous a culpabilisés de l'avoir si longtemps méconnu[51].

Le cliché, notamment lorsqu'il s'applique à l'expérience sexuelle, participe d'une volonté plus large du langage du centre, qui est celle de montrer, et de mettre au jour la « vérité » (un aspect sur lequel je reviendrai dans le chapitre suivant). Les titres des magazines eux-mêmes sont à ce propos assez révélateurs, qu'ils prennent la forme d'ordres dans *Intensive Care* avec « *Confess* » et « *Tell* », ou qu'ils affichent un objectif de révélation de la « vérité » avec « *True Romance* » et « *Truth* » respectivement dans l'autobiographie et dans *The Lagoon*. Mais, ainsi qu'on va le voir dans ce qui suit, le cliché se perpétue également par la conversation, dans lequel il joue un rôle très différent mais tout aussi crucial.

3. Le cliché et la conversation : pathétique communauté

Le cliché n'est alors plus l'inoffensif cousin du kitsch, mais plutôt l'agent du langage du centre, comme l'explique Ruth Amossy :

> Dans la mesure où il reproduit et module le discours de l'opinion publique, la voix de l'opinion majoritaire, le cliché confère au texte sa dimension sociale. En même temps, il en manifeste la littérarité. Le discours romanesque devient en

[51] FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, p. 210.

> effet littérature en retravaillant, déplaçant et remaniant les modes de dire et de penser de son époque. […] Ainsi, le cliché ne contribue pas seulement à fonder une esthétique […], il participe également à l'élaboration d'un rapport complexe et éventuellement subversif au discours social et à la *doxa*[52].

Et il en est de même dans l'œuvre de Frame, chez qui le cliché signale l'irruption du langage du centre dans la narration, comme dans l'exemple suivant :

> Their mother was our Auntie Dot and their father was Uncle Ted, who was a captain and wore khaki and sat at the end of the table, and said sternly, eat what you're given, what about the starving children in Europe. There were always children starving in Europe. (*LOS*, 44)

La référence aux enfants qui n'ont « rien à manger » dans d'autres parties du monde est un classique de la confrontation de l'enfant au langage stéréotypé des adultes, confrontation qui est d'ailleurs le thème principal de cette nouvelle. Bien souvent, le cliché est inséré dans le texte grâce à un procédé ironique plus ou moins clair qui, comme on l'a vu dans l'introduction, évolue au fil de l'œuvre vers un effet de citation, de sorte que le cliché n'est plus (comme dans *Owls Do Cry*) assigné à un type bien délimité de personnes, mais semble flotter entre les personnages, sans appartenir à une énonciation bien précise. Bien souvent, le recours au cliché sert à placer un personnage d'un côté ou de l'autre de la division entre centre et marge. Mais de façon encore plus intéressante, son utilisation sert à illustrer la pauvreté des relations interpersonnelles et les difficultés de communication qui empêchent les personnages de s'atteindre.

3.1 Le cliché comme signe de reconnaissance

Dans leur ouvrage commun sur les stéréotypes et les clichés, Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot comparent ces deux concepts à trois autres qui en sont très proches : poncifs, lieux communs et idées reçues[53]. Chacun de ces cinq termes se différencie des autres par son rapport à l'histoire et à la tradition rhétorique, mais tous supposent (dans leur sens moderne, tout du moins) un rapport idéologique au langage, ainsi que le partage de certains présupposés. Si le cliché, le poncif et le lieu commun se rapprochent par leur origine du littéraire, l'idée reçue et le stéréotype concernent plutôt le

---

[52] AMOSSY, Ruth. « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours » *in* MATHIS, ed., *op. cit.*, p. 24.
[53] AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris : Nathan, 1997.

rapport de l'individu à l'opinion publique, le stéréotype ayant une définition plus précise puisqu'il s'applique généralement à un groupe de personnes sur lequel on plaque un schéma culturel préexistant. Chez Frame, pour aller vite, le cliché sert la plupart du temps de support formel à l'idée reçue, voire au stéréotype. Ainsi, l'échange de clichés est très souvent présenté chez Frame comme l'un des aspects les plus importants du langage du centre, puisque celui-ci a en fait, ainsi qu'on va le voir, comme but principal de cimenter la communauté. Le cliché fonctionne donc comme un clin d'œil : il établit une complicité et il marque l'appartenance au groupe, non pas tant par son contenu, mais par son caractère banal et connu de tous. Paradoxalement, le cliché suppose moins le partage que l'affirmation de soi, de son identité propre (un peu à la façon d'Uncle Ted, qui signifie par sa remarque son adhésion à des principes, un style de vie, etc.), mais aussi de l'identité de la communauté.

C'est pour cela que le cliché rassure, indéniablement : il permet de s'arrimer à la terre ferme du langage face à la fluctuation inquiétante de l'existence. C'est sans doute pour cette raison que Beatrice, face aux épreuves quelle et Godfrey doivent traverser dans *The Rainbirds*, s'y raccroche comme à une bouée : « 'We have touched rock bottom,' she said. She was apt to speak now in a confused mixture of metaphor and platitudes » (*Ra*, 242). C'est d'ailleurs le sujet d'une nouvelle tirée de *The Lagoon*, « The Day of the Sheep », où les personnages ne parviennent à communiquer que grâce à un échange pathétique de poncifs : « – Oh, always let your conscience be your guide. (Wear wise saws and modern instances like a false skin, a Jiminy Cricket overcoat) » (*LOS*, 73), ou encore :

> — Isn't it stealing, Tom?
> — Stealing my foot, I tell you I've worked two years without a holiday. You see? Tom striving for his rights and getting them even if they turn out to be only a small anonymous pile of men's handkerchiefs, but life is funny and people are funny, laugh and the world laughs with you. (*LOS*, 70)

Dans cette nouvelle, la voix de la narratrice intervient comme une sorte de sous-discours désespéré, de commentaire sur les tentatives des différents personnages de s'ancrer dans une existence qui leur échappe, notamment par le biais de la maison, qui est une figure récurrente du texte : « – Oh I say, really, ha ha, it's a good job we've got somewhere to live, I in my house (even though I had to break with Peter) and you and Tom in yours – We *have* got somewhere to live, haven't we, not like a lost sheep, ha ha »

(*LOS*, 74). Sous le ton jovial perce évidemment une angoisse terrible, celle de perdre la stabilité de l'existence[54], de ne plus appartenir. Le désir d'appartenance : c'est ce que signale bien souvent l'utilisation du cliché. Chicks, dans *Owls Do Cry,* en est certainement le meilleur exemple, mais c'est aussi le cas de Toby, que sa maladie exclut de la communauté :

> He passed the police station at thirty. He thought, If the sergeant is here he will look from the window and see me driving and think, Toby Withers deserves to drive a car, he's more careful than those who don't take fits, it's a handicap that teaches them, what they want is a handicap. But for all the talk he's growing out of his fits they say they say. (*ODC*, 60)

En plaçant de telles idées reçues dans la bouche des autres et, plus particulièrement, un représentant de l'autorité, Toby tente de forcer son intégration à la communauté, sans pour autant être dupe de leur pouvoir faussement fédérateur. En effet, la répétition de « they say they say » sans ponctuation, ni référent précis mime l'effet même de ce discours qui flotte autour de lui sans véritablement appartenir à quiconque. Ce « they »-là est ainsi profondément paranoïaque et trahit la méfiance qu'inspire au fond la communauté et ses membres à Toby.

Mais si les clichés et les idées reçues sont un moyen de sceller une identité et une appartenance communes, ils servent également à rassembler la communauté *contre* l'Autre. Ainsi, dans *Faces in the Water*, les patientes d'une section (« Ward Four ») de l'hôpital se rassurent-elles comme elles le peuvent en se dissociant des patientes d'une autre (« Ward Two ») :

> 'They're happy in their own way.'
> 'They're so far gone they don't really suffer.'
> 'They're used to it, they don't realize any more.'
> 'Nothing makes any difference to them.' (*FW*, 46)

Ici, il ne s'agit pas du « they » de la paranoïa, mais du pronom de l'énoncé généralisant. Mais on voit également comment l'idée reçue permet de créer un groupe presque instantanément et qu'elle signale donc la frontière entre le soi et le non-soi. Le cliché, par exemple de « They're happy in their own way », sert quant à lui à sceller une communauté d'entendement. En d'autres termes, pour les patientes du « Ward Four », s'il est possible d'émettre de tels jugements sur les patientes du « Ward Two », c'est bien parce

[54] Nous reviendrons plus particulièrement sur cet aspect-là du « langage du centre » dans le chapitre 3.

qu'elles ne sont pas celles-ci. Dans *The Rainbirds*, Godfrey se voit lentement être mis à l'écart de la communauté en raison de son expérience de résurrection, mais aussi en raison de son retrait volontaire de celle-ci, justement. Cette mise au ban culmine lorsque des membres de la ville se réunissent pour exprimer leur mécontentement vis-à-vis du personnage qu'il est devenu :

> What kind of gentleness does this man think he wants? Why can't he go out and rough it like the rest? The experience he's had might have ennobled another man, made him stand ten feet tall in charity but it's shrunken him until he's exchanged a life, a wife and family for pieces of electric plugs. A man who's had his experience could be of use to others, in church work, in social work; his reprieve has been miraculous; he's had a second chance to walk on earth, a return to life that all would envy and long for but few are granted; and what does he do with his precious life but sit all day like a crippled man, a poor victim, looking out of the window at the sun shining on some unreal city. It's a crime that he can't go out and get a job and produce, do something for his adopted country. What does he think he is, his family crumbling about him, his wife so distracted she has taken to drink, his children sly stone-throwers who have set out on the path of murder? (*Ra*, 235)

On observe ici un mélange de clichés (« why can't he go out and rough it like the rest » et « a return to life that all would envy and long for but few are granted ») et de préjugés (« The experience he's had might have ennobled another man », « It's a crime that he can't go out and get a job and produce ») dont on voit encore une fois que leur but est de former une unité contre celui qui n'agit pas conformément à la loi du plus grand nombre. L'expression « she has taken to drink » est d'ailleurs un sujet d'étonnement pour la petite Janet de l'autobiographie, qui ne comprend pas tout de suite le poids moral qu'il est possible d'assigner à de simples mots :

> I found out later that the word was *alcohol*, known in our family as 'drink', pronounced differently from ordinary 'drink', as in 'Would you like a drink of water, or Boston Cream, or lemon syrup?' but with a mixture of fear, horror, and judgement, 'He's fond of *drink*' or 'the drink'. (*TIL*, 60)

Ce processus, qui consiste à rassembler la communauté autour de valeurs partagées, est justement ce qui mène à l'intolérance, véhiculée par les idées reçues, qui se transforment en préjugés sous la force de la répétition. Dans l'autobiographie, Janet se souvient du racisme institutionnel qui lui avait été imposé à l'école :

> At school I had been taught that Maori and Pakeha had equal opportunities and I believed what I had been taught. I also learned that Chinese people excelled in

> gardening and fruit-growing, the Greeks were excellent fishermen, while the Maoris were the best drivers of heavy vehicles. (*EMC*, 296)

Mais son refus des stéréotypes ne se met jamais au service d'une idéologie uniforme (cela est vrai de n'importe laquelle de ses positions critiques[55]), car la narratrice de l'autobiographie fait preuve de la même ironie à l'égard des stéréotypes auquel fait appel son protecteur Frank Sargeson :

> He informed me in a tone which said that working class was 'good', that I was 'working class'. And once again he described my sister and her husband, with whom I spent most weekends, as *bourgeois* and once again I marvelled at the use of terms that seemed archaic. Frank was able to place everyone within a 'class'. (*AT*, 252)

Où l'on voit que la définition de la marge selon Frame est extrêmement fluctuante, ce qui l'éloigne de la tradition sociale-réaliste : en effet, Frank Sargeson est un écrivain homosexuel et communiste, ce qui, dans un pays comme la Nouvelle-Zélande, le place *de facto* à la périphérie de la communauté ; mais ceci ne l'empêche pourtant pas de produire sa propre somme de clichés. Dans *The Adaptable Man*, le personnage de El Botti Julio incarne cet Autre qui tente (en vain, puisqu'il est assassiné) de trouver sa place dans la petite communauté de Little Burgelstatham, maladivement obsédée par l'invasion. Pour Marc Delrez, le meurtre que commet Alwyn n'est que l'expression de la peur de l'invasion que ressent justement cette communauté[56]. Cependant, avant d'être tué, El Botti Julio a la ferme intention de s'intégrer en Angleterre, ce qui passe selon lui par l'apprentissage de phrases toutes faites qui, une fois juxtaposées, ne veulent plus rien dire :

> Already Botti Julio could repeat and remember so many phrases and sentences. My tailor is rich. My tailor is not rich. I have my identity papers. I have been a worker in the vineyards and the mountains. I am Italian, a citizen of Andorra. I agree to work for three months on the fruit farm in England. I am expecting important news. Do I need to report to the local police station? I am single with black hair. I am forty years of age. I was born in Milan. Could you please weigh this chicken for me? I want a plain blue tie and a coloured handkerchief to match. The telephone is out of order. I beg to inform you that my electric meter is not working. I want a lounge suit. I would like to take the children to

[55] C'est un des arguments majeurs de l'ouvrage de Marc Delrez, selon lequel la fiction de Frame « is more concerned with the subversion of arrested truth than with the authoritative inscription of any final alternative. » DELREZ, *op. cit.,* p. 150.
[56] *Ibid.,* p. 157.

> the circus. These photographs are underexposed; please could you intensify them? (*AM*, 16)

A la façon de Toby, El Botti Julio tente de se faire admettre dans une communauté, et pense que cela implique le partage de certains clichés ; ce mot étant à comprendre cette fois-ci dans le sens beaucoup plus littéral de clichés linguistiques (« my tailor is rich »), voire au sens propre de cliché photographique avec « These photographs are underexposed ; please could you intensify them », une phrase qui reviendra d'ailleurs tout au long du roman. Car El Botti Julio ne cessera de réapparaître tout au long du roman, comme une sorte de refoulé du langage lui-même qui persiste malgré les clichés : « Botti Julio persists. A happy Italian-born citizen of Andorra who has pleaded for the underexposed photographs to be intensified, who has spent weeks and months trying to learn English, is not going to be silenced by death. He will speak » (*AM*, 149). El Botti Julio joue ainsi le rôle de l'Autre, du non-soi, dont le langage cherche à imiter le soi, et dont la communauté cherche à se débarrasser. Sa manipulation du langage rappelle celle qu'en font les enfants qui, en le déformant ou en le prenant « au pied de la lettre » le rendent étranger à lui-même et donc inquiétant.

Le cliché, chez Frame, a ainsi plusieurs significations : il signale la recherche d'appartenance, et le rejet du non-soi (lorsqu'il est le support du préjugé, notamment), mais il n'a pas de sens absolu et n'appartient pas à une seule catégorie d'individus. Personne n'est vraiment à l'abri du cliché, de Toby à Frank Sargeson, des malades de l'hôpital à Janet elle-même, notamment dans sa relation avec Bernard. Le cliché ne se résume d'ailleurs pas à la simple matérialisation de l'idée reçue, mais peut faire partie de ces tentatives de rentrer en contact avec l'autre, en dépit de la distance qui sépare les êtres chez Frame. En témoigne ce dialogue entre Bob, le père de Toby, et sa sœur Norma dans *The Edge of the Alphabet* :

> 'It's the trend,' Norma explained as she drove up to the garage, 'not to have a fence. It's rather a sign that you're antisocial if you have a fence and a gate.'
>
> Currently, to be antisocial was a sin. One had to cooperate, to contribute, to direct one's living outward; fences were barriers.
>
> Of course they were, and useful too, Bob thought. 'What about burglars?' he asked. […]
>
> Norma repeated that being antisocial was a sin. Murder, suicide, adultery, they were too fierce to be teased, and if one found oneself in the same cage with them it was the end […]
>
> Being antisocial was wrong. Not wearing the right clothes was wrong. (*EA*, 27-8)

Encore une fois, on voit comment l'idée reçue prend souvent la forme d'une accusation, de la dénonciation d'un crime[57]. Mais, plus intéressant encore, un dialogue secondaire semble se tenir en deçà du dialogue qui a lieu entre les guillemets ; en effet, Bob répond mentalement aux mots « fences were barriers » qui n'ont pourtant pas été prononcés par Norma. C'est d'ailleurs ce rapport entre « conversation et sous-conversation », dans les mots de Nathalie Sarraute, qui fait de Janet Frame non pas seulement un écrivain de la tradition sociale-réaliste, comme on a si souvent voulu l'y faire entrer, mais bien une fine observatrice des mouvements de l'âme humaine, à la manière d'une Virginia Woolf. Pour Nathalie Sarraute, justement :

> Les dictons, les citations, les métaphores, les expressions toutes faites ou pompeuses ou pédantes, les platitudes, les vulgarités, les maniérismes, les coq-à-l'âne qui parsèment habituellement ces dialogues ne sont pas, comme dans les romans ordinaires, des signes distinctifs que l'auteur épingle sur les caractères des personnages pour les rendre mieux reconnaissables, plus familiers et plus « vivants » : ils sont ici, on le sent, ce qu'ils sont dans la réalité : la résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés, que celui qui les perçoit au-dehors embrasse en un éclair et qu'il n'a ni le temps ni le moyen de séparer et de nommer[58].

3.2 « Small talk » : tentative de rentrer en communication

Mais plus tragiquement encore, ce que cache la conversation et son abus des clichés, c'est l'absence de sous-conversation, justement, et l'impossibilité de rentrer en contact avec l'autre. Chez Frame, la connotation des mots l'emporte souvent sur la dénotation, et ce que cherche à créer la conversation, c'est plus un territoire qu'une rencontre, comme le fait remarquer Istina Mavet, dans *Faces in the Water* : « Conversation is the wall we build between ourselves and other people, too often with tired words like used and broken bottles which, catching the sunlight as they lie embedded in the wall, are mistaken for jewels » (*FW*, 235). On trouve ici résumé l'essentiel de la vision qu'entretient Frame de la communication entre individus : paradoxalement, la conversation n'est pas un moyen d'atteindre l'autre, mais plutôt de se distinguer de lui, le mur surmonté de tessons de bouteilles évoquant l'image de l'enceinte d'une forteresse. L'image des mots « usés » est également un leitmotiv dans l'écriture de Frame, puisqu'on en retrouve l'image dans *The Edge of the Alphabet*, grand roman de la solitude :

---

[57] Cf. plus haut, la citation tirée de *The Rainbirds*

[58] SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupcon.* Paris : Gallimard, 1956, p. 121.

« The used words have their peril. The rust on them (they say) brings tetanus to the wounded life » (*EA*, 102). De nouveau, on retrouve l'association des mots à l'image d'un danger sous la forme d'un objet coupant, potentiellement dangereux. Les mots peuvent blesser ceux dont la vie a été « blessée » (les mots sont au centre de bien des drames qui jalonnent la vie de Frame, telle que celle-ci la raconte dans son autobiographie), ou alors tout simplement ne rien communiquer, telles des bouteilles jetées à la mer. Cette triste réalité est également symbolisée, dans *The Edge of the Alphabet*, par les serpentins auxquels s'accrochent Toby et son père, l'un sur le bateau, et l'autre sur le quai. Ces « streamers », trop nombreux, s'emmêlent, se confondent, et il devient impossible de savoir qui se trouve à l'autre bout, et c'est ainsi que Toby et son père se « perdent de vue » :

> He craned his head to find where the streamer ended while Toby searched too down the twisting swaying thread. Yes, there it was, with no one holding it. The end hung free. It was a stray. Someone must have had too many streamers and no one to share them, or the flimsy paper had been encouraged by buffeting winds to escape from restraint, to discard its role of trying to preserve a communication between people whose human custom was to announce farewell before they had ever really met. (*EA*, 44)

A propos de *The Adaptable Man*, Bruce King observe que les dialogues entre les personnages ont un effet « rather of introversion, instability, disconnectedness, and brooding thought than of objectivity, orderly relationships, and rational analysis[59]. » Et de citer l'exemple suivant :

> 'Oh you needn't leave, you could get a job on one of the farms. But,' Mrs. Unwin added respectfully, 'you're educated. You're going to be a teacher or a doctor. (My doctor in Murston went to Cambridge; we often talk over old times.)'
>
> She did not explain the nature of the 'old times' or how her doctor's going to Cambridge necessarily involved her in them, but she flushed proudly when she spoke of her doctor.
>
> 'Or perhaps you'll be a nuclear scientist? They're very important these days. I've heard you're going to write a book. I used to like reading but I didn't take to book-learning. When I was in Stanford…' (*AM*, 109)

Avec Mrs Unwin, la limite entre dialogue et monologue est floue, et l'on ne sait jamais si la conversation a pour but d'échanger avec l'autre ou s'il s'agit d'une occasion de parler de soi.

---

[59] KING, Bruce. « *The Adaptable Man* » *in* DELBAERE,, ed. *op. cit.*, p. 118.

De la même façon, dans *The Edge of the Alphabet* (comme dans la plupart des romans de Frame, d'ailleurs), les personnages semblent trop absorbés par leur quête de sens pour parvenir à communiquer. En témoigne la première rencontre qui a lieu entre Toby et Zoe sur le bateau qui les emmène vers Londres, à l'occasion d'une soirée où les passagers doivent se mettre en couple en fonction de l'identité qui leur a été prêtée par le biais d'une étiquette :

> 'You know, it's like me to be Minnie Mouse, to have been given that label. Has it occurred to you that such placing of identity, you as Orpheus, myself as Minnie Mouse, could only exist in fiction? It doesn't make you afraid, does it, that you are fiction, that you are not really aboard the Matua sailing to England, that you exist only in someone's mind, some poor writer who cannot do better than bring forth the conventions of musicians, poets, mice?'
>
> 'But mice listen,' Toby said. 'Mice listen in the wall and scratch with their fingernails on the parchment.'
>
> 'Parchment? Are you a lawyer?'
>
> 'To do with law,' Toby said earnestly. 'Who should be my partner?'
>
> 'Eurydice.'
>
> 'I never had a proper education. I left school early.' (*EA*, 84)

Sans doute faute de s'être écoutés, l'un et l'autre rebondissent sur l'un des derniers mots prononcés par l'autre, ce qui donne lieu à une conversation proprement absurde, où finalement rien n'est échangé, et où chacun reste emmuré dans son obsession. Les personnages, et plus particulièrement Pat, Toby et Zoe, ne se parlent pas lorsqu'ils se rencontrent, mais creusent le sillon de leur propre obsession, le premier pour les « autorités », le second pour son projet de roman, et la troisième pour son premier baiser, qu'elle a reçu par hasard d'un membre de l'équipage du bateau sur lequel ils se sont tous rencontrés. Ce baiser, justement, est à la fois pour Zoe la marque d'intimité la plus importante qu'elle ait jamais connue, et une fin de non-recevoir, puisqu'en revoyant l'homme, elle se rend compte qu'il n'a plus le souvenir de cet acte fondateur de ce qui se révèle être une nouvelle existence, et le début de son déclin. Car elle a beau tenter d'extraire tout son sens de ce baiser, il n'en reste pas moins absurde, car isolé, et non-déterminé : « Surely the kiss has some meaning for *him*—oh how I long to believe that it was not a spurt of impulse like a little dog running suddenly on to the grass at the side of the road and weeing, then running on, urged by other smells and places… » (*EA*, 116). Avec l'image du chien qui se soulage, l'événement perd toute son aura de transcendance pour tomber dans les abîmes de l'immanence, comme l'observe d'ailleurs Jan Cronin dans son article (et selon laquelle c'est le roman tout entier qui oscille entre ces

deux pôles)[60]. Le roman *The Edge of the Alphabet* annonce par de nombreux aspects *A State of Siege* : Zoe, l'ancienne maîtresse d'école, préfigure le personnage de Malfred, l'enseignante à la retraite, car toutes deux font une place centrale dans leur mythologie personnelle, à l'unique baiser qui leur a été donné. On retrouve ainsi illustré dans ce roman l'échec de la communication avec le mystère de l'inconnu par plusieurs scènes saisissantes où Malfred, tentant de faire fuir le « rôdeur », essaie de lui faire croire qu'elle appelle la police d'un téléphone dont elle sait très bien qu'il n'a pas été raccordé à la ligne principale. Ce téléphone déconnecté, dans lequel Malfred déverse cependant toute son angoisse, sert de représentation à l'incapacité de Malfred à communiquer avec son prochain, conséquence de son obsession d'auto-préservation. Vincent Ward, auteur d'un moyen-métrage adaptant le roman, a très bien compris l'importance de ce symbole : en effet, lors d'un plan pendant lequel le personnage de Malfred est en train de parler à l'un de ses correspondants imaginaires, la caméra quitte le visage de cette dernière pour suivre le fil du téléphone, dont on découvre qu'il est coupé[61]. S'adressant l'un après l'autre à divers représentants de l'autorité : la police, un prêtre, un voisin, et le médecin :

> 'Father Cawston, I wonder if you may be able to help me? I'm already in touch with the police who are expected any minute, but I think that perhaps this may be in your province—yes, I know that the members of various professions have provinces and must keep to them; they mustn't trespass!'
>
> Oh why, Malfred wondered, do I have to speak in this stilted manner? (*SoS*, 145)

Malfred met le doigt sur une réalité fondamentale ici, à savoir le partage clair et net entre les individus qui, au fond, interdit toute possibilité de communication entre eux, et entre les différentes « provinces » que chacun est amené à habiter en fonction du choix de sa profession. Ce choix d'une métaphore géographique pour signifier la séparation des êtres nous évoque le choix de Malfred de s'exiler sur une île dans le but (illusoire, pour Frame), de consolider son identité, et d'échapper aux invasions qu'elle a dû souffrir dans sa famille.

---

[60] CRONIN, Jan. « The Theoretical Terrain of the Text: Reading Frame through *The Edge of the Alphabet.* » *Journal of New Zealand Studies* 2/3 (2003/2004), p. 45-63.
[61] WARD, Vincent. *A State of Siege.* New Zealand, 1979.

Mais finalement, celle qui comprend le mieux le caractère futile et inutile de la conversation, c'est bien Erlene, dans *Scented Gardens for the Blind*. Aucune raison claire ne nous est donnée dans le roman pour expliquer son aphasie mystérieuse, mais lorsqu'elle tente de lui donner un sens, Erlene arrive à la conclusion suivante : « There is nothing to say, Erlene thought. The house is empty, there is no one at home » (*SGB*, 168). En d'autres termes, il n'y a pas toujours de sous-conversation derrière la conversation : celle-ci ne fait que recouvrir du vide. Pour Erlene, les mots que nous nous échangeons dans la conversation ne servent qu'à couvrir le silence qui risquerait de nous précipiter dans une révélation de nous-mêmes :

> You would suppose, Erlene told herself, that the end of the world has come because I do not speak. People stare at me, waiting and waiting, because there are no words to calm them, no friendly words flying warm from my mouth. People dread silence because it is transparent; like clear water, which reveals every obstacle—the used, the dead, the drowned, silence reveals the cast-off words and thoughts dropped in to obscure its clear stream. And when people stare too close to silence they sometimes face their own reflections, their magnified shadows in the depths, and that frightens them. I know; I know. (*SGB*, 87)

La conversation est envisagée ici comme une sorte de divertissement au sens pascalien du terme, car le silence qui nous inquiète tant, c'est également le silence de la mort. Et il y a en effet cette croyance, qui traverse toute l'œuvre de Frame, selon laquelle la communication par le langage est vouée à l'échec (en raison du caractère profondément trompeur du langage), voire parfois dangereuse. En effet, dans de nombreux romans, se trouve évoquée la peur d'une usure des mots qui mettrait en danger le langage, et notamment dans *The Carpathians*. Jake y fait ainsi la remarque suivante à propos de l'agent immobilier Albion Cook :

> Jake felt that Albion Cook had a large supply of useless, sparkless words that he was determined to use. Where he might have used a crisp yes or no, he enlarged them into sentences that merely parcelled the yes and no for delivery by his easygoing voice; but after the unwrapping of the delivered words, only yes or no, remained. Words deserve more care, Jake said to himself. Even the sparkless words can be made to sparkle, not picked off the assembly line prepolished and prearranged. (*C*, 257)

Et c'est sans doute ce danger-là qu'illustre l'énigmatique pluie de lettres qui s'abat une nuit sur la ville de Puamahara, sous les yeux de Mattina, et sur laquelle on aura l'occasion de revenir plus tard

Au cours de toute cette réflexion sur les mots de la communauté et leurs usages, une chose nous apparaît clairement, à savoir qu'au fondement de cette manipulation particulière du langage, réside une peur primordiale, celle de la dissolution, du mélange, et de la perte de l'identité propre. C'est un des aspects à l'origine à la fois du pessimisme apparent de l'écriture de Frame et de son utopisme. Pour reprendre la thèse de Marc Delrez : « It is consistent that all of Frame's novels should probe beyond the bounds of individual identity, in order to lay bare a ground of common being ('universal belonging') in which the limits of the self are transcended[62]. » Au fond, ce que se disent les individus dans la conversation, c'est « je suis ».

[62] DELREZ, *Manifold Utopia*, p. 215.

Chapitre 3 : identité et vérité

COMME on a pu l'observer dans le chapitre précédent, le langage de la communauté repose essentiellement sur la volonté d'établir une limite claire entre le soi et le non-soi, de définir les territoires du propre et de l'impropre, d'imposer son identité à l'autre sans respecter sa différence. On pourrait faire remarquer qu'il s'agit là d'un des aspects les plus évidents de la pensée occidentale telle qu'elle a été décryptée par une frange importante de la recherche philosophique de cette deuxième moitié de XX^e^ siècle. Mais si Frame persiste à souligner la rigidité de ce langage du centre qu'elle met en scène dans ses romans, c'est parce qu'elle révèle une réalité plus profonde, à savoir la peur des individus de l'indifférencié, de la dissolution de l'identité, c'est-à-dire, de la mort. Ce que je vais tenter de démontrer dans ce chapitre, c'est que ce langage n'est finalement que l'émanation de structures de pensée qui privilégient l'unique, le monologique, au détriment de la pluralité et du mouvant. Dans un article intitulé « Gender and Dichotomy », Nancy Jay examine deux formes d'organisation de la pensée qui structurent nos sociétés : « A/B distinctions » et « A/Not-A dichotomies[1] ». Ce qui sépare, selon elle, ces deux types de distinctions, c'est la possibilité d'existence d'une réalité médiane, ou pas. Le propre du deuxième type, c'est justement de ne pas admettre de milieu, et de se structurer autour d'une rupture, alors que le premier type autorise l'existence d'une certaine forme de continuité, de changement : « Within such thinking, because change, natural and social, falls into Not-A it is experienced as disorder, as unintelligible[2]. » Or, s'il y a changement, c'est qu'il y a temporalité, et forcément impermanence, en dépit des rêves d'absolu de la pensée grecque à l'origine de notre conception du monde. Pour Nancy Jay, ces dichotomies structurent en profondeur toutes les sociétés occidentales, et en particulier la distinction entre masculin et féminin. Bien évidemment, c'est l'homme qui est bien souvent du côté du « A », et la femme, du « Not-A », plaçant cette dernière dans le domaine de l'irrationnel et du réfractaire à la symbolisation. « Not-A », voilà tout simplement un des autres noms que l'on pourrait donner à ma conception de la marge chez Frame. En effet, Nancy Jay fait remarquer que, dans la religion, par exemple, le « Not-A » est par un effet de contagion, souvent associé à la

[1] JAY, Nancy. « Gender and Dichotomy. » *Feminist Studies* 7.1 (1981), p. 38-56.
[2] *Ibid.,* p. 50.

pollution : « In dualist religion, the *female* side is regularly phrased as Not-A, and therefore tends toward infinitation: impurity, irrationality, disorder, chaos, change, chance[3]. » De cette description du féminin à celle de la décharge publique dans *Owls Do Cry*, il n'y a qu'un pas : il s'agit en effet pour les adultes d'un endroit primitif et sale, mais qui sert pourtant de refuge et de réservoir à trésor aux enfants. Pour Gina Mercer, la décharge publique représente l'espace féminin par excellence chez Frame :

> Initially, the four form a community, enclosed by the sheltering female « hollow » of the rubbish dump. To them that hollow is warm, nurturing, a source of treasure and creative fulfillment. To conventional culture, as represented by Bob and Amy Withers, it is dirty, dangerous, a source of disease and decay, with only destructive potential[4].

Dans l'introduction de son ouvrage sur Frame, Gina Mercer énonce sa problématique dans les termes suivants, à savoir que Frame « has always written from the position of the other », un aspect de son écriture qu'elle estime être typiquement « féminin » au sens non-essentialiste du terme. Selon elle : « Most of Frame's writing then, is a celebration and exploration of all the multiple possibilities, or many-folds, of that which French feminist theorists term 'le féminin'[5]. » Bien que les rapports de Frame avec le féminisme aient été complexes, ou du moins tardifs[6], il m'a paru intéressant dans ce chapitre de me servir des catégories énoncées par ce courant de pensée pour regarder de plus près la dynamique thématique qui structure la représentation du langage du centre dans son œuvre. Afin de décrire la conception du langage à laquelle Frame s'oppose selon elle, Gina Mercer cite ce passage de *La Jeune Née* d'Hélène Cixous, où celle-ci décrit un souvenir d'enfance :

> Et je sais déjà tout de la « réalité » qui étaie la marche de l'Histoire : tout repose, à travers les siècles, sur la distinction entre le Propre, le mien, donc le bien, et ce qui le limite : or ce qui menace mon-bien (le bien n'étant donc jamais que ce qui est bon-pour-moi) c'est l'*autre*. Qu'est-ce que c'est l'« Autre » ? S'il est vraiment « l'autre », alors on n'a rien à dire, ce n'est pas théorisable. *L'autre* m'échappe. Il est ailleurs, dehors : autre absolument. Il ne se pose pas. Mais bien sûr, dans l'Histoire, ce qu'on appelle « autre » c'est une altérité qui se pose, qui entre dans

[3] *Ibid.,* p. 45.
[4] MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994, p. 33.
[5] *Ibid.,* p. 1.
[6] Cf. *Ibid.,* p. 237. Au début du chapitre consacré à *The Carpathians*, Mercer évoque une interview que lui accorda Janet Frame en 1994, et dans laquelle celle-ci lui confia : « I myself have become more conscious of the problems of women, and this is through writing my autobiography and writing about my mother. »

> le cercle dialectique, qui est l'autre dans le rapport hiérarchisé où c'est le même qui règne, nomme, définit, attribue « son » autre[7].

Ce « même » qui « nomme, définit, attribue », c'est typiquement le langage du centre qui classe, trie, assigne chaque chose à sa place dans le but de refouler l'autre qui « menace ». On est également proche de la réflexion de Luce Irigaray, dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, sur le phallomorphisme propre à une pensée typiquement masculine qui privilégie l'un, le présent et le principe de non-contradiction. Suivant cette même analogie, la pensée féminine, si elle prend la forme de son sexe, elle aussi, se révèle être une véritable alternative à cette conception logique qui privilégie l'un au détriment du multiple :

> Ce sexe qui ne donne pas à voir n'a pas non plus de forme propre. Et si la femme jouit justement de cette incomplétude de forme de son sexe qui fait qu'il se re-touche indéfiniment lui-même, cette jouissance est déniée par une civilisation qui privilégie le phallomorphisme. La valeur accordée à la seule forme définissable barre celle en jeu dans l'auto-érotisme féminin. Le *un* de la forme, de l'individu du sexe, du nom propre, du sens propre… supplante, en écartant et divisant, ce toucher d'*au moins deux* (lèvres) qui maintient la femme avec elle-même, mais sans discrimination possible de ce qui se touche[8].

Ce rejet du « *un* de la forme, de l'individu » est patent chez Frame, mais là où celle-ci évite définitivement l'écueil de l'essentialisme, c'est que chez elle, cette forme multiple de la pensée est aussi bien accessible aux femmes qu'aux hommes. Ainsi, Godfrey, dans *The Rainbirds*, se montre capable, suite à sa résurrection, d'entretenir une perception plurielle du monde. L'une de ses révélations intervient à la vue des gants de ménage utilisés par sa femme :

> The rubber gloves poised on the bench were not going to be set aside so easily. Their shape stayed, waiting. He thought, wildly, that they looked like organ pipes, then, if he had five penises he could fit one in each hole, and then he realized the spectacular plurality of his image, that a man has one only and ever, that its singleness made him regard it with special care and affection. (*Ra*, 150)

La découverte de Godfrey nous ramène directement aux conclusions de Luce Irigaray : si notre représentation du monde est gouvernée par la singularité, c'est à cause de la prévalence du phallomorphisme. Cependant, il est intéressant de noter que c'est le personnage masculin qui fait cette constatation, tandis que le personnage de Beatrice, sa

---

[7] CIXOUS, Hélène, CLEMENT, Catherine. *La Jeune Née*. Paris : 10/18, 1975, p. 129.
[8] IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Editions de Minuit, 1977, p. 26.

femme, est caractérisé tout au long du roman par une conception particulièrement monologique de la pensée, comme l'indique son recours systématique aux clichés.

Ainsi, ce que je vais tenter d'étudier dans ce chapitre, c'est le ressort principal du langage du centre, ce monologisme qui sert de rempart contre la peur, fixe les individus et les identités et s'accroche à sa croyance en une transcendance illusoire.

1. Classer, trier et compter

Le premier roman de Janet Frame, *Owls Do Cry*, est hanté par la peur : tous les personnages semblent être étreints par une angoisse sourde et inexpliquée, et tous cherchent par tous les moyens à s'en protéger, Daphne, en se réfugiant dans le monde de la folie, et Chicks, en menant la vie d'une parfaite petite-bourgeoise. Toby surtout, marginal de l'entre-deux, de l'indéfini, porté par le rythme de ses crises d'épilepsie, semble être constamment à la recherche d'un port d'attache, qu'il ne trouve jamais. S'il cherche à se marier avec Fay Chalklin, qui préfigure d'ailleurs le personnage de Chicks, c'est autant, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, par amour que par désir de s'amarrer à la solidité rassurante des meubles d'une maison. Mais c'est sans compter sur le malaise que Toby et son corps semblent créer tout autour de lui et qu'il transportera jusque dans *The Edge of the Alphabet*. Rejeté par Fay, il est abandonné à son angoisse :

> But he wanted to leave Fay and go home and count his money to make sure of it all. He wanted to go home and take out the new Atlas he had bought and read it through and through, the places with their names and the beautiful colours of the pastureland and cornlands and the pictures of the mountains with their tiny threepenny caps of snow. He wanted to sit alone in his room and trace his finger over the lands of the world. And read in the diagrams about gold and iron and steel, and see the compressed bundles of wheat and the various blue seas, his own Tasman and Pacific, and oceans further off and bluer, Indian, Antarctic, Adriatic. (*ODC*, 74)

En effet, tout au long du roman, Toby semble avoir la compulsion de compter, et de recompter ses pièces en permanence. Ici, cette manie est explicitement comparée à son amour des cartes et des atlas : il trouve le même réconfort à s'assurer que son argent est bien là, comptable, pour ainsi dire, qu'à s'assurer que le monde existe, et que chaque partie peut en être nommée et identifiée. En effet, chez Frame, bien souvent, l'atlas est ce qui permet d'identifier le territoire de l'identité et ce qui la menace, à savoir l'Autre, l'inconnu. Karin Hansson va même plus loin en décrivant le motif de la carte comme le

trope suprême du pouvoir et du contrôle : « Hence the map, like the hypotenuse, can stand for self-centred assertion of authority and the rigidity of simplified and select representation[9]. » De même, Ivane Mortelette relie la figure de la carte à la violence qu'elle suppose, et à laquelle elle est « implicitement associée » : « La représentation cartographique, première étape de la prise de contrôle d'un territoire, substitue la rigidité géométrique à la nature vivante de la terre[10]. » La carte apparaît donc comme une défense contre l'indifférencié, le mélange, le non-défini. Pour Anna Ball, dans son article sur la définition de la marge chez Frame, les frontières (« borders ») ne sont pas que des limitations géographiques, elles ont également un sens social et psychique : « They map out not only land ownership but social hierarchy, the central authority designating who are the 'outsiders, aliens, the Others', enforcing binary boundaries of identity[11]. » Howard McNaughton, dans son article sur *The Edge of the Alphabet,* cite un ouvrage de Rosalyn Diprose et Robyn Ferrell qui proposent une description très similaire de la carte :

> A map [is not]… merely a series of lines inscribed on a previously blank surface. There is an alterity which provokes the desire to map, to contain and to represent – which is to say, to make familiar. At the same time, the very mapping of this difference produces its differences in terms of the economy of the same[12].

De plus, l'image de la carte possède une résonance postcoloniale très forte : en effet, l'entreprise de cartographie est bien souvent pour les critiques de la colonisation l'une des premières formes de prise de pouvoir des explorateurs occidentaux sur les territoires inconnus[13]. A de nombreux égards, le personnage de Mattina Brecon, dans *The Carpathians*, évoque pour le lecteur la figure du colon[14], en raison de sa volonté d'acquérir un savoir objectif sur les habitants des terres qu'elle visite, concomitante d'un désir de cartographier ces espaces inconnus :

> I thought everything would be clear as soon as I came to Puamahara, that I would live in Kowhai Street as in a cardboard street where the names and per-

---

[9] HANSSON, Karin. *The Unstable Manifold: Janet Frame's Challenge to Determinism*. Lund: Lund University Press, 1996, p. 71.
[10] MORTELETTE, Ivane. *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Janet Frame*. Thèse de doctorat dirigée par Claire Bazin, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 113.
[11] BALL, Anna. « Within the Margins: Exploring the Borderland in the Work of Janet Frame and Jane Campion. » *eSharp: Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts Review for Postgraduates* 5 (2005), p. 2.
[12] MCNAUGHTON, Howard. « Fraying the Edge of the Alphabet. » *Span* 36 (1993), p. [5].
[13] D'ailleurs, on parle bien, en anglais, de « unchartered territory » pour évoquer une terre inconnue.
[14] Cf. LANE, Dorothy F. *The Island as Site of Resistance: An Examination of Caribbean and New Zealand Texts*. New York: Peter Lang Publishing, 1995 ; et MORTELETTE, *op. cit.*, p. 95.

> sonalities and histories of the residents could be set out neatly with the bordering busy highways enclosing this one street at the other side of the world, that I would extract gold from each house and return to New York with a purseful of people whom I knew because I had mined their personal treasure, picked their bloom from the Memory Flower and from Puamahara; but that is not so. (*C*, 140)

Ici, l'image de l'extraction des ressources naturelles participe à créer l'analogie entre Mattina et la figure du colon qui, traditionnellement, entreprend de piller les terres qu'il découvre dans un but de prise de contrôle sur l'Autre. Ainsi, à de nombreux niveaux, la carte est une des manifestations graphiques les plus fortes du langage du centre et de sa nécessité d'asservir « l'Autre » à « l'un ». On avait vu, dans *A State of Siege,* que la métaphore de la province (avec son double sens, désignant à la fois domaine de compétence et territoire) servait également à représenter le gouffre qui sépare les êtres humains entre eux, empêchant toute forme de communication :

> There must be someone within whose province I, and whoever knocks at my door, must be welcomed. Who decides the provinces? (Ah, I know that the Waitaki decides its province, lying there in its self-assurance between Otago and Canterbury, defying each province to take arms against the other, to cross the bridge with warriors—it would not be unknown, war breaking out between province and province; but Waitaki knows its place, even when handled, mishandled, directed, misdirected by men. (*SoS*, 236)

Une représentation du langage du centre proche de la carte est celle des tableaux, de toute forme d'organisation systématique du monde et de la nature. On a vu que, dans *The Adaptable Man*, le diagramme botanique intitulé « The Maplestone's Chart » est pour Greta une source de réconfort face à la mouvance du monde. Il s'agit en effet d'un autre roman envahi par l'angoisse, plus précisément la peur de l'étranger, et de l'invasion. El Botti Julio, le travailleur italien immigré, est ainsi tué dès son arrivée, tandis que les habitants du petit village de Little Burgelstatham vivent dans la terreur de « the overspill », c'est-à-dire l'arrivée massive de citadins dans leur campagne. Ainsi, le tableau de Greta fonctionne comme l'atlas de Toby : il donne une version de la nature ordonnée, identifiée, nommée. La capacité de nommer est une prérogative du langage dominant, et notamment scientifique ; le tableau de Greta nous rappelle ainsi les tableaux botaniques que Michel Foucault décrit dans *Les mots et les choses* :

> La théorie de l'histoire naturelle n'est pas dissociable de celle du langage. Et pourtant, il ne s'agit pas, de l'une à l'autre, d'un transfert de méthode. […] Mais

> d'une disposition fondamentale du savoir qui ordonne la connaissance des êtres à la possibilité de les représenter dans un système de noms[15].

Dans *Scented Gardens for the Blind*, le motif du tableau, plus particulièrement généalogique, est présenté comme un remède à l'angoisse d'Edward face à la corporéalité et donc la mortalité de l'homme, c'est pourquoi celui-ci décide de vouer sa vie à l'établissement de la généalogie d'une famille d'inconnus, les Strang : « The dead, put in their place by time, did not demand that he notice them, make love to them, provide for them. He kept their histories in little books, beautifully typed, bound and filed. He had some idea of rescuing the human race » (*SGB*, 29). Les êtres, une fois morts, ont ceci de particulier qu'ils sont assignables, classables et qu'ils n'expriment donc plus de désir. Ce que cherche Edward, c'est l'établissement d'une connaissance systématique du vivant, à la manière des médecins qui cherchent à dresser une carte de la folie grâce aux classements nosologiques. Car pour classer, il faut être capable de nommer. Chez Frame, le fait de nommer trahit en fait la volonté de figer le flux de l'existence. En effet, en raison du principe aristotélicien de non-contradiction et du caractère dichotomique de notre conception du monde, si une chose est nommée comme telle, elle ne peut pas être autre. Frame, en revanche, illustre tout au long de son œuvre la capacité du réel à se dédoubler, à se replier sur lui-même, à être lui et un autre à la fois. De plus, le pouvoir de nommer est une prérogative masculine qui découle tout droit de la puissance divine : Dieu ne l'a-t-il pas d'abord donné à Adam, plutôt qu'à Eve ? Dans *Living in the Maniototo*, Theo, après avoir souffert d'un accident vasculaire, se voit privé de ce pouvoir divin :

> Theo, miraculous Theo, they said, had recovered enough to be spoken of, with prompting from him, as 'his old self', although it was clear that his choice of language had become limited and he tended to give definitions rather than nouns and descriptions of actions rather than the name of the action. He had lost much of the power to name—the God-power and poet-power. (*LM*, 233)

Theo, dont le nom nous évoque son association avec Dieu, est la représentation du mâle dominant, protecteur de sa jeune femme, tout entier dévoué à sa mission de sauver l'humanité. Pour Maria Wikse, *Living in the Manioto* est un des romans de Frame où celle-ci se montre la plus critique à l'égard de l'idéologie hétérosexuelle dominante : « Thus I claim that *Living in the Maniototo* is a text that demonstrates an awareness of

[15] FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966, p. 170.

how the heterosexual matrix dominates through its questioning and parodying of normative gender constructions [16] . » Mais le pouvoir divin de nommer, tout phallomorphe qu'il est, est également le pouvoir du poète… Frame entretient l'ambiguïté, mais reste en fait fidèle à la croyance qui s'illustre dans toute son œuvre, et selon laquelle seul le poète est susceptible de restaurer la dimension utopique du pouvoir de nommer. Ceci peut éventuellement expliquer l'étrange dialogue qui a lieu entre Daphne et son père à la fin de *Owls Do Cry* :

> — What's at home? Are Mum and Dad and Francie and Toby and Chicks at home?
>
> The nurse withdrew and the grey man smoothed his hand again and licked his lips.
>
> — Yes, he said. They're all at home.
>
> — Say them, then. Say them.
>
> — You mean their names?
>
> — Say them, and tell me.
>
> The grey man repeated the names over, Mum and Dad and Francie and Toby and Chicks.
>
> Daphne listened and thought, He's a cheat. He says the names as if he had learned them, like mountains, Rimutaka, Tararua, Ruahine, Kaimanawa; or like the names of towns where woollen mills are built; Bradford, Leeds, Halifax, Huddersfield. He is in league with the woollen mills and the small rooms on the side of the mountain.
>
> — I hate you, she said. Go away. The snow is too heavy in falling and it falls criss-cross, like a tapestry, so go away.
>
> She came forward and saw that the grey man was shivering.
>
> — Say the names, she said, as if you don't know them. Say them new and just born. (*ODC*, 167-8)

Cherry Hankin lit ce dialogue comme « an attempt to teach [her father]—and us—the values of visionary language[17]. » En effet, tout au long du roman, Daphne se place clairement comme un avatar de la narratrice et comme une figure du poète, notamment en raison du caractère justement « poétique » et omniscient de ses interventions au cours du récit. Elle s'oppose à la conception du langage propre à son père, un langage qu'elle associe à des images de montagnes[18] et au motif des « woollen mills », qui figurent dans le roman comme le symbole du passage à l'âge adulte. Son langage propre se distingue

---

[16] WIKSE, Maria. « Queer-feminist, Feminist-queer or Feminist and Queer: Reading Janet Frame's *Living in the Maniototo* » *in* BUSCALL, Jon, PICKERING, Outi, eds. *Approaches to Narrative Fiction* (Anglicana Turkuensia 18). Turku, Finland: University of Turku, 1999, p. 96.

[17] HANKIN, Cherry. « Language as Theme in *Owls Do Cry*. » *Landfall* 28.1 (1974), p. 109.

[18] On peut ici penser au motif des montagnes comme point d'ancrage perdu pour Malfred, dans *A State of Siege*, et à la figure tutélaire du père, dont l'un des attributs était justement d'avoir nommé des montagnes lui-même (cf. *SoS*, p. 8).

de celui de son père, d'une part par son caractère idiosyncratique, mais également par une capacité à faire renaître les mots à chaque utilisation, une utopie qu'on retrouvera d'ailleurs dans toute l'œuvre de Frame. Dans un renversement psychanalytique saisissant, Daphne, doublement opprimée car à la fois femme et folle, mais néanmoins visionnaire, reprend à son père et au patriarcat en général, le pouvoir de nommer pour le régénérer.

Dans le chapitre 1, on avait vu comment, dans *Intensive Care*, le langage scientifique, et plus précisément les mathématiques, pouvait devenir un instrument de génocide, une fois mis au service d'un état totalitaire. Mais pour Jennifer Lawn, le langage de l'algèbre ne figure pas dans le roman comme une simple variante du langage scientifique, mais comme l'emblème d'une utopie ancienne forgée par Descartes lui-même, et selon laquelle les mathématiques permettraient de réconcilier signifiant et signifié, de refaire adhérer le mot et son référent, et de ramener l'humanité avant Babel :

> Like a computer programming language, the universal characteristic would operate on the atomistic principle of denotation, by which a single signifier invariably attaches to a single signified, irrespective of context. Ambiguity would become extinct, as would the problem of translation between natural languages[19].

Or, pour Frame, le rêve de Descartes se transforme en cauchemar, car dans le roman, c'est cette suprématie des mathématiques qui est à l'origine directe de l'application du projet intitulé « Human Delineation », et dont le but, encore une fois, est de se débarrasser de tous les membres de la société que celle-ci juge inadéquate. Il y aurait donc ainsi une relation directe entre cette tentative de réduire l'écart entre langage et réalité et le plan d'extermination qui est mené à bien à la fin du roman. En termes sociaux, en effet, ceux que la société néo-zélandaise futuriste du roman nomme les « Animals », catégorie qui regroupe aussi bien malades, anormaux, handicapés, etc., interfèrent avec l'image d'une société parfaite, de la même façon que le langage alphabétique interfèrerait avec le monde qu'il est censé représenter. Milly Galbraith, la narratrice principale de cette troisième partie, est ainsi l'archétype de l'« Animal » au sens de la division mise en place par le projet de « Human Delineation », car sa dyslexie fait vaciller le langage, et rajoute encore plus de jeu entre signifiant et signifié : « [A]nd when I write in this note-

[19] LAWN, Jennifer. *Trauma and Recovery in Janet Frame's Fiction.* PhD thesis, University of British Columbia, 1997, p. 120.

book to tell my experience no one in the world is going to know my experience unless I tell it and I wanted to use my special spelling to make the words show up for what they really are the cruel deceivers » (*IC*, 193). Ainsi, Milly, en retranscrivant les mots en fonction de leur sonorité, se rapproche du personnage de Godfrey Rainbird et de la dyslexie qu'il a héritée de sa résurrection, même si l'on peut arguer, comme le fait d'ailleurs Jennifer Lawn, que les jeux de mots auxquels donnent lieu les erreurs de Milly sont parfois un peu trop transparents (paradoxalement) et trahissent trop évidemment les intentions, non pas de la narratrice, mais de l'auteur elle-même. Ainsi, Milly retranscrit le mot « democracy » de la façon suivante : « dim-mock-crissy[20] ». Les mots « dim » et « mock » (au sens, sans doute, de « faux ») sont bien entendu à lire comme des commentaires sur la démocratie qui est présentée dans le roman, voire la démocratie en général, et plus particulièrement celle qu'habite l'auteure elle-même. Le problème ici est que c'est l'auteur elle-même, ou plutôt ses opinions, qui se placent entre signifiant et signifié, car Milly, en tant que personnage, est trop naïve et limitée intellectuellement pour formuler une critique à ce point conceptuelle. D'autres jeux de mots, issus là encore de la dyslexie de Milly, fonctionnent mieux car ils créent un véritable jeu poétique, comme ici avec « the man with white hare » (*IC*, 209), où l'homophonie entre « hair » et « hare » permet la superposition d'une image sur une autre. A l'opposé se trouve évidemment le rêve cartésien de Colin Monk, où la stricte adhésion des mots et des choses se rapproche du projet d'Edward d'éliminer la corporéalité du vivant en l'ordonnant sous forme de tableau généalogique. En effet, pour Jennifer Lawn, cette conception du langage comme médium transparent traduit une peur de l'indifférencié, de l'imprévu et de l'immanent, en d'autres termes, du corporel :

> Promising a flawless Subject and a ghostly Agent able endlessly to iterate signifiers, Platonic mathematics offers escape from physicality. It offers a subject position consonant with the narcissistic fantasy driving Human Delineation, a fantasy which would smooth out the carbon paper between ideality and reality to make the social body conform to the orderly world of Numbers. Colin Monk enfolds himself within the formal purity of a numerical system as if to shelter from the vicissitudes of human mortality and imperfection[21].

[20] Cet exemple est emprunté à Jennifer Lawn : *ibid.*, p. 127
[21] *Ibid.*

On se souvient qu'une des raisons pour lesquelles Colin Torrance, le petit fils de Tom Livingstone, dans la deuxième partie du roman, appréciait son travail de comptable était justement la « propreté » des chiffres, leur promesse d'échapper aux flux du vivant[22].

Très tôt dans son oeuvre, Janet Frame se montre consciente des pouvoirs de la logique imposée sur le vivant avec cette remarque, tirée d'une nouvelle de *The Lagoon and Other Stories* : « I cannot even prove me nor Alison Hendry who shares my room nor the rest of the world that is named and labelled and parcelled » (*LOS*, 133). A l'autre extrême temporel de l'oeuvre de Frame, on pourrait lire son dernier roman, *The Carpathians*, comme une illustration de l'utopisme framien, puisque le roman s'ouvre par une catastrophe annoncée, l'influence de la « Gravity Star[23] » sur la terre, qui aurait pour conséquence de renverser toutes les catégories grâce auxquelles nous appréhendons le réel :

> It's another story of the town of the Memory Flower, of the Gravity Star, the prospect of the sudden annihilation of the usual perception of distance and closeness, the bursting of the iron bands that once made rigid the container of knowledge, the trickling away of the perception of time and space, although at first the shape persists as if still bound, yet if you examine it you see the widening crevices in what was believed always to be the foundation of perception. Near and far, then and now, here and there, the homely words of the language of space and time appear useless, heaps of rubble. (*C*, 34)

Le renversement des catégories est ici tellement saisissant qu'il est difficile de déterminer s'il faut envisager cet événement comme un cataclysme, ou comme une résurrection. Mattina, le personnage principal du roman, semble être capable de deviner l'imminence de l'événement, et sa peur est celle d'un monde qui ne serait plus régi par un système d'« étiquetage » du réel :

> Just for a moment she felt the stifling, strangling surge of distant time, the yesterdays set free, marauding within the present, capturing the future. She felt afraid, confronted by the idea of a suddenly unlabelled world with everything she had ever known by name, by word, vanishing, all identity lost, yet remaining in place as an overwhelming unknown power. (*C*, 118)

---

[22] Cf. *IC*, p. 32-3 : « No mess at all. No sickness in numbers. »

[23] Frame elle-même affirme que cette étoile existe, et cite même l'article dans lequel elle a appris son existence, dans une interview donnée à Elizabeth Alley. Il est intéressant de remarquer que Frame commence sa phrase de la façon suivante : « If that is true (whatever truth is)… » Cf. ALLEY, Elizabeth. « 'An Honest Record': An Interview with Janet Frame. » *Landfall* 45.2 (1991), p. 164.

L'étiquette est en effet l'une des représentations principales, dans l'œuvre de Frame, de l'illusion de la stricte adhésion du mot à ce qu'il représente, de la classification rigide du réel, une classification qui, lorsqu'elle est appliquée à l'humain se traduit, dans le cas le plus extrême, par un génocide de toute une partie de la population, mais de façon plus générale par un attachement maladif à son identité propre.

2. Le langage de l'identité

Pour Marc Delrez, dans sa monographie sur Janet Frame, l'un des aspects majeurs de son utopisme est la croyance en la possibilité d'une universalité de l'être qui suppose ainsi une dissolution des frontières de l'identité. C'est selon lui, et comme on va le voir, l'un des thèmes principaux de *A State of Siege*, que l'on peut effectivement lire comme la quête impossible et illusoire d'une identité absolue, étanche et autosuffisante. Marc Delrez voit ainsi la descente de Malfred dans sa « dream-room » comme l'entrée dans une possible « mutuality of belonging » à laquelle elle se refuse pourtant[24]. Il s'agira ainsi de faire apparaître que derrière le langage du centre se cache une volonté farouche de renforcer son identité et de bien en délimiter les contours. Dans *The Adaptable Man*, justement, les personnages présentés dans le prologue semblent être malades de leur propre identité. Chacun commence son monologue par le pronom « I », avant de s'appliquer une étiquette réductrice et lapidaire :

> I, Reverend Aisley Maude, suddenly fashionable, but inwardly out of fashion, journeying the path of St. Cuthbert from the upstairs room of Clematis Cottage, Little Burgelstatham, where I cough and convalesce…
>
> I, I, I…
>
> I, Russel Maude, dentist, stamp-collector.
>
> I, Alwyn Maude, university student, budding novelist opening swiftly under the influence of More-Grow Rich-Feed applied to my roots of experience.
>
> I, Greta Maude, housewife, former nurse, cultivating the garden of Clematis Cottage, following the dictates of Maplestone's Chart, warring against green tip, petal fall, leaf miner; millipedes, peach-leaf curl, botrytis, gall mite, mealy bug, thrips, wasps, cutworm, carrot fly, leaf hoppers, clubroot, rats, mice, voles; my enemies catalogued, my defence provided in puffer-packs. (*AM*, 5-6)

La liste continue ensuite, et tous les personnages sont ainsi passés en revue (un peu à la façon dont Greta catalogue ses « ennemis » pour mieux les affronter), jusqu'à ce que le

[24] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 146-7.

pronom « I » se mette à résonner seul, comme tournant en boucle sans rien à quoi s'accrocher :

> I, I, I, I, I, I…
> I, I, I, I, I, I… (*AM*, 6)

Ce pronom de la première personne n'est pas sans nous rappeler le « I » que Virginia Woolf découvre dans *A Room of One's Own* en lisant un roman écrit par un auteur masculin, cette ombre « that seemed to lie across the page[25] », qui est pour elle le signe particulier de l'écriture des hommes, et donc, si l'on extrapole, d'une vision du monde particulièrement « masculine » au sens non-biologique du terme, que l'on peut de nouveau opposer à la vision « féminine » que propose en creux Frame. Mary Jacobus fait la lecture suivante du texte de Woolf :

> As hard fact dissolves into fluid fiction, so the authorial 'I' becomes 'only a convenient term for somebody who has no real being'; many 'I's, many Marys ('Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael' and I)—a plurality contrasted to the unified 'I' which falls as a dominating phallic shadow across the male page[26].

Je tenterai ainsi de montrer le mécanisme de renforcement de l'identité qui est à l'œuvre derrière le langage du centre et comment cette identité, si elle est principalement une façon pour l'individu de se réconforter, peut également devenir un piège, comme on le voit dans l'autobiographie.

2.1 Etiquettes

Comme bien souvent chez Frame, ce sont les enfants qui sont les plus conscients de la centralité de l'identité dans l'existence des adultes ; sans doute parce que la leur est encore en devenir. Dans la nouvelle « Swans », les enfants, dont le point de vue est privilégié tout au long du texte, font la remarque suivante :

> Fay and Totty watched the little cases being snipped open and shut and the two little girls knew for sure that never would they grow up and be people in bulgy dresses, people knitting purl and plain with the ball of wool hanging safe and clean from a neat brown bag with hollyhocks and poppies on it. Hollyhocks and poppies and a big red initial, to show that you were you and not the somebody else you feared you might be… (*LOS*, 60)

---

[25] WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Harmondsworth: Penguin, (1928) 2004, p. 115.
[26] JACOBUS, Mary. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 37.

Ces êtres à l'identité encore fluctuante et non formée que sont les enfants sont ainsi les critiques privilégiés de l'obsession des adultes à s'accrocher aux signes extérieurs de leur identité, ici « a big red initial ». Car le nom propre est en effet le signifiant par excellence de l'identité, comme le fait remarquer la narratrice de « Jan Godfrey » :

> Alison Hendry. Margaret Burt. Nancy Smith. We cling to our names because we think they emphasise our separateness and completeness and importance, but deep down we know that we are neither separate nor complete nor very important, nor are we terribly happy (Alison Hendry, Margaret Burt, Nancy Smith, children) playing mud-pies by ourselves in a tiny backyard when other kids are out in the big playground over the fence. (*LOS*, 131)

Les noms propres énumérés en début de phrase apparaissent dans toute leur fragilité et leur arbitraire, une fois qu'ils sont séparés de leur signifié. Dans les deux extraits qu'on vient de voir, le nom propre fonctionne comme une simple étiquette dont le but essentiel est de se démarquer de l'Autre ; un Autre qui peut très bien être soi-même (« not the somebody else you feared you might be »). La narratrice de « Jan Godfrey » évoque également l'illusion d'autosuffisance (« our separateness and completeness and importance ») que signale l'utilisation du nom propre qui sert à se garantir contre la menace de l'indifférencié. En effet, tout au long de l'œuvre de Janet Frame, l'identité est présentée comme une rupture arbitraire dans le flux du vivant, à laquelle nous nous accrochons pourtant avec le plus grand mal. Finalement, ce sont les personnages de la marge (bien souvent visionnaires, comme on le verra) qui sont le plus capables d'entrevoir la réalité de l'existence et le caractère précaire de ces catégories. Ainsi Toby, dans *The Edge of the Alphabet*, se rend à une soirée à thème organisée sur le bateau qui le mène en Angleterre. A son arrivée, les invités se voient distribuer une carte portant le nom d'un des membres d'un couple culturellement célèbre, dans le but de faire connaissance les uns avec les autres. Dans une sorte de foire postmoderne, où Toby se retrouve dans le rôle (hautement symbolique[27]) d'Orphée, et Zoe dans celui de Minnie Mouse, celui-ci est de plus en plus confus : « Toby was thinking of Minnie now, but not really thinking of her, for people shift, like panels or lantern slides or cards mysteriously removed and replaced, and one person is another, and people do not stay » (*EA*, 34). On retrouve de

[27] Voir DELBAERE, Jeanne. « Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels. » *Ariel: A Review of International English Literature* 6.2 (1975), p. 23-37.

nouveau l'analogie entre identité et étiquette, avec le mot « card », qui souligne de nouveau la fragilité de ce qui n'est finalement qu'une construction.

D'ailleurs, à l'étude de l'œuvre de Frame, on trouve un grand nombre de métaphores différentes de l'identité et de réflexions sur le sujet, comme dans *Scented Gardens for the Blind*, où elle est à nouveau décrite comme une possession que l'individu protège sans cesse en vain :

> [A]nd people are struggling always for their identity, trying to carry home in knotted handkerchiefs, handbags, purses, brain cells, gutters of flesh, those parts of themselves which they most treasure; but in the dark there is always confusion, with pieces of self being mislaid or exchanged unawares or snatched by others who covet them, so that on return from the outer edge of being there is little cause for triumph; the entire plunder has become the common property of humanity. (*SGB*, 212)

Dans la nouvelle intitulée « The Triumph of Poetry », la narratrice nous en propose une définition encore plus spectaculairement visuelle :

> When he was born they named him Alan, meaning that in future the area of himself would be known as Alan. The area of oneself is like a drop of ink absorbed by blotting paper, gradually spreading, blurring at the edges, receiving upon it other blots in different shapes and colours until finally the original is dim, indistinguishable, while the saturated sheet of humanity upon which it lies is cast as worthless into the wastebasket, and another sheet, a clean sheet provided by the advertisers, is placed upon the desk. (*Re*, 157)

L'image de la tache d'encre aux bords flous, lentement contaminée par d'autres taches, qui représentent sans doute d'autres individus, est ce qui se rapproche le plus d'une conception de l'identité selon Janet Frame. Il est un peu plus difficile cependant d'analyser l'image qui apparaît à la fin de l'exemple : qui sont donc ces « advertisers » qui peuvent ainsi se débarrasser à leur guise de « the saturated sheet of humanity » ? On a déjà vu dans le chapitre premier la critique du langage publicitaire que l'on trouve souvent dans les romans de Frame, et qui s'étend peut-être ici aux personnes des publicitaires, qui seraient alors responsables d'une sorte de génocide métaphorique. Toujours est-il que la nouvelle en question retrace la vie d'Alan qui, même s'il persiste à se définir comme poète, ne parvient jamais à atteindre son but ; le texte se termine sur un constat d'échec doux-amer et sur l'idée que nul ne peut véritablement définir son identité par le pur pouvoir de la volonté. Comme on l'a vu dans la citation tirée de *The Edge of the Alphabet*, le caractère fluctuant de l'identité semble être responsable des difficultés de

communication entre les êtres. Dans la nouvelle intitulée « Burial in the Sand », la narratrice ne reconnaît plus son ami Colin, avec qui elle avait pourtant partagé des moments d'intimité dont le souvenir reste pour elle très vivant :

> I felt embarrassed. I did not know how to speak to this stranger in the dark suit with his pale sad face. It seemed an impertinence to speak to him. It is no use trying to keep the past alive by recalling that though your skin changes every seven years, and your hair falls out and is replaced, you remain the same, the same. I could not believe that this was Colin. Yet no one had assured me that it was not he. One is always alone, there is no help, in deciding identity. (*Re*, 155)

L'un des motifs centraux de la nouvelle, qui lui a d'ailleurs donné son nom, est le faux enterrement dans le sable de Colin et de Sue, les amis de la narratrice, peu de temps avant leur départ pour l'étranger. Lorsque les trois amis se retrouvent plusieurs années plus tard, tous sont conscients qu'une partie de leur identité est restée enterrée dans le sable ce jour-là, comme le fait remarquer Sue : « 'Maybe we'll find our two graves in the sand' », dit-elle plus loin. Frame pose ici une question philosophique essentielle : qu'entend-on par « le même », comment peut-on prétendre rester semblable à soi ? Y'a-t-il seulement un sens à vouloir rester « le même », à lutter contre l'impermanence[28] ? Pour Shoshana Felman, la quête de l'identité absolue est illusoire, et marquée par le sceau d'une pensée masculine et phallomorphe :

> Luce Irigaray points out a latent design to exclude the woman from the production of speech, since the woman, and the Other as such, are philosophically subjugated to the logical principle of Identity—Identity being conceived as a solely *masculine* sameness, apprehended as *male* self-presence and consciousness-to-itself. The possibility of a thought which would neither spring from nor return to this masculine Sameness is simply unthinkable. Plato's text thus establishes the repressive systematization of the logic of identity: the privilege of 'oneness,' of the reproduction of likeness, of the repetition of sameness, of literal meaning, analogy, symmetry, dichotomous oppositions, teleological projects[29].

Dans *The Carpathians*, le concept d'identité est remplacé par celui du « point de vue » par le narrateur, J. H. B. : « Writing this, my second novel, I became absorbed not in my power of choice but in the urgency with which each character equated survival with maintaining point of view, indeed with *being* as a point of view » (*C*, 25). Ainsi, la

[28] Voir également les remarques de Ivane Mortelette sur le sujet, p. 81.
[29] FELMAN, Shoshana. « Women and Madness » *in* WARHOL, Robyn R., PRICE HERDL Diane, eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, p. 9.

mort n'est pas envisagée dans le roman comme la simple fin de l'existence, mais comme l'abandon de son propre point de vue. Le chapitre 28 s'ouvre en effet par les mots suivants : « Mattina died in February, surrendering at last her point of view » (*C*, 242). Cette conception nouvelle de l'identité est à mettre en rapport avec l'émergence, notamment dans les derniers romans de Frame, du personnage de l'imposteur, de l'imitateur qui a le pouvoir de brouiller les cartes de l'identité, et de la remettre fondamentalement en question. Dinny Wheatstone doit son statut autodéclaré d'imposteur à sa capacité de « s'emparer de tous les points de vue » : « In an imposter, all points of view are burgled because the imposter has no point of view » (*C*, 83). Dinny, qui est clairement un des avatars de l'artiste, a ceci de visionnaire qu'elle a renoncé à une identité monolithique au profit d'une identité plurielle, à la manière de Mavis Furness, la narratrice de *Living in the Maniototo,* qui est à la fois Alice Thumb, son double écrivain, et Violet Pansy Proudlock, la ventriloque. Il est ainsi très surprenant de constater qu'une des citations mises en exergue du roman (comme souvent, citations imaginaires et réelles se mélangent) est attribuable à « Alice Thumb *or* Violet Pansy Proudlock *or* Mavis Halleton » (*LM*, 25, c'est moi qui souligne). Pour Maria Wikse, la capacité de la narratrice à se dédoubler est en soi une parodie de la conception masculine de l'identité :

> Mavis' and her personas' parodic technique, that reveals the superficial nature of these gender ideals, is analogous to Butler's model for how a gender identity can be parodied by being exhibited as an effect rather than an original. The citations of the male figures in the novel also indicate that human (man's) identity may merely be a persistent copying of a non-existent norm[30].

Le personnage de l'artiste possède donc quelque chose du visionnaire car il est capable de se diviser, de renoncer à camper sur ses positions identitaires, ce qui lui permet d'observer la pliure du réel qui est au centre du roman. En effet, le trope central de l'opposition entre « original » et « replica » permet encore une fois de rendre floue la limite entre les éléments du réel, et donc entre les identités, dans la mesure où le dédoublement du réel entre ces deux éléments permet d'introduire du jeu dans la représentation, de décoller un peu plus le signifiant de son signifié ; la réplique se distinguant effectivement de l'original en ceci qu'elle lui est ontologiquement autre. Selon Marc Delrez : « In other words, the novel upholds a pattern of twin identity of human replica

[30] WIKSE, *op. cit.*, p. 101.

which allows for the intervention of difference through the work of the creative imagination[31]. »

Mais cette réflexion sur l'attachement des individus à leur identité ne serait pas tout à fait complète si l'on ne se penchait pas sur un texte légèrement à part dans l'œuvre de Frame, de par son caractère posthume, tout d'abord, mais également en raison de son contenu. *Towards Another Summer* est presque exclusivement consacré au récit du week-end que passe Grace Cleave, personnage largement inspiré de Frame, dans la maison d'un journaliste, Philip, avec qui elle s'est liée d'amitié, et de sa femme, Anne. Les sentiments d'angoisse et de désespoir qui ne cessent de hanter Grace tout au long de ces quelques jours ont certes à voir avec son impression d'inadéquation avec le monde, que Frame décrira plus longuement encore dans son autobiographie, mais également avec la peur profonde d'une perte des limites de l'identité, comme ici :

> When Anne said, —Oh not exactly, Grace shivered with dread, as if she herself were Anne and yet Anne was not herself but was Grace's mother, oh there was no discipline of identities, why did people forever exceed their proper boundaries? What terrible theft has there been in my life, Grace thought, which has removed the power of setting up boundaries, of knowing how to distinguish between person and person; people are like the sea; I can't be the Dutch boy all my life, surely! (*TAS*, 185-6)

Les digues que retient la narratrice transformée en petit garçon de la légende hollandaise sont bien entendu celles de l'identité (la sienne propre, et celle des autres), sans cesse attaquées par le flot de l'altérité. En effet, cette plongée comme en apnée dans le monde domestique des Thirlkettle ne cesse de ramener Grace à ses souvenirs d'enfance, et notamment à sa propre famille, qui apparaît comme en transparence par-dessus celle de ces hôtes. Le récit lui-même reproduit cette déstabilisation de l'identité en navigant tout du long entre la première et la troisième personne du singulier, mais également dans un passage où Grace, dont les limites de l'identité sont trop fragiles, entend une remarque pourtant adressée à Anne au départ, comme directement dirigée vers elle :

> Grace was stricken with the terrible certainties and uncertainties of speech. Philip had looked at Anne, had spoken to Anne. The ritual of spoken communication is so firmly accepted that few people question it or dare to rearrange it. If you look towards someone, speak to that person, saying You, you, you, then what you say refers to that person; it's all so simple.

---

[31] DELREZ, *op. cit.*, p. 76.

> Not being a human being and not being practised in the art of verbal communication, Grace was used to experiencing moments of terror when her mind questioned or rearranged the established ritual; when commonplace certainties became, from her point of view, alarming uncertainties. Philip had been speaking to Anne. Yet Grace had been Anne. It was Grace whom Philip addressed now. (*TAS*, 127)

Cette friabilité de l'être est le thème principal de ce court roman que Frame jugeait « embarrassingly personal[32] », et qu'elle aurait donc décidé de ne pas voir publié de son vivant. En effet, cette œuvre aux tonalités clairement autobiographiques est une exploration, d'une honnêteté tout à fait surprenante chez Frame, du sentiment d'impuissance vis-à-vis des rapports humains. Car si la fragilité des barrières identitaires semble être une des conditions essentielles à l'existence de l'artiste, qui se présente comme quasi martyr au service de l'écriture, c'est bien la peur de l'invasion de l'Autre que fuit Grace, qui ne cesse de se réfugier dans la solitude de ses souvenirs, comme pour s'assurer de sa propre solidité et de son propre enracinement (problématique, puisque le sentiment d'exil est un des autres grands thèmes du roman), comme pour vérifier mentalement les contours de sa propre identité. Pour l'artiste tourmentée, placée en milieu hostile, il s'agit là d'un simple réflexe de survie, mais qui peut se révéler, lorsqu'il est poussé à l'extrême, tout à fait mortifère.

2.2 Le piège de l'identité

L'illusion de l'identité, on l'a vu, sert essentiellement à l'homme du commun à se rassurer, et lui sert de balise dans l'océan d'une existence trop fluide et instable. Il s'agit donc d'une des fictions qui sous-tendent notre langage du centre, et c'est pourquoi la quête de la marge a pour passage obligé une renonciation à l'identité et une dissolution des limites de l'être. Certains personnages échappent à la règle, et ne comprennent ceci que tard, voire trop tard.

2.2.1 *A State of Siege* : « My essence. Mine. »

Malfred fait partie, à la manière de Toby, Godfrey, ou encore Turnlung, de ces personnages de Frame dont la quête est la caractéristique principale, et qui se définissent en quelque sorte par cette recherche d'un ailleurs proche ou lointain. Mais Malfred, sans le savoir, se fourvoie, car les prémisses de sa quête, celle d'une nouvelle vision (« The

[32] Propos rapportés dans KING, Michael. *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*. Harmondsworth: Penguin, 2000, p. 245.

New View ») sont faussées. Les raisons officielles de son départ soudain de l'austère île du Sud pour aller s'installer dans l'exotique et paradisiaque île de Karemoana sont liées à ce désir d'un renouvellement du regard. Sa quête prend ainsi sa source dans une crise de la représentation : comme la narratrice de « A Sense of Proportion », Malfred se met à douter des codes de la figuration picturale, qu'elle a pourtant enseignés, à l'aide d'une discipline des plus rigides, au cours de sa carrière, l'utilisation de l'ombre en étant l'un des aspects principaux :

> She remembered rapping a little girl over the knuckles because the outline of the sketched autumn sycamore leaf and seed had been broken. She remembered now, the fear she had known at the sight of the leaf and seed not completely imprisoned in a firmly defined BB boundary. (*SoS*, 73)

Mais à cette crise artistique s'en ajoute une autre, plus personnelle, car le lecteur comprend vite que ce que Malfred cherche à fuir, ce sont les lieux de l'agonie de sa mère, dont elle a dû s'occuper pendant une longue maladie, au cours de laquelle son rôle de fille obéissante l'a aliénée à elle-même en la transformant en personnage de sa propre fiction :

> She had stayed so long that her role had become fictional, while Malfred had begun to live her own autobiography, consoling herself that so-and-so, in history, had cared for her mother (remembering, too, that historical daughters were capable of murder as well as of loving care). This identification and concern during the conventionally 'blossoming' years of her life, with another human being who was not the conventional mate, gave a fragmentation to Malfred's mind. Sometimes when she saw a woman passing who seemed to be the same age as herself, to wear similar clothes, who might, in other circumstances, have been her, Malfred had the impulse to call out to her, 'Wait! Wait!' as if she were calling to herself or some part of herself. (*SoS*, 172-3)

Ainsi, l'ombre qui bordait la feuille dans l'exemple précédent n'est qu'une représentation visuelle des bords de l'identité dont Malfred est prisonnière. Mais au lieu d'abandonner totalement la structure rigide de son être, Malfred fait l'erreur de rechercher la solitude sur une île isolée, dans le but de « se retrouver ». Pour Marc Delrez, c'est oublier « the sea's natural tendency to surge ever closer in a paroxysm of storm, and to push beyond the walls erected in self-defence[33]. » En effet, au bout de quelques jours, Malfred se voit assiéger une nuit, d'abord par une terrible tempête, puis par le tambourinement incessant d'un(e) inconnu(e) à sa porte. Les critiques, à la manière de

[33] *Ibid.,* p. 137.

Malfred, se sont tous interrogés sur la possible identité du « rôdeur », ou sur ce qu'il est censé représenter dans l'économie du roman, sans parvenir à une réponse satisfaisante, sans doute car il s'agit uniquement d'une figure de l'inconnu lui-même, de l'Autre, de ce flux du vivant duquel nous cherchons tous à nous protéger en rigidifiant les barrières de notre identité. D'ailleurs, on peut comparer les questions que se posent successivement Malfred et Zoe, alors qu'elles tentent de poser une étiquette sur ce qui n'en a pas, par définition :

> What is it then that besieges me? Who is it?
> Father?
> Mother?
> Lucy?
> Graham?
> Roland?
> Wilfred?
> The Old Girls, the Art Society, myself?
> What is it, who is it? (*SoS*, 180)

> Was he myself, my parents, my dream-husband, lover? Zoe wondered. Now I shall never rest until I know. My life has been sucked at last into the whirlpool, made shapeless as water, and here I am trying to carve it as if it were stone; and how beautiful is water which never shows the marks of age and decay! (*EA*, 107)

Ainsi, au lieu de se laisser aller (contrairement à Zoe, dont la vie est « shapeless as water ») à la dissolution de repères habituels qui construisent son identité (les saisons, les montagnes[34]), Malfred cherche désespérément à se raccrocher à son essence :

> My essence. Mine. There's no going back from the word 'mine'; spoken, it is sprung, is born, cannot be killed. But who will claim the essence if I do not? It will be trampled at last by the ghost of the old mare as she roams 'ghastly white,' 'all along, down along, out along lea,' it will be dispersed as wide as wide as the View, and I do not want it to be dispersed, I want it framed, View within View, double-burning, therefore I claim it aloud, it is my essence, it is more important than shadow or odour or colour of Mother, Father, Wilfred, Lucy, Graham. If I were to paint it I would apply all the rules of perspective, proportion, shading, colour; my materials would be the best; but as I say this I remember that I've a New View of the world, and my New View must include my own essence, the pebble-core and simplicity of it. (*SoS*, 177)

En effet, Malfred, contrairement à Zoe, a refusé le baiser[35], cette promesse d'altérité absolue, et est désormais obligée de contempler le tarissement de ses flux vitaux fémi-

[34] Cf. MERCER, *op. cit.*, p. 105.
[35] Voir le passage p. 138.

nins (« Age had put up so many barriers; the underground rivers were trickling channels », [*SoS,* 64]). Car l'erreur de Malfred est d'avoir fermé tout son être à la possibilité de l'altérité. J'ai avancé ailleurs[36] que la figure centrale du roman était celle du trou : en tant que bord, le trou est à la limite entre le dehors et le dedans, entre le soi et le non-soi. Je me suis inspirée, dans cette réflexion, de l'article séminal d'Alex Calder[37], pour qui le poème de « nonsense » qui conclut le roman est un trou dans la fabrique du sens, dans lequel l'Autre parvient enfin à se frayer un chemin, sous la forme de vers qui rappellent étrangement le « Jabberwocky » de Lewis Carrol :

> Soltrin, carmew, desse puniform wingering brime
> commern in durmp, a farom a ferinwise lumner,
> sturph, wolpe,
> the barim in pem is striller swimmerly trone
> acclime, volpone, pheme in ambertime.
> Barncolum, barncolum, larnessence,
> sorrowbride, merle pastime,
> cloudprime
> O in ambertime
> in carmew fortproud hindling carmining
> tench in pem strilling trone
> cloudprime
> ambertime
> who and done
> whone, whone.
> Findle with torch fiming coolth
> challglace curndle perdemtory name
> curge-displace kill-crime
> tilth far-freedom-flame
> illth, evil, torch fiming findle,
> curndle, challglace
> teem, fime,
> torchgleam crime
> cale coolth
> fuming of perburning
> rones, deash, done to fleath
> in blame, volpone, volpone,
> O in ambertime
> cloudprime
> who and done
> whone, whone. (*SoS*, 244-5)

Toute la nuit, Malfred s'efforce de résister à l'inconnu qui frappe à sa porte, jusqu'à ce que sa maison (son corps) soit percée par la pierre qui apporte le message. Le récit se

---

[36] Cf. BRAUN, Alice. « *A State of Siege* : le langage du trou. » *in* BAZIN, Claire, PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude, eds. *L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise.* Nanterre : Publidix, 2007, p. 113-22.
[37] CALDER, Alex. « The Closure of Sense: Janet Frame, Language and the Body. » *Antic* 3 (1987), p. 93-103

termine sur la mort de Malfred : une mort sans coupable, mais qui semble être la conséquence logique de cette rencontre brutale avec l'altérité absolue[38].

Si le motif du trou est important, c'est parce qu'il symbolise la dissolution des frontières de Malfred : « Malfred thus experiences a collapse of her personal boundaries, a blurring of the distinction between inner and outer reality[39]. » Celle-ci ne parvient pas, en effet, à déterminer si l'intrus « demanded entry or exit; whether, indeed, it were visitor or guest » (*SoS,* 79), d'autant que ses efforts pour se barricader contre l'intrusion du rôdeur sont à mettre en parallèle avec sa propre tentative de franchir une autre porte, celle de la « room two inches behind the eyes », réservoir fantasmé de sa créativité, où elle espère percer le secret de sa « New View ». Ainsi que le résume Alex Calder : « The fear or dread behind all this has to [do] with an image of the body leaking, of things getting out and things getting in[40]. » Car au fond, c'est le corps de Malfred qui est au centre de cette lutte, un corps dont elle a méthodiquement scellé les orifices, de sorte que l'Autre (pénis, enfant, etc.) n'y a jamais eu sa place ; un corps abandonné, donc, qui fait désormais retour à travers la figure du rôdeur. Pour Delrez, comme pour Calder, une des clés du roman réside dans un passage où Malfred, venue rendre visite à sa mère à l'hôpital, entrevoit le corps d'une patiente anonyme :

> The light curved, mellow, upon the ceiling, directing itself upon the wound where the light fitting had been. Malfred shuddered at the dark-brown, bakelite hole in the ceiling. It reminded her of something she had witnessed when her mother was in the hospital. There had been a woman in the next bed, and for some reason, or as it may happen in hospitals, the woman was being attended to during visiting hours. Beyond the geraniums, the box of assorted centres, her mother, and the half-drawn patterned screen, Malfred saw with horror the woman lying with her body exposed, and on her lower right side there was a small, dark red hole with raw edges, as if something had been torn from the woman's body. At first, besides horror, Malfred felt anger and envy that the woman should have an extra, as it were, illegitimate hole in her body. What right had she? The holes of the body were so carefully counted and tended, and at death were given the last lingering attention… a triumphant, determined sealing… And then the nurse was adjusting over the hole a polythene bag, about eight inches by six, perhaps smaller, like the bag in which handkerchiefs are kept, or sandwiches for a picnic lunch… (*SoS*, 88)

Ce trou surnuméraire et énigmatique suscite chez Malfred à la fois horreur, colère et envie : autant de sentiments contradictoires mais typiques de la réaction commune face

[38] On peut aller jusqu'à dire que Zoe, elle aussi, avait succombé à cette rencontre.
[39] DELREZ, *op. cit.*, p. 145.
[40] CALDER, *op. cit.*, p. 99.

à l'abject, telle que Kristeva l'a décrite[41]. Les orifices du corps sont abjects car ils constituent un point de passage entre soi et le reste du monde, et sont toujours menacés d'être forcés de l'intérieur ou de l'extérieur, ce contre quoi Malfred a sans cesse cherché de se protéger. Le motif du trou dans le roman est ce qui vient briser, faire éclater la construction identitaire de Malfred en introduisant le chaos, l'indifférencié, le fluctuant, qui s'y faufilent comme par un appel d'air. Et encore une fois, c'est le langage qui le premier vacille, déraille, et finit par tomber dans le non-sens. Le poème énigmatique est écrit dans un langage (une langue ?) que ni nous, ni Malfred, ne pouvons comprendre, car, pour Alex Calder, il s'agit d'un « underlanguage, a language of desire, a language of the body[42]. » Les forces inarticulées du désir et du corps finissent par avoir raison de la construction identitaire de Malfred (par le biais du langage), sans doute parce qu'elle s'est éloignée de la communauté qui la protégeait. Ainsi, en cherchant un espace où elle pourrait enfin soigner son individualité, Malfred fait la rencontre de l'indifférencié et du flux : elle n'y survivra pas.

2.2.2 L'autobiographie : « a trap is also a refuge »

Dans *A State of Siege*, le voyage et l'exil étaient associés à la recherche identitaire que tentait de mener Malfred. Dans l'autobiographie, cette association deviendra quasiment systématique, comme le fait remarquer Claire Bazin :

> The three volumes of Frame's autobiographical triptych all end on a movement in space: there is an exile on a small scale in the first book (from home to University), an exile on a larger scale (from New Zealand to the Continent) in the second book, and finally there is a return to the point of origin, strangely coinciding with a flight towards 'Mirror City', the imaginary country on which the whole autobiography ends[43].

A première vue, le choix du genre de l'autobiographie peut surprendre, chez un auteur qui donne si peu de crédit au concept d'identité. Comme le fait remarquer W.H. New :

---

[41] KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980, p. 9 :
Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est tout près, mais inassimilable. Ca sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire.

[42] CALDER, *op. cit.*, p. 93.

[43] BAZIN, Claire. « 'Homelessness of Self': Janet Frame's Autobiography. » *in* REGARD, Frédéric, WALL, Geoffrey, eds. *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*. Saint Etienne : Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 313.

> But to make an issue of self is also to objectify the self as thing and to put it on display and make it vulnerable—which is even less acceptable when one realizes that transformation rather than formation is the mode more suited to understanding the fluid subjective identity[44].

Mais ce serait oublier que le genre de l'autobiographie a servi de champ privilégié d'exploration du concept d'identité, et de sa représentation en littérature. Comme l'a montré Linda Anderson, la conception romantique et essentialiste de l'autobiographie, selon laquelle « each individual possesses a unified, unique selfhood which is also the expression of a universal human nature[45] » a été largement mise à mal par les critiques, notamment poststructuralistes, du XX^e^ siècle. Toujours selon elle, la contribution de Paul de Man, tout particulièrement, à la réflexion sur le genre de l'autobiographie a été essentielle :

> De Man's essay constitutes a supremely deconstructive moment for Romantic selfhood, quite literally turning its assumptions on their heads: instead of a subject who is unique, unified and transcendent, the Romantic self – post-de Man – is fatally divided, threatened by representation, forced to summon up rhetorically the ghosts of a self they can never hope to be[46].

En d'autres termes, la pratique autobiographie, loin de renforcer l'identité de l'individu, la clive irrémédiablement, en la divisant entre deux, voire trois instances, comme Lejeune qui, dans *Le pacte autobiographique*, établit une distinction entre auteur, narrateur et personnage[47]. De la même façon, Tonya Blowers s'emploie à prendre à rebours le cliché habituel selon lequel l'autobiographie masculine dessine un être autosuffisant et monolithique, contrairement à la tradition féminine, qui est censée donner de l'être une représentation plus fragmentaire[48], et montre que : « The supposed unitary nature of the male self is challenged by the very structure of the autobiographical text which seeks to describe that text. A written description of the self requires *a priori* a division of that self

---

[44] NEW, W. H. « The Frame Story World of Janet Frame. » *Essays on Canadian Writing* 29 (1984), p. 187.
[45] ANDERSON, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2001, p. 5.
[46] *Ibid.,* p. 14.
[47] LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975, p. 15.
[48] Un cliché que décrit Estelle Jelinek dans la préface de son ouvrage, JELINEK, Estelle. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne Publishers, 1986, p. XIII :

> Likewise, the identity image is similar throughout women's autobiographies. In contrast to the self-confident, one-dimensional self-image that men usually project, women often depict a multidimensional, fragmented self-image colored by a sense of inadequacy and alienation, of being outside or 'other'; they feel the need for authentication, to prove their self-worth. At the same time, and paradoxically, they project self-confidence and a positive sense of accomplishment in having overcome many obstacles to their success – whether it be personal or professional.

into narrator and protagonist[49]. » On a beaucoup voulu faire de l'autobiographie de Frame une œuvre mineure, car trop simplement référentielle[50], mais c'est sans compter sur le foisonnement des questions liées de façon intrinsèque au genre de l'autobiographie en général, que l'on classe trop souvent parmi les sous-genres de la littérature. Chez Frame, qui n'a cessé de réinventer la notion d'identité tout au long de son œuvre, le projet autobiographique prend au contraire une résonance toute particulière. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que l'autobiographie ait été écrite juste après *Living in the Maniototo* : dans ce sens, on pourrait lire la trilogie comme un prolongement des réflexions initiées dans ce roman sur le rapport entre réalité et fiction, que Frame mènerait cette fois-ci sur l'échelle de sa propre existence. Celle-ci ne dit pas autre chose dans une interview accordée à Elizabeth Alley :

> Well, I am always in fictional mode, and autobiography is found fiction. I look at everything from the point of view of fiction, and so it wasn't a change to be writing autobiography except the autobiography was more restrictive because it was based on fact, and I wanted to make an honest record of my life. But I was still bound by the choice of words and the shaping of the book, and that is similar to when one is writing fiction[51].

Ainsi, pour Frame, il n'existe pas véritablement de différence qualitative entre le roman et l'autobiographie : seul le contenu change.

La plupart des critiques qui se sont penchés plus particulièrement sur l'autobiographie de Frame, notamment Tonya Blowers, Simone Oettli-Van Delden et Claire Bazin, s'accordent sur une chose, à savoir que ce projet est né d'une volonté de Frame de rétablir une certaine vérité à propos du personnage public qu'elle était devenue, mais également de reprendre la parole en son nom propre, de donner sa propre version d'une histoire, celle de son existence, qui s'est trop longtemps écrite sans, ou malgré elle. C'est d'ailleurs la thèse principale de l'un des articles de Claire Bazin[52], selon laquelle il s'agissait pour Frame d'une possibilité de dire « je », quand pendant trop longtemps, elle n'avait été qu'une troisième personne, et particulièrement lors de ses séjours en hôpitaux psychiatriques, qui ont signifié pour elle une privation radicale

---

[49] BLOWERS, Tonya. *Locating the Self: Re-reading Autobiography as Theory and Practice, with particular reference to the writings of Janet Frame*. PhD thesis, University of Warwick, 1998, p. 18.
[50] Voir, notamment, le chapitre que Gina Mercer lui consacre dans son ouvrage.
[51] ALLEY, Elizabeth. « 'An Honest Record': An Interview with Janet Frame. » *Landfall* 45.2 (1991), p. 161.
[52] BAZIN, Claire. « Du Elle au Je : l'Autobiographie dans l'œuvre de Janet Frame » *in* VEGA-RITTER, Max, MONTANDON, Alain, eds. *L'un(e) miroir de l'autre*. Clermont-Ferrand : CRLMC, 1998, p. 239-51.

d'autonomie[53]. Mais pour Susan Ash et Tessa Barringer, par exemple, Frame va encore plus loin : pour elles, l'autobiographie procède d'un désir de « fixer » l'être (« frame » pour Barringer, et « epicise », dans les mots de Bakhtine, pour Ash) dans le langage. Susan Ash évoque ainsi : « Frame's apparent subsequent concern with the projected image of herself, rather than with the act of speaking, enunciating that self[54]. » Mais comme souvent chez Frame, l'analyse littéraire est contaminée par des considérations sur sa personne et sur la réalité biographique, qui faussent la lecture de l'autobiographie, œuvre qui fait pourtant partie d'un corpus et d'une entreprise littéraire. Simone Oettli-Van Delden montre au contraire que cette œuvre raconte non pas l'existence d'un être monolithique, mais plutôt la construction de cet être. Répondant à Susan Ash, en reprenant elle aussi les termes de Bakhtine, elle estime au contraire que :

> It is the lack of the excess of seeing concerning the Self, the impossibility of achieving complete transgredience in relation to it, or, in other terms, the inability to simultaneously be a Self and stand outside it from the axiological vantage point of the Other, that prevents Frame from creating a 'distant image' of herself, and which complicates the relationship between any autobiographical author and the Self that is to be represented[55].

De même, Tonya Blowers vient rajouter un pluriel salutaire à son étude de l'autobiographie en général : « Locating the Self of autobiography means identifying, describing and analysing the various *discourses* through which that self is constructed[56]. » En effet, il me semble qu'une des erreurs que commettent de nombreux critiques de l'autobiographie consiste à penser que Frame croit tout simplement à la possibilité de parler d'un être unitaire et monologique, lorsque toute son œuvre a montré le contraire. C'est ne pas tenir compte tout d'abord de nombreux blancs et lacunes que Frame se permet de laisser au sein de son texte[57], et qui font allusion à de possibles alternatives de modalité de l'être. Gina Mercer, malgré ses réserves sur l'œuvre, se permet de revenir sur le terme « lacune », très souvent employé pour évoquer le peu d'éléments de récit

---

[53] Claire Bazin parle à ce propos de « désidentification » : *Ibid.,* p. 246.
[54] ASH, Susan. « 'The Absolute, Distanced Image': Janet Frame's Autobiography. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 24.
[55] OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p. 22-3.
[56] BLOWERS*, op. cit.*, p. 1. C'est l'auteur qui souligne.
[57] A commencer par le fait que la narration s'arrête vingt ans avant le temps de son écriture.

relatifs aux années passées en hôpital, et y voit la prédominance d'un regard typiquement masculin :

> But an observation of male reviewers' opinions shows that they were mostly frustrated by the absence of certain details, and they characterize the autobiography mostly in terms of what it lacks. The word *lacuna* reminds us of the 'nothing' men see in women instead of a penis – where we could choose to see a series of « discreet and necessary folds[58].

Où l'on en revient à la critique initiale d'une conception phallomorphe de l'identité qui est, selon moi, à l'œuvre dans l'autobiographie. En effet, j'entends montrer que le cheminement raconté dans cette œuvre est celui d'une femme qui commet l'erreur de vouloir endosser une identité rigide et mortifère, et apprend progressivement à se délivrer de cette illusion.

Tonya Blowers, ainsi que Simone Oettli-Van Delden, proposent une lecture de la crise identitaire qui constitue la véritable charnière de l'autobiographie, et qui se situe, justement à peu près au milieu du deuxième tome, *An Angel at my Table*. Pour Oettli-Van Delden, cette crise est le résultat de « the discrepancy between her inner Self and her social identity [59] »; tandis que pour Tonya Blowers, cette crise découle de l'impossibilité pour Janet de trouver une catégorie qui lui corresponde :

> I suggest that Frame's position within the broader socially-constituted categories (race, class, gender, nationality) continually slips and slides over the boundaries of containment so that she is never consistently, completely or unproblematically 'poor', nor 'white', nor 'woman', nor 'colonial'; that her inability to 'belong' to these categories is exacerbated by her singular experiences and that her subsequent 'longing to belong' is in effect the ordering imperative behind her writing[60].

Mais c'est la notion même de « catégorie » qu'il faut dès lors remettre en question, car c'est cette conception rigide de l'identité qui enferme Janet dès le départ. Claire Bazin observe que l'un des tropes principaux utilisés pour symboliser la recherche d'identité est la géographie[61] ; et Simone Oettli-Van Delden, comme Tonya Blowers, s'intéressent

---

[58] MERCER, Gina. « 'A Simple, Everyday Glass': The Autobiographies of Janet Frame. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 46.
[59] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 35.
[60] BLOWERS, *op. cit.*, p. 72.
[61] BAZIN, Claire. « 'Homelessness of Self': Janet Frame's Autobiography. »

au motif du vêtement[62]. Ces deux images trahissent une conception de l'identité basée sur une logique de non-contradiction de type « A/not-A » : on ne peut être à deux endroits différents au même moment, par exemple, et l'on ne peut pas être une chose et une autre, du moins, selon cette représentation. Ainsi, le drame de Janet est de s'être vue successivement accoler des étiquettes réductrices et monologiques, comme dans l'exemple suivant :

> The door was open and Dad was waiting with the strap in his hand. 'Come into the bedroom,' he said sternly. He administered his usual 'hiding', not excessive, as some children had, but sharp and full of anger that one of his children was a *thief*. *Thief, thief*. At home and at school I was now called *Thief*. (*TIL*, 26)

Ce passage n'est pas sans rappeler l'anecdote que rapporte Jean-Paul Sartre dans sa biographie de Jean Genet, où celui-ci est littéralement marqué au fer rouge par l'épithète de « voleur » qui lui est attribuée. On peut également observer l'intertextualité manifeste qui lie ce passage à une scène primordiale de *Jane Eyre* (que Frame évoque à de nombreuses reprises comme étant une influence majeure) où Jane est dénoncée comme « menteuse » devant l'assemblée de l'établissement de Lowood[63]. Pour Philippe Lejeune, il s'agit d'un des passages obligés de l'autobiographie comme genre :

> L'acquisition du nom propre est sans doute dans l'histoire de l'individu une étape aussi importante que le stade du miroir. Cette acquisition échappe à la mémoire et à l'autobiographie qui ne peut raconter que ces baptêmes seconds et inverses que sont pour un enfant les accusations qui le figent dans un rôle à travers un qualificatif : « voleur » pour Genet, « youpin » pour Albert Cohen[64].

Suite à cet épisode, toute l'enfance et la jeunesse de Janet vont consister en une longue quête d'une identité qui va servir d'« interface » (obligatoire dans un monde régi par des conventions patriarcales et phallomorphes) entre ses désirs artistiques profonds et le reste du monde, ou la communauté, selon le vocabulaire que j'ai choisi d'employer. La narratrice décrit ainsi, non sans humour, l'un des avatars de sa construction d'elle-même en tant qu'artiste :

> Gradually I was acquiring an image of myself as a person apart from myself as a poet, and in my reading I identified most easily with the stoical solitary heroine

---

[62] Un symbole de l'identité également très présent dans *A State of Siege*, où Malfred se décrit comme « wedded to her clothes ». Cf. *SoS*, p. 220

[63] Cf. BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre.* Harmondsworth: Penguin, (1847) 1994, p. 68-9.

[64] LEJEUNE, *op. cit.*, p. 34.

> suffering in silence, the 'plain Jane' content to love the strong, inarticulate hero, who was easily beguiled by the flashily beautiful woman but who turned always in the end (regretfully too late) to the shadowy shy woman he had failed to notice. (*TI*, 127)

Mais ce travail, d'abord innocent, de travestissement identitaire, devient dangereux lorsque l'étiquette se met à prendre le pas sur la réalité intérieure, notamment dans le contact avec autrui. Au cours de son séjour chez sa tante Isy, Janet apprend à devenir « I the 'quiet teacher, not trouble, no trouble at all' » (*AT*, 183). Les guillemets dans ce passage soulignent le fait que cette définition de la personnalité de Janet lui est extérieure, voire étrangère. Pire, victime des clichés (dont on a vu qu'ils étaient une des armes les plus redoutables du langage de la communauté) de la représentation habituelle de l'artiste, qui sont d'ailleurs largement entretenus par la mère de Janet elle-même, celle-ci accepte plus tard de se laisser enfermer dans l'identité la plus mortifère qui lui ait été donné d'endosser, celle de « la folle » : « I was taking my new status seriously. If the world of the mad were the world where I now officially belonged (lifelong disease, no cure, no hope), then I would use it to survive, I would excel in it. I sensed that it did not exclude my being a poet » (*AT*, 198). Finalement, le statut de la folle est assez confortable, puisqu'il lui permet d'appartenir à une communauté, quelle qu'elle soit, et de soulager temporairement son isolement. Mais cette communauté se trouve également recouper celle des artistes, du moins selon le fantasme populaire que reprend cette fois-ci le thérapeute de Janet, notamment lorsqu'il la compare à des artistes « fous » tels que Van Gogh ou Schumann[65]. Il n'est d'ailleurs pas sans rapport que ce thérapeute, John Forrest, soit un homme. Pour Simon Petch, la crise identitaire de Frame s'étend beaucoup plus loin que l'épisode de folie, selon lui : « Janet became a decentred subject in a fiction of alterity created and manipulated by men[66]. » En effet, la vie de Janet semble être rythmée par les décisions d'hommes à son égard, des hommes qui tentent tous, à un moment ou à un autre, de laisser leur marque sur elle sous la forme d'une étiquette identitaire :

> From the developing autobiography there emerges a struggle in which Frame is still trying (at times desperately) to speak for herself against these men and the

[65] Cf. *AT*, p. 201.
[66] PETCH, Simon. « Speaking for Herselves: the Autobiographical Voices of Janet Frame. » *Southerly* 54.4 (1994-1995), p. 50.

> identities they imposed upon her, and against the earlier self who knowingly accepted such identities as a means of survival[67].

Car, quelle qu'ait été l'influence, positive ou négative, de ces hommes sur son existence, Janet a dû apprendre a être quelqu'un de différent pour chacun d'entre eux, à commencer par son père. Pour John Forrest, elle était « la folle » ; pour Sargeson, son mentor littéraire, un « camarade » dont il tentera de gommer la féminité ; pour Patrick Reilly, une femme potentielle, à condition qu'elle reste « fancy-free », etc. Ce n'est que très tard dans l'autobiographie que la narratrice se rend compte de cette réalité : « My life had been erased, almost, by expert bullying while I played the role of the victim that like any other repeated role, resists a change » (*EMC*, 396).

Ainsi, l'autobiographie s'achève sur la résolution finale de cette crise identitaire, au terme d'un processus particulièrement douloureux, qui oblige Janet à renoncer non seulement à son identité de schizophrène, mais également au concept d'identité en général :

> Perhaps I remember so vividly Dr Miller's layers of clothes worn against the winter season because I myself had suddenly been stripped of a garment I had worn for twelve or thirteen years – my schizophrenia. I remembered how wonderingly, fearfully, I had tried to pronounce the word when I first learned of the diagnosis, how I had searched for it in psychology books and medical dictionaries, and how, at first disbelievingly, then surrendering to the opinion of the 'experts', I had accepted it, how in the midst of the agony and terror of the acceptance I had found the unexpected warmth, comfort, protection: how I had longed to be rid of the opinion but was unwilling to part with it. And even when I did not wear it openly I always had it by for emergency, to put on quickly, for shelter from the cruel world. And now it was gone, not destroyed by me and my constant pleading for 'the truth' allied to an unwillingness to lose so useful a protection, but banished officially by experts: I could never turn to it for help. (*EMC*, 375)

Ce passage nous permet finalement de mieux comprendre la logique identitaire qui sous-tend le langage de la communauté : on y retrouve en effet cette peur diffuse de l'Autre, du « cruel world », qui ressemble à l'angoisse que ressent Malfred à l'idée de laisser entrer ce qui tambourine à sa porte, autrement dit, la fluctuation du monde, et ce qui est en dehors de nous. L'autobiographie se termine également avec la mort du père, et plus symboliquement, la fin d'une oppression patriarcale dont Janet avait été victime jusque là. Il est justifié, à mon sens, que le récit se termine là, dès lors que l'on lit l'autobiographie non pas comme le simple récit d'une vie, mais comme l'apprentissage

[67] *Ibid.,* p. 51.

du renoncement à une conception rigide de l'être. Le dernier chapitre est consacré à une figure énigmatique, « The Envoy », qui va et vient entre la réalité et la cité de l'imagination, « Mirror City »[68]. Maria Wikse fait ainsi remarquer que ce personnage possède une identité assez fluide, remarquant tout à fait judicieusement qu'il n'est pas sexué[69]. De plus, son statut vis-à-vis de Janet est assez flou : s'agit-il d'une personnification de l'imagination, ou d'un dédoublement de la personne entre soi et « soi-écrivant » ? Toujours est-il que même si Janet a renoncé à son statut de schizophrène, Frame en a gardé le principe de fragmentation de la personnalité, mais pour le faire fructifier de façon créative. Une fois ceci achevé, le retour à la fiction redevient possible.

2.3 Le langage de la vérité

Dans l'introduction à sa thèse, Jennifer Lawn dresse une liste des différents types d'interprétations qui ont été donneés de la mort énigmatique de Malfred, à la fin de *A State of Siege*. En effet, la plupart des critiques qui se sont attelés à cet œuvre se sont donné pour mission de trouver un sens à cette mort, alors même que, dans l'économie du roman, elle est censée fonctionner justement comme le pendant du poème de « *nonsense* » : elle représente la fin du sens. Seule Dawn Danby parvient à prendre du recul sur cette pratique herméneutique, qu'elle associe à une forme de violence à l'encontre du texte :

> Any reader who imposes a final meaning is a kind of prowler, unhappy to be excluded, ready to break windows to find out what's going on inside, finally destroying the inner life of the text… this 'reader as prowler' metaphor is itself too neat to be true, but it may serve to remind us of the potential violence of the reading habits we are taught to practise[70].

Ce que cherche à déconstruire Jennifer Lawn, ainsi que Dawn Danby, c'est cette méthode typiquement masculine d'interprétation qui consiste à fouiller le texte pour en extraire une pépite de sens, une sorte de concentré herméneutique, qui pourrait rendre compte de l'œuvre dans son ensemble ; une méthode qui prend pour modèle la cure psychanalytique, et sa recherche du point traumatique originel, la cure ayant également pour modèle l'enquête du détective et sa recherche du meurtrier, dont la découverte

---

[68] Nous aurons largement l'occasion de revenir sur l'image de « Mirror City » dans la deuxième partie.
[69] WIKSE, Maria. *Materializations of a Woman Writer: Investigating Janet Frame's Biographical Legend*. Bern: Peter Lang, 2006.
[70] DANBY, Dawn. « *A State of Siege*. » *And* 2 (1984), p. 105-6.

viendra clore le roman. Où l'on en revient à la fin de *A State of Siege* : les critiques qui ont pour but de donner un sens à la mort de Malfred se comportent comme des lecteurs de romans policiers, et tentent de remédier à la frustration de ne pas connaître l'identité du meurtrier : s'agit-il du rôdeur ? Ou alors s'est-elle suicidée ? Dans l'énoncé de son projet de recherche, Jennifer Lawn touche à un point crucial de la critique du langage du centre que mène Frame : « More specifically, then, my thesis rejects, not hermeneutics, psychoanalysis, and theology per se, but the hermeneutics of the nameable secret, the psychoanalysis of absolute catharsis, and the theology of presence[71]. » Ainsi, j'entends également montrer ici comment Frame, en utilisant le trope du secret comme horizon de ses romans met en scène et teste à la fois notre tendance à nommer, désigner et fixer le sens, de façon à rassurer notre besoin de transcendance.

2.3.1 « The Age of Explanation »

La recherche du secret qui va donner un sens à ce qui n'en a apparemment pas n'est pas uniquement l'apanage des critiques littéraires, mais également l'une des méthodes de base de l'investigation psychiatrique, comme l'a montré Michel Foucault :

> Quatrième fonction de l'interrogatoire psychiatrique, c'est ce que j'appellerai l'aménagement de l'aveu central. C'est-à-dire que, au fond, l'interrogatoire psychiatrique a toujours une certaine finalité, et d'ailleurs il s'interrompt toujours réellement en un certain point. Cette finalité, ce point d'horizon pour l'interrogatoire psychiatrique, c'est ce qui serait le cœur de la folie, son noyau, cette espèce de foyer qui correspondrait dans l'ordre de la folie à ce qui est le foyer d'une lésion pathologique. Et ce foyer de la folie que l'interrogatoire cherche à réaliser, à effectuer, c'est la forme extrême, irrécusable, de la folie[72].

Et en effet, les psychiatres qui s'occupent de Daphne dans *Owls Do Cry* ne cessent de lui poser des questions, de chercher des explications, comme on cherche de l'or ; seule Daphne semble être capable de comprendre la valeur factice de ces parcelles de vérité extraites des patientes comme des diamants d'une mine :

> They are mad. They are frauds. They are thieves who sneak through the night and day of their lives, exchanging their counterfeit whys and hows and wheres, like fake diamonds and gold to zip them inside their leather human brain till the next raid and violence of exchanging, when they jingle their clay and glass baubles, untouched by sun, in their hands, and cry out,

---

[71] LAWN, *op. cit.*, p. 7.
[72] FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France 1973-1974*. Paris : Seuil/Gallimard, 2003, p. 275.

> — Who'll buy our answers, genuine treasure, who'll buy? (*ODC*, 134)

On retrouve d'ailleurs cette succession de pronoms interrogatifs à plusieurs reprises dans le roman :

> He could not face it. He would have his hands full to control the treasure of money that would help him to fit in and know where and why and how. (*ODC*, 86)

> […] and here is a member of the white tribe, the chief perhaps, come to say why and where and how. (*ODC*, 133)

Mais de tous les romans de Frame, c'est *Scented Gardens for the Blind* qui illustre le mieux ce désir irrationnel et compulsif de percer le secret de l'autre, de le faire avouer :

> I know, Erlene thought. You want to torture it out of me. You want me to reveal the names of my accomplices. You think that if I give you a list of my accomplices you will be saved. You are like my father. He thinks that a list of one family will save him—and the human race. You believe that lists are magic. Or perhaps it is something else—a crime, and you wait to be accused. (*SGB*, 193)

Le secret est dangereux, car il cache un crime potentiel, voire bien réel : rien ne semble devoir échapper au regard omniscient du pouvoir tel qu'il est décrit par Foucault. Le silence d'Erlene est ainsi perçu comme subversif, et tous ceux qui tentent de le briser sont secrètement agis par la peur du chaos qu'il pourrait créer :

> We cannot withdraw now, and stop speaking. Erlene, and all others who are mute, must learn to speak, not mere animal cries, demands for food, warmth, love, nor human pleas for forgiveness salvation peace of mind, but the speech which arranges the dance and pattern of the most complicated ideas and feelings of man in relation to truth; truth; it, the centre; the circus, the crack of the whip, the feeding time of the spirit; then the great striped tigers leaping unharmed through the fire. It is something to hope for. (*SGB*, 153)

Erlene incarne d'une certaine façon la rébellion contre l'ordre psychiatrique que, ni Daphne, ni Istina, n'étaient parvenues à mener. Sur le plan symbolique, son silence est une représentation possible de la « tache aveugle », du trou noir du sexe féminin, tel que se le représente l'homme, et dont il va tenter de percer le mystère en le pénétrant, plus ou moins violemment[73]. On l'avait vu dans le chapitre un : les tentatives d'interrogatoire du Dr Clapper à l'encontre d'Erlene sont ressenties comme une forme de viol par celle-

[73] Voir les réflexions de Luce Irigaray sur la psychanalyse freudienne dans *Speculum de l'autre femme*, et *Ce sexe qui n'en est pas un*.

ci, qui craint d'être tombée enceinte par le simple pouvoir de son regard ; un regard que Irigaray comme Cixous envisagent comme un substitut symbolique du phallus[74]. Pour Jennifer Lawn, dans un article portant sur *Owls Do Cry*, Daphne oppose une véritable résistance au pouvoir psychiatrique en refusant obstinément de parler : « Daphne's silence is eloquent protest, not just against asylum staff, but against the whole regime of power which seeks to impose subjectivity upon her, render her a 'subject' for psychiatry study, while objectifying her as a 'case'[75]. »

Il y a chez Frame une farouche revendication du droit au secret, au nom de la préservation de l'intimité, face aux intrusions de la communauté. Cette part d'ombre que chaque individu se doit de cultiver est d'ailleurs représentée chez elle par une très riche imagerie autour de l'opposition entre ombre et lumière, justement. Dans *Scented Gardens for the Blind*, toujours, la lumière est associée à la culpabilité, comme le fait remarquer Jeanne Delbaere[76], car la lumière est une représentation de la conscience inquisitrice qui hante le langage du centre :

> Also, it is hard to believe that the sun does not judge us. All pretences, proofs collapse. Why does it sit there in the sky, then, supervising, striking, training with iron the plants in the way they should grow, unless it has secret knowledge of the plant? The sun is all love and murder, judgement, the perpetual raid of conscience, paratrooping light which opens like a snow blossom in the downward drift of death. Wherever I turn—the golden cymbals of judgement, the summoning of the torturers, the inquisitors of light. (*SGB*, 25)

La lumière, surtout électrique, est une force de définition, le véritable complément de l'ombre qui obsédait tant Malfred, dans *A State of Siege*. Lorsqu'elle finit enfin par pénétrer en rêve dans sa « dream-room », où elle croit pouvoir entrevoir le secret de son être, elle découvre avec horreur qu'elle n'a pas d'ombre. La lumière qui tambourine à l'extérieur lui offre le confort de la délimitation retrouvée :

> Then I realize that in my dream-room two inches behind the eyes there are no shadows. No shadows! But everything has shadows, always: objects, people, plants, little dogs, plaits, uncles have shadows, their moustaches have shadows; aunts have shadows, lovers, mothers, fathers, even the dead have shadows—

---

[74] Irigaray évoque « l'économie scopique dominante » qui régit le rapport entre hommes et femmes dans IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Editions de Minuit, 1974, p. 25.
[75] LAWN, Jennifer. « Docile Bodies: Normalization and the Asylum in *Owls Do Cry*. » *Journal of New Zealand Literature* 13 (1993), p. 183.
[76] DELBAERE, Jeanne. « 'Beyond the Word': *Scented Gardens for the Blind* » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 97-8.

> banding their shape in the only true eternal unity, fitness, completeness. Then as I struggle to escape from this shadowless room I notice that though I can see, as if I were out in the world in daylight, the room, in fact, is without light, is sealed from light, and that faint sound I hear as of moaning wind that rises and dies away and seems to probe with its fingers against the walls and door of the dream-room, is Light trying to get in. 'Only let me in,' Light is saying. 'Let our armies in, that we might each stand guard over our chosen shape; only let me in that I may bring the armies of shadow to guard the shapes of your dreaming; shadows that at noon are a broken cloud, blot, clod, wrapped shape, huddled parcel, that at twilight go walking the world, tall as the sky.' (*SoS*, 183)

Chez Frame, l'ombre n'est pas le simple envers de la lumière, son absence (comme le voudrait Malfred) ; c'est en soi un espace de retraite, une promesse d'intimité, loin des exigences de vérité de la communauté[77].

On se souvient comment la culture populaire participait également à ce que Foucault appelle les « dispositifs de connaissance » en enjoignant sans cesse à l'individu à se confier, se confesser. Les magazines imaginaires que Frame fait figurer dans son œuvre sont ainsi extrêmement révélateurs de cette volonté de savoir, déguisée en loisir innocent, avec des titres tels que « *Tell* », « *Confess* », ou « *Truth* ». Dans *Living in the Maniototo*, « The Great Californian Confession » est ainsi devenue une activité à part entière, intronisée comme institution par l'usage des majuscules. Elle n'est plus tant présentée comme une injonction du langage du centre, mais plutôt comme une de ces pathétiques tentatives que mettent en jeu les individus pour rentrer en contact les uns avec les autres :

> If it hadn't been for the practice known as The Great Californian Confession (the GCC) I might not have gleaned so much about my guests. At that time, as a requisite of the Age of Explanation, the GCC was at its peak, especially in California, and even Brian, usually taciturn, had stayed at experimental centres where guests, stopping only for sleep and food, poured out their hearts to one another, like sacks of coal (which burns) or wheat (which sprouts), and when their hearts were emptied they did indeed appear like empty sacks and may have been as desolate had not the owners or carriers realised that sacks are of the material which, in other circumstances, can be woven into fine linen, embroidered with bright flowers, birds of paradise, fish, castles, places and symbols of an age of imagination. (*LM*, 175)

[77] Cependant, l'opposition entre lumière et obscurité possède une myriade de significations. Jeanne Delbaere a associé la lumière à la mort, notamment dans son article « Turnlung in the Noon Sun », ainsi qu'Ivane Mortelette qui propose l'interprétation suivante : « Le symbolisme de l'ombre et de la lumière prend ici une signification évidente : la lumière représente l'inévitable vérité de la mort, que l'être humain tente de se dissimuler pendant toute sa vie. » MORTELETTE, *op. cit.*, p. 222.

L'imagination : c'est ce qui paraît être la première victime de cette grande entreprise de mise en commun de la parole qui peut être lue comme un coup de patte humoristique au nouveau culte du soi typique du « Flower Power » des années 70, dont la Californie a été l'un des premiers foyers. Alice Thumb, l'un des doubles de Mavis Furness, recueille les confidences des quatre personnages qui viennent partager avec elle la maison des Garrett, et donc chacun est persuadé que lui ou elle aussi va « écrire un livre ». Cette croyance en la validité égale des mots de chacun, en la démocratie de la prise de parole, apparaît comme l'une des conséquences les plus démagogiques de cette nouvelle idéologie de la confession. Selon Roger Prestwick :

> 'I, too, will write a book. Another book. I know that our age has been propelled, blackmailed into becoming the Age of Explanation. I feel that literate people have almost explained themselves away. I use the word « literate » as a fact, not a judgement. At first, you remember, Alice Thumb, it was our anxiety, our unease which was explained away, but in the process, we ourselves have been disappearing. The efficiency of our explanations is like that of the insecticide which reduces the insect to a crumbling shell.' (*LM*, 164)

La confession fait ainsi partie de cette injonction à expliquer, dont la violence est suggérée par l'utilisation du verbe « blackmailed », ou par la comparaison avec l'insecticide. Le risque de l'impératif de connaissance poussé à son extrême est la disparition de l'humain, selon Roger, une logique que l'on a pu observer à l'œuvre dans *Intensive Care*, par exemple. Mais cette réflexion de Roger fait référence à une idée très fermement ancrée dans l'œuvre de Frame, et selon laquelle l'humain ne saurait survivre sans ses zones d'ombre et sans son mystère, son intimité. « Expliquer » l'être humain reviendrait à en faire une coquille vide, comme l'insecte, sous l'effet de l'insecticide. Michel Foucault a très bien analysé le rôle de l'aveu comme moyen de contrôle de cette intimité absolue dont la communauté ne supporte pas qu'elle reste dans l'ombre, à savoir la vie sexuelle des individus (à ne pas confondre avec la sexualité, qui est synonyme chez lui de dispositif de connaissance sur le sexe, justement) :

> C'est peut-être là [au XVII^{e} siècle] pour la première fois que s'impose sous la forme d'une contrainte générale, cette injonction si particulière à l'Occident moderne. Je ne parle pas de l'obligation d'avouer les infractions aux lois du sexe, comme l'exigeait la pénitence traditionnelle ; mais de la tâche, quasi infinie, de dire, de se dire à soi-même et de dire à un autre, aussi souvent que possible,

> tout ce qui peut concerner les jeux des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l'âme et le corps, ont quelque affinité avec le sexe[78].

Car bien souvent, la sommation à « s'expliquer » (au sens de « expliquer soi-même ») va de pair avec une volonté de prise de contrôle sur l'individu, et son corps. Ainsi, dans *The Rainbirds*, lorsqu'il est question de faire une prise de sang à Beatrice dans le but avoué de vérifier son alcoolémie, une voix anonyme s'élève : « 'Blood is one of the last privacies; the stations of the blood to and from the heart are nameless and secret; we acknowledge that; yet her blood, faithless like the rest of her, would talk and tell' » (*Ra*, 243-4). La prise de sang est un moyen d'extraire du savoir du corps humain, avec ou sans son consentement, une pratique qui devient d'autant plus dangereuse lorsque c'est la communauté qui en prend l'initiative dans un but de surveillance. Très souvent, chez Frame, la sommation à dire, confesser, expliquer, est une des plus hautes formes de violence et d'intrusion que peut subir l'individu, car il s'agit encore une fois de figer le vivant en un objet de connaissance, ce qui a pour conséquence de détruire sa fluidité.

Le danger vient, non pas du désir de savoir en soi, mais de la soif d'un savoir intransitif, sans objet particulier, ni volonté de partage, mais pris comme but en soi. A plusieurs occasions, on trouve chez Frame l'utilisation du verbe « know » à la forme intransitive, comme dans l'exemple suivant, tiré de *A State of Siege* :

> The world had indeed become afflicted with an epidemic of awareness that was most likely to attack those, like Malfred, who lived alone, for they (and she) had not their vision blocked by the nearness of demanding relatives—how mountainous her mother had been! Certainly others, like Malfred, who lived alone, looked with more love on cats, dogs, birds, and planned to make provisions for them, and were entitled to do so; but awareness of the human family, fast-spreading, was incurable; and the fact that it was looked on as a disease was strengthened by the many efforts made to get rid of it. Oh, if only I didn't know! Pandora voiced the same complaint. *I want to know, I know, I want not to know*. The cycle was relentless. *I want to see, I see, I want not to see*. It seemed at times that all living was directed towards completing the final state of the cycle—*I want not to*. Yet knowledge was always the victor in its invasion, in spite of the many fortresses, defences, maintaining of so-called strategic positions—if only the Defence Budget of the human mind and heart could be made public, the history written of the battles, the wars, defeats, and victories! And how many small minds, and islands, like Karemoana, had struggled for centuries to resist the invaders, whether they were the force of love, hate, knowledge, awareness? (*SoS*, 48-9)

[78] FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, p. 29.

Cette « awareness of the human family », voilà ce qui justement menace l'humanité : il s'agit d'un mouvement essentiellement négatif et mortifère, puisqu'il se termine irrémédiablement par un « *I want not to* » qui brise à la fois le sens et la volonté elle-même. Le savoir est comparé à un envahisseur, et se fait métonymie de la prérogative humaine de connaître son prochain, de le fouiller, d'accumuler du savoir sur lui, au lieu de simplement le découvrir. Le verbe « know » ici est également à comprendre à son sens sexuel, auquel Malfred fait référence à plusieurs reprises dans le récit[79]. La volonté de savoir se teinte alors du soupçon de volonté d'agression sexuelle, ou du moins du désir sexuel dont on suppose qu'il a poussé Pandore à ouvrir la boîte, à l'instar d'Eve. Mais c'est avec *The Carpathians* que Frame finit par trouver une alternative à cette conception masculine et « pénétrative » du savoir : en mettant en regard l'avidité destructrice de savoir dont fait preuve Mattina, et la légende de la « Memory Flower » avec sa figure d'une nouvelle Eve maorie féconde et bienveillante, se profilent à l'horizon du roman de nouvelles possibilités de connaissance de l'autre et de soi par le biais de la mémoire, notamment :

> The legend describes how the young woman released the memory of the land when she picked and tasted the ripe fruit from a tree growing in the bush: where Eve tasted her and Adam's tomorrow, the woman of Maharawhenua tasted the yesterday within the tomorrow, and realising that her search was over, she called together the people of the land. (*C*, 29)

Frame propose avec cette légende imaginaire une alternative à la conception occidentale selon laquelle la volonté de savoir d'Eve est ce qui a précipité l'humanité dans le malheur en nous offrant l'image d'une femme qui a su, au contraire, réconcilier les hommes entre eux au moyen, non pas d'une soif de savoir, mais d'une soif de raconter et de préserver la mémoire intacte. Car, au lieu de faire porter l'opprobre sur le détenteur du savoir (Eve), Frame nous invite à nous interroger sur la forme de savoir typique de l'Occident, et dans laquelle la mémoire n'a pas sa place. Pour Gina Mercer : « Frame's fictional Maori myth suggests an alternative to this pattern of denial and repression of female knowledge, Edenic possibilities, and the nourishment of memory[80]. » Parallèlement à l'opposition entre Eve et sa consoeur anonyme maorie, se dessine une dichotomie entre d'une part Mattina et sa soif insatiable de savoir, et de l'autre Dinny Wheats-

[79] Cf. *SoS*, p. 122 et 206.
[80] MERCER, *op. cit.,* p. 242.

tone, et d'une certaine façon la communauté maorie dans laquelle Mattina est acceptée pendant une journée. On retrouve ainsi à de nombreuses reprises à propos de Mattina l'utilisation de ce « know » intransitif et en italiques qui apparaissait déjà dans *A State of Siege* :

> An urgency within her demanded that she 'know' how the rest of the world lived, how they felt, and behaved, what they said to one another, what they rejoiced in, despaired of, and dreamed about; and so whenever she travelled, she sought the company of the 'natives', listened to their stories, and often, recklessly, felt the satisfaction of giving cheques towards needs that could not recognise or be fed by money (*C*, 39)
>
> Her underlining of *know* was like a knife scored beneath the word. (*C*, 115)
>
> Mattina's nature was that of a surveyor who records rather than creates. She realised now that her travels to foreign lands had not been simply to acquire real estate, nor simply to *know* about people of other lands: her aim had been to make a collection of people whose lives and 'truth' she had discovered and *knew*. (*C*, 117)

Si Mattina apparaît clairement dans le roman comme une représentante de l'entreprise coloniale, c'est également en raison de sa volonté d'accumuler du savoir sur l'autre, qui cache une certaine violence, comme le laisse supposer le deuxième exemple qui donne à voir les intentions agressives qui se cachent sous l'apparent humanisme de l'héroïne. A la conception de la connaissance selon Mattina s'oppose celle des Maoris, qui s'exprime par la voix de Rua, une des femmes du *marae* où Mattina est invitée. Rua lui donne un aperçu de la technique ancestrale du tissage de l'osier :

> 'Can you tell me something about flax weaving?'
> Rua smiled. 'First,' she said, 'you must know flax. I know flax and flax knows me. You understand the sort of knowing I mean?'
> 'I do,' Mattina said, with rising excitement at the recognition that here was her kind of knowing […]
> 'The important thing to remember is that flax knows about you, your life, your secrets, and when you plant it, it's there watching you, knowing you; you can hide nothing from it. If it won't grow for you, you can be sure you have hurt it.
> 'Oh,' Mattina said uneasily. (*C*, 131)

Si Mattina n'est pas à l'aise, c'est parce qu'elle vient de découvrir qu'il ne s'agit pas, après tout, de « her kind of knowing », mais d'un genre de savoir transitif, plus fluide, car réciproque. Cette conception alternative du savoir ne met plus l'humain comme unique centre de conscience et de savoir : celui-ci est au contraire tout autant un objet

de connaissance pour le végétal que l'inverse. De même, la conception coloniale et rigide du savoir est mise en danger par Dinny Wheatstone, l'imposteur qui vole littéralement le point de vue de Mattina pendant toute une section du roman. Marc Delrez fait ainsi remarquer :

> Also, Mattina's lust for final truths finds expression in her predilection for the authoritative realism of the documentary mode, to which she resorts as she examines 'everything and everyone, filling her exercise books with notes, her cassettes with recorded sounds' (p. [120]). Thus, Mattina's researching activity partakes of an impulse to capture reality, comparable to the one informing *The Forest Families*, a television programme about 'wild creatures, birds and insects' (p. [134]) whose title evokes the process of othering enforced on the country's native trees and the 'rare species' (p. [156]) of people sheltered in the Manuka Home.
>
> The realistic thrust animating the quest finds a counterpart in the philosophy of imposterism defined by Dinny Wheatstone, Mattina's artist neighbour, as an in-built capacity for 'disbelief in being, in self (p. [83]) which she considers an absolute prerequisite to vision[81].

Et en effet, c'est bien en raison de sa défiance vis-à-vis du concept de « being » ou de « self », c'est-à-dire d'identité, que Dinny possède un type de savoir auquel Mattina n'aura jamais accès. Dinny, qui évoque les différents métamorphoses de la narratrice dans *Living in the Maniototo*, a le pouvoir d'habiter tous les points de vue, justement parce qu'elle n'a pas de point vue propre, parce qu'elle a renoncé à une conception figée et unitaire de sa personne. C'est également pour cette raison qu'elle est capable d'échapper aux contraintes temporelles habituelles, puisque le manuscrit qu'elle propose à Mattina raconte par avance les aventures que celle-ci est sur le point de vivre. Ainsi, Dinny est sans doute la représentation de visionnaire la plus aboutie que Frame ait proposée dans son œuvre, et sa première caractéristique est d'avoir su renoncer au piège de l'identité.

2.3.2 Transcendance et vérité dévoilée

Mais quel est donc l'objet de cette quête effrénée de savoir, cette volonté de faire avouer à l'autre ses secrets ? Ce que recherchent les individus chez Frame, du moins ceux qui se trouvent au centre, c'est une explication, un sens final qui permettra de rendre compte des mystères de l'existence. Comme le fait remarquer Thora Pattern dans *The Edge of the Alphabet* : « They say, they say. Everywhere people are saying, explaining,

[81] DELREZ, Marc. « 'Boundaries and Beyond': Memory as Quest in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Commonwealth* 13.1 (1990), p. 100.

attributing causes, stockpiling their habitual deterrent against mystery » (*EA*, 214). Dans ce même roman apparaît pour la première fois[82] la référence à *The Ancient Mariner* de Coleridge qui, selon la narratrice, n'aurait plus sa place dans notre monde moderne, marqué par « The Age of Explanation » :

> In these seas the Ancient Mariner has no hope of pursuing his voyage of doom. When he is sighted alone in his craft, 'all all alone,' the Matua steams to rescue him, he is taken aboard, put in the ship's hospital, given a sedative. The passengers talk excitedly amongst themselves.
>
> 'They say he has been without food or water for days. He keeps raving about an albatross. They say he did it for a dare—he was challenged on television; he writes for the Sunday papers. But he is so ancient—have you seen him? Have you seen his eyes and heard his delirium about snow and snakes and curses?' (*EA*, 123)

L'explication, comme synonyme de relégation aux principes de la raison, signifie bien la mort de l'imagination, ainsi que la victoire finale de « Death-in-Life », pour suivre la métaphore coleridgienne, puisque le marin ne peut terminer son voyage rédempteur. On entend ici les voix de la communauté du bateau qui s'élèvent anonymement (comme souvent lorsque le langage du centre figure au style direct) dans un désir irrépressible d'éradiquer le mystère, de braquer sur lui la lumière de la raison. Au fond, toute l'œuvre de Frame est traversée par cette recherche de sens à laquelle seuls les personnages de la marge arrivent à renoncer, du moins dans une certaine mesure. Dans *Owls Do Cry*, on l'a vu, tous les membres de la famille Withers (à l'exception de Daphne) s'efforcent de trouver une façon de remédier à leur peur de l'inconnu : Bob Withers, en s'aidant de la météo, Toby, dans son atlas, et Amy, dans la Bible : « Surely the Bible will help, and praying for we're not young any more and can't think so quickly, nor can I walk a few yards now but I have to stop and get my lost breath » (*ODC*, 86). Ce besoin d'explication semble devenir plus aigu alors que la peur de la mort grandit, et qu'Amy sent venir la dissolution de son corps.

Pour Jan Cronin, la recherche d'un sens transcendant constitue le sujet essentiel de *The Edge of the Alphabet*, ainsi que l'un de ses tropes principaux, ce qui explique, selon elle, le caractère fluctuant du texte en termes de rapport entre thèse centrale et hypothèses. Cronin nous montre comment tous les personnages du roman, dont Thora elle-même (son nom n'est autre que « Pattern »), sont liés par le même besoin de trouver un

[82] La figure du vieux marin réapparaît dans *Daughter Buffalo*, p. 32.

sens supérieur à leur existence. Ainsi, selon elle : « As Thora Pattern is primarily concerned with the profound uncertainty regarding the possibility for meaningful patterns of existence, the concept of patterning and its attendant implications does indeed appear to be the central exploration of the text[83]. » Le roman *Scented Gardens for the Blind* évoque également cette quête vaine d'une transcendance au moyen d'une parabole, avec le récit que fait Uncle Blackbeetle des tristes aventures de son cousin, Albert Dungbeetle. Pour Marc Delrez :

> [T]he human propensity for awaiting the Word is further derided, in the novel, by Uncle Blackbeetle, who turns his attitude into a parable of self-defeating idealism. Indeed, the story of Albert Dungbeetle, who spends his life waiting for a clot of dung to fall from the sky, directly reflects Edward's readiness to wait for the miracle of Erlene's speech[84].

On est en droit de juger que le choix du genre de la parabole est en soi un peu paradoxal, dans la mesure où il s'agit d'une des formes privilégiées du sermon dans le Nouveau Testament, texte autoritaire s'il en est, et qui entretient d'autant plus cette illusion de transcendance qui est ici critiquée. Mais la représentation de la transcendance par le biais d'un objet aussi honteusement immanent qu'une boule de fumier détruit de l'intérieur toute affinité ave le caractère autoritaire dérivé du modèle biblique de cette parabole, qui apparaît clairement comme une parodie. Son contenu, cependant, est clair : après toute une existence passée à attendre qu'une boule de fumier digne de ses espérances tombe du ciel, Albert Dungbeetle a perdu femme et enfants, morts de faim à force d'attendre la providentielle manne. Mais il n'est même pas en mesure d'apprécier ce cadeau du ciel, puisqu'une fois ramenée chez lui, la boule de fumier l'écrase et le tue :

> He could not understand why God had dropped it from the sky, why God had promised so much in a ball of gleaming dung, why God had kept Albert waiting all his life with dreams of glory of his gift when, in the end, all that it had brought was darkness and death. (*SGB*, 187)

Et en effet, il est tout à fait possible de voir se refléter dans cette parabole la quête obstinée de transcendance pour laquelle Edward accepte d'abandonner sa femme et sa fille. Edward, on l'a vu, est un personnage typiquement masculin, en raison de son amour

---

[83] CRONIN, Jan. « The Theoretical Terrain of the Text: Reading Frame through *The Edge of the Alphabet.* » *Journal of New Zealand Studies* 2/3 (2003/2004), p. 49.
[84] DELREZ, *Manifold Utopia*, p. 111.

des listes, et autres généalogies, mais également en raison de sa vision systématiquement transcendantale du monde, dont lui-même serait le point fixe, et la volonté, le véritable *primum mobile*, d'où son acharnement à défaire la mort elle-même :

> He thought I wonder if I could measure the extent of my power, if I could build an unassailable defence against the future, if I could entomb myself, yes, entomb myself in order to prevent Death from reaching me, if I could sham the death of the entire human race in order to fool Death as he passes by in his search for victims? (*SGB*, 119)

C'est pourquoi il est si important pour lui de faire revenir Erlene de l'espace pré-symbolique de son silence, et de bâtir un fantasme autour du langage nouveau qui ne peut que sortir de sa bouche lorsqu'elle décidera (sous son influence) de reparler :

> It's time for Erlene to speak, Edward told himself. We cannot struggle any longer against the silence and the strange frightening sounds which have no meaning; we must have words, the new language of mankind.
>
> Erlene will speak it for us. (*SGB*, 246)

Ce fantasme est également partagé par le Dr Clapper du dernier chapitre, c'est-à-dire le médecin de Vera, dont on a découvert qu'elle était en fait à l'origine des personnages de Edward et Erlene. Et lorsque Vera finit enfin par parler, dans les dernières lignes du roman, l'événement tant attendu ne se produit pas :

> And when Dr. Clapper returned in three months, just one week after the atom bomb had been dropped that destroyed Britain, and the world was still numb with fear, tasting people ash in their mouths and trying to whitewash the falling skies, he saw in the new small-unit ward, in the dayroom, Vera Glace sitting on a chair after thirty years, looking human, and speaking the language of humanity.
>
> Dr Clapper frowned. It seemed unintelligible, but he moved nearer to catch the new language. He heard it clearly.
>
> 'Ug-g-Ug. Ohhh Ohhh g. Ugg.'
>
> Out of ancient rock and marshland; out of ice and stone. (*SGB*, 251)

Pour Marc Delrez, il s'agit encore une fois d'un exemple de la méfiance de Frame vis-à-vis de toute forme d'utopie solidifiée par sa réalisation[85]. Cette fin n'est pas sans évoquer le poème de *nonsense* qui clôt *A State of Siege* : la vraie révélation, en d'autres termes, c'est celle qui fait apparaître l'alternative pure.

---

[85] *Ibid.,* p. 123 : « [T]his sort of twist can be seen as a touchstone of Frame's fiction, which typically gestures towards the symbolization, rather than the realization of her linguistic utopia. »

2.3.3 Herméneutique et éthique

Malheureusement, et autant qu'il aimerait s'en prémunir, le critique de l'œuvre de Frame n'est pas non plus à l'abri de préjugés et autres conceptions figées propres au langage du centre. On a déjà vu, avec Jennifer Lawn, comment parmi les différents auteurs de travaux sur *A State of Siege*, tous semblaient avoir une explication différente[86], notamment de la mort de Malfred, qui clôt le roman. Seule Dawn Danby parvenait véritablement à s'extraire de cette course herméneutique en s'intéressant à la manière même d'aborder un texte comme celui-ci, ce qui posait la question du nécessaire respect d'une certaine éthique de la part du lecteur[87]. Selon Jennifer Lawn toujours, deux critiques en particulier souffrent du même besoin que les individus du centre que j'ai décrits jusqu'ici de découvrir un sens final, une clé qui permettrait d'ouvrir les portes de l'imaginaire de Frame[88]. Cette quête d'une sorte de Graal critique ne peut que paraître douteuse en elle-même de par ses connotations phallomorphes et univoques. Ainsi, selon Jennifer Lawn, Patrick Evans se serait essayé à plusieurs personnages pour tenter d'approcher le cœur fantasmé de l'œuvre de Frame : celui de disciple, de psychanalyste, et de détective :

> Each personage hypothesizes the existence of a hidden but potentially accessible kernel of knowledge which the enveloping textual shell contrives to conceal. Each anticipates a final disclosure which will terminate the narrative: for the believer, the revelation of the four last things and an encounter with the godhead; in the psychoanalytic account, the designation of the psychic trauma and the integration of that trauma into the analysand's consciousness through transference; in the detective story, the name of the murderer[89].

En effet, dans de nombreux articles, Evans laisse de côté l'œuvre de Frame à proprement parler pour s'intéresser à l'hypothèse selon laquelle celle-ci aurait été abusée sexuellement par son père dans son enfance. Pour Lorna Irvine, qui a travaillé sur la production critique autour des œuvres de Janet Frame et de Margaret Laurence :

---

[86] Jennifer Lawn en propose un résumé dans sa thèse. LAWN, *op. cit.*, p. 3-4.
[87] Dawn Danby évoquait « the potential violence of the reading habits we are taught to practise. » DANBY, *op. cit.*, p. 106.
[88] Un article d'une revue de médecine néo-zélandaise est allé jusqu'à avancer que Janet Frame souffrait d'une forme d'autisme (« high-functioning autism »), en s'appuyant sur des extraits de l'autobiographie : ABRAMSON, Sarah. « Did Janet Frame Have High-Functioning Autism? » *The New Zealand Medical Journal* 120 (2007).
[89] LAWN, *op. cit.*, p. 40.

> Evans found it difficult to get information about Frame's background other than descriptions of the notorious years she spent in mental hospitals. Because he wanted to include biographical details, he spent much of his research time rooting through town records and interviewing people who knew the Frame family. The struggle would haunt him[90].

Evans ne commet pas véritablement l'erreur de voir la fiction de Frame comme un simple miroir de son existence, ou alors un miroir déformant. Mais dans un de ses articles, il n'hésite pas à avancer l'idée que dans la nouvelle « The Linesman », tirée du recueil *The Reservoir : Stories and Sketches*, la figure du réparateur de fil à haute tension servirait de représentation fictionnelle des innombrables séances d'électrochocs que Frame a dû subir dans sa vie. Sa démarche procède d'une croyance selon laquelle le savoir supplémentaire acquis grâce à l'enquête de terrain peut être cette clé que cherchent désespérément les « critiques du centre » de l'œuvre de Frame. Le problème vient ici du fait qu'Evans emploie la technique psychanalytique à rebours, puisqu'il impose une hypothèse sur les textes, qu'il s'efforce ensuite de confirmer en sélectionnant les éléments qui appuient son idée de départ. Il ne commet pas l'erreur, cependant, de prendre la question de la *mimesis* à la légère ; au contraire, il va jusqu'à en faire le centre de sa réflexion en évoquant :

> [T]he sense gained by any copious reader of her work that it represents a recurring engagement with the business of writing itself, with the relationships of words and things, and with the limiting nature of the things we attempt to discuss with words, rather than being a process of steadily expressing a vision that is largely preconceived[91].

Mais malgré ses précautions, Evans continue à enfermer les textes de Frame dans des a priori qui n'ont rien de littéraire, ceci malgré quelques articles plus anciens tout à fait honorables écrits dans les années 70, où il aborde l'œuvre de Frame d'un point de vue thématique en s'intéressant notamment à la mort comme point commun de ses différents romans[92]. Mais dès lors, comme l'explique Lorna Irvine, son entreprise consistait à tenter de trouver une clé qui lui permettrait de pénétrer l'œuvre de Frame : « Evans pronounces his regret that no unified criticism of Frame's work yet exists and argues

---

[90] IRVINE, Lorna M. *Critical Spaces: Margaret Laurence and Janet Frame*. Columbia: Camden House, 1995, p. 40.
[91] EVANS, Patrick. « 'Farthest from the Heart': The Autobiographical Parables of Janet Frame. » *Modern Fiction Studies* 27.1 (1981), p. 31.
[92] Cf. EVANS, Patrick. « Alienation and the Imagery of Death: the Novels of Janet Frame. » *Meanjin* 32.3 (1973), p. 294-303.

that critics have failed Frame by not discovering 'where the centre of her work lies' (294)[93]. » C'est sans doute en raison de ses différentes tentatives frustrées de pénétrer un univers qui reste pour lui opaque (et le rejet de son entreprise par Frame elle-même ne fut pas l'un des moindres[94]), qu'il persista dans son acharnement et avec une certaine amertume qui culminera dans son dernier article en date sur Frame. Celui-ci, publié immédiatement après la mort de cette dernière, sonne comme une sorte de vindicte personnelle : Evans prend effectivement à cœur de faire justice aux personnes qui, selon lui, ont servi de modèles aux personnages de fiction, tout en arborant toujours la croyance selon laquelle :

> Moments like these, in themselves baffling and insoluble, impossible to trace back to actual historical events, help create what I call the 'Frame effect', the sense which dogs her writing that there is more to be told, that it conceals a larger secret or secrets which, if known, would somehow explain her work to us […]. For me, though, there are no greater secrets to her writing than the depth of its autobiographical bases and, distinctively, the author's need to write her life in a way that asserted control of it[95].

On retrouve encore une fois ce désir irrationnel sinon de trouver la clé de l'œuvre de Frame, au moins d'en déterrer « la vérité », qui se situe selon lui, en dehors des textes, au cœur de la réalité biographique. En passant de l'intérieur à l'extérieur, le critique change littéralement de nature, et devient au mieux un détective, au pire, un « paparazzo » – une qualification qu'il accuse Frame de lui avoir donnée[96].

Le cas de Judith Dell Panny est différent, car son approche critique de l'œuvre de Frame ne se teinte jamais de la même amertume personnelle qui a, il me semble, obscurci le jugement de Patrick Evans. Lorna Irvine fait remarquer la chose suivante : « Panny shares the desire of several other Frame critics to discover a single method to explain all of Frame's narratives[97]. » Son attachement à expliquer l'œuvre de Frame en terme d'allégories, de références à des mythes éternels et autres textes canoniques de la culture occidentale, s'apparente souvent à la recherche d'un code, d'une grille

---

[93] IRVINE, *op. cit.*, p. 27.
[94] Cf. KING, *op. cit.*, p. 419.
[95] EVANS, Patrick. « Dr Clutha's Book of the World: Janet Paterson Frame, 1924-2004. » *Journal of New Zealand Literature* 22 (2004), p. 22.
[96] EVANS, Patrick. « The Case of the Disappearing Author. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 16: « Over the years she has turned me into a sort of critical *paparazzo*… »
[97] IRVINE, *op. cit.*, p. 94.

d'explication qui permettrait d'en rendre compte de façon quasi-systématique. Selon elle :

> Allegory functions through puns and riddles and through phrasing which carries both an obvious and an alternative meaning. In each of Frame's novels, there are clues linking plot, situation, character or setting to an earlier book or myth, to a well-known sequence of events or to an established idea[98].

L'utilisation de termes tels que « riddles » ou « clues » illustre encore une fois la tentation du critique de se transformer en détective, et d'extraire de l'œuvre un sens caché qui se révélera à lui ou elle au terme d'un long cheminement intellectuel de décodage. Mais l'assimilation systématique de certains personnages de Frame à des figures archétypales tirées d'œuvres telles que *The Pilgrim's Progress*, *La Divine Comédie*, ou *Paradise Lost*, acquiert rapidement une dimension répétitive, et pour tout dire un peu superficielle. Lorna Irvine fait très judicieusement remarquer à propos de son entreprise :

> Yet when Panny states about Frame's writing that 'when the correct allegorical identity is established, every piece of the puzzle fits into place and the text confirms the correctness repeatedly' (174-5), she is suggesting both an artistic and ethical rigidity that contradicts views of the work as multi[f]arious[99].

Jennifer Lawn elle aussi envisage le rapport de Dr Clapper et Erlene comme la représentation par excellence de l'effort du critique à traquer le secret au-delà du silence : « Erlene is to Dr. Clapper as Frame is to those critics, most notably Panny and Patrick Evans, who believe that there is a fundamental and ultimately *nameable* mystery, possibly autobiographical, underlying Frame's fiction[100]. » Si le mystère devient « nommable », il cesse ainsi d'être mystérieux, de même que, comme l'a très bien compris Marc Delrez, l'horizon utopique de Frame ne se concrétise jamais vraiment, ce qui lui permet de conserver sa qualité d'horizon alternatif. Je ne souhaite pas, cependant, me montrer aussi critique envers le travail de Judith Dell Panny que je l'ai été avec celui de Patrick Evans, car malgré sa tentation totalisatrice, il faut reconnaître à son travail qu'il a constitué l'une des premières études suivies de l'œuvre de Frame (à l'exception notable de *Bird, Hawk, Bogie*, première version de *The Ring of Fire*, et publié en 1978) à en dégager les lignes de force. En raison de sa déconstruction de l'univocité phallomorphe et, dans

---

[98] DELL PANNY, Judith. *I Have What I gave: The Fictions of Janet Frame*. New York: George Braziller, 1992. 1993, p. 5.
[99] IRVINE, *op. cit.*, p. 94.
[100] LAWN, *op. cit.*, p. 6. C'est moi qui souligne.

un autre registre, des soupçons sur sa santé mentale, les textes de Frame avaient en effet souvent tendance à être considérés comme manquant d'unité et de structure, comme si l'auteur elle-même n'avait exercé sur eux qu'un contrôle partiel. Janet Frame elle-même a ainsi déclaré à propos de *I Have What I Gave* : « I thank Judith Dell Panny for noting that, far from being a random explosion or outburst, my books are the result of 'patterning and purpose'[101]. »

Finalement, c'est *A State of Siege* qui constitue le meilleur terrain d'exploration de la pratique herméneutique. En effet, s'il a fait l'objet d'un grand nombre d'interprétations, parfois contradictoires, c'est Jan Cronin qui, à la façon de Dawn Danby en son temps, a le dernier mot, car elle montre que ce roman est un autre exemple de la tendance de Frame à multiplier dans ses œuvres les hypothèses correspondant à une thèse qui ne se stabilise jamais vraiment :

> One means of conceptualizing Frame's fiction is in terms of the archaic relationship between a thesis and its hypothesis, where the hypothetical constitutes a particular enactment, rather than an exploration, of a given thesis. This basic model is complicated by the fact that Frame's theses tend to be relatively simple, while the hypotheses or enactments are complex affairs, facilitated by, and partially comprised of, theoretical contexts[102].

Selon elle, le texte résiste à la lecture allégorique, car il n'a pas véritablement de base théorique précise et clairement définie sur laquelle pourrait se construire une allégorie, qui, rappelons-le, suppose une analogie point à point entre signifiant et signifié : « Rather, the novel is entirely devoted to explorations and enactments of process, not least of which is the process of interpretation itself[103]. » Un des premiers chemins que peut prendre une analyse de ce texte est celui qui consiste à voir Malfred comme victime de sa propre frustration sexuelle, et de son échec à fonder une famille, ce qui signifie bien souvent la mort dans nos sociétés occidentales. En effet, le corps du personnage principal est sans doute plus présent dans ce roman qu'il ne l'a jamais été dans un roman de Frame, et la cruauté du vieillissement est décrite dans les plus intimes détails. On l'a vu plus haut, les images de trou, de flux, de va-et-vient, ne peuvent que nous entraîner vers une lecture à caractère uniquement « sexuel » de cette œuvre. Mais

---

[101] KING, *op. cit.*, p. 510.
[102] CRONIN, *op. cit.*, p. 3.
[103] CRONIN, Jan. « 'Encircling Tubes of Being': New Zealand as Hypothetical Site in Janet Frame's *A State of Siege* (1966). » *Journal of New Zealand Literature* 23.2 (2005), p. 89.

l'auteur elle-même semble nous mettre en garde contre cette tentation à travers une remarque de la narratrice qui s'imagine, pour se réconforter, faire sa déposition auprès du commissaire, dans un langage qui est typiquement celui de l'autorité. Malgré cela, Malfred n'est pas dupe :

> But as he said good-bye he would look at her thoughtfully as if to say, 'Women living on their own are often nervous, under strain, inclined to let their imagination run away with them. They're all alike, these retired schoolteachers, lonely, dreaming up a man, then getting terrified when their imagination takes over where their desire left off!'
>
> Malfred was used to this judgment of her, and though it tended to make her conform to it in spite of herself, she was tolerant of those who saw her in this light: they were like miners who see things in the light cast by the lamp fixed to their own head: they made their own seeing, in their own light. (*SoS*, p. 165)

Ici, c'est Malfred qui place ces mots, non pas dans la bouche, mais dans l'esprit du policier, par l'effet d'une sorte de ventriloquisme : en proposant elle-même cette explication aux événements de la nuit, à savoir qu'il ne s'agit que du fruit de son imagination, Malfred met à jour cette possibilité, qui fonctionne d'ailleurs assez bien avec le reste du texte. Mais elle se montre également parfaitement consciente du caractère patriarcal de ce jugement (selon lequel les femmes sont plus enclines à l'imagination, et l'inactivité sexuelle les rend hystériques), qu'elle a partiellement intégré elle-même. Ainsi, je voudrais revenir sur l'analogie que proposait Dawn Danby entre le critique et le rôdeur, et nuancer un peu son propos, en proposant l'image du mineur avec sa lampe. Patrick Evans en est l'exemple parfait : comme on l'a montré, il a effectivement « made his own seeing », mais il me semble que tout critique, quelles que soient ses intentions, peut se transformer en mineur prêt à aller extraire un trésor qu'il a en fait construit de toutes pièces, à partir du moment où il est prêt à vouloir assigner un sens plutôt qu'un autre aux textes de Frame. Ce n'est pas à l'activité herméneutique que résiste son œuvre, c'est à la tentation de l'interprétation unique ; un défaut auquel le critique en général, et l'auteur de cette thèse en particulier, n'échappe jamais vraiment. Ne pas assigner de sens final et définitif, voilà ce vers quoi le critique de Frame doit toujours tendre.

DEUXIÈME PARTIE : FIGURES DE LA MARGE

Introduction : la question du postcolonial

LE LECTEUR du présent travail est en droit de s'interroger sur l'absence de la question postcoloniale dans le passage en revue des formes que peuvent prendre le langage du centre dans l'œuvre de Janet Frame. En raison de sa nationalité néo-zélandaise, celle-ci appartient en effet à la catégorie des auteurs dits « postcoloniaux », la Nouvelle-Zélande faisant partie des anciennes colonies britanniques. Cependant, il me semble que la postcolonialité de Frame est plus affaire de catégorie (les étiquettes sont toujours dangereuses chez elle), voire, occasionnellement, de thème ; mais il ne s'agit pas à proprement parler d'un positionnement idéologique. Toutefois, il est impossible d'aller contre l'évidence : l'opposition entre centre et marge, qui structure son œuvre, est une des caractéristiques essentielles de la littérature postcoloniale. Pour les auteurs de *The Empire Writes Back*, qui consacrent quelques pages à une analyse de *The Edge of the Alphabet*, toute opposition entre centre et périphérie a à sa source l'aliénation impérialiste : « The 'marginal' and the 'central' are of course psychological constructs, but they have their grounding in the alienation resulting from colonial incorporation[1]. » Ainsi, pour eux, les personnages du roman ne souffrent-ils que d'un type bien précis d'isolement, dû à l'injustice intrinsèque aux relations impérialistes ; le reste est balayé au détour d'une phrase : « On the surface their alienation appears purely personal », mais en surface seulement, car : « such personal marginality is also an expression of a political and geographical condition[2]. » Suit alors une analyse des personnages et motifs du roman menée à travers un filtre exclusivement postcolonial, qui donne lieu à un relatif appauvrissement de l'imaginaire de Frame. Les auteurs de *The Empire Writes Back* se comportent ainsi à la manière des lecteurs de *A State of Siege* : ils construisent leur propre vision. Certes, cela ne signifie certainement pas que la dimension postcoloniale est totalement absente de *The Edge of the Alphabet* ; au contraire, on trouve très clairement dans le roman une mise en scène de la rencontre entre l'individu postcolonial (Toby, surtout), et la culture, voire la langue de « The Mother Country[3] ». De plus, il n'est certes pas anodin de la part de Frame de présenter Londres, pourtant le lieu même du cen-

[1] ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 1989. 2002, p. 103.
[2] *Ibid.*
[3] Cf. l'analyse que proposent Ashcroft, Griffiths et Tiffin de l'épisode de Piccadilly Circus, p. 105-6.

tre, comme une sorte de cimetière, voire un véritable enfer, comme le fait remarquer John McLeod, toujour à propos de *The Edge of the Alphabet* :

> In Frame's presentation of London as the derelict graveyard in which England as a source of art, identity and authority is laid to rest, she achieves what might best be described as an act of cultural euthanasia, one which is part of a post-colonial refusal of and separation from the strictures of the mother country[4].

La relation que l'œuvre de Frame entretient avec les différentes problématiques postcoloniales est ainsi particulièrement complexe, mais encore une fois, elle n'est pas, à mon sens, centrale.

D'ailleurs, le sujet de la conscience de soi en tant que postcolonial n'est abordé frontalement qu'à quelques occasions, et notamment dans l'autobiographie, où Janet évoque l'annonce de son départ pour l'Angleterre :

> 'So you're going home', he said.
> […] During my stay I heard him repeat several times, 'Janet's going home, you know.' I found myself acquiring a prestige which almost covered my identity as the 'mad niece'. I was now the 'niece who was going overseas, home'. (*EMC*, 285)

La définition problématique du concept de « home » est tout à fait typique des questionnements postcoloniaux, mais il ne s'agit ici que d'un des aspects de la recherche que mènera Janet dans toute son autobiographie : la dimension nationale est en effet importante dans sa recherche d'un sens de « home », mais à elle s'ajoute la dimension psychique, artistique, etc. L'autobiographie est également l'un des rares textes à ouvertement critiquer la culture coloniale, qui prend une teinte très nette de langage du centre, comme dans le récit de la rencontre de Janet avec l'étudiant africain, Nigel :

> We were both 'colonials', with similar education – heavy doses of British Empire, English history, products, rivers, cities, kings – and literature. He too had been given lists of the good, the strong, the brave, with friends and enemies clearly, permanently identified. He too had read of other places, other worlds, with a mantle of invisibility cast upon his own world. I was more favoured, however, in having my ancestors placed among the good, the strong, the brave, the friendly, in the position of the patronising disposers, the blessed givers. (*EMC*, 312)

Cependant, dans le reste de son œuvre, il semblerait plutôt que Frame s'amuse à prendre à rebours les codes et caractéristiques de la fiction postcoloniale. *The Adaptable Man*

---

[4] MCLEOD, John. *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. London: Routledge, 2004, p. 91.

est un roman qui met en scène la peur de l'invasion, mais il s'agit d'une invasion interne, d'un type d'Anglais par un autre. De plus, on a beaucoup voulu lire ce roman comme une attaque à l'encontre de la tradition du roman anglais, mais le fait que l'action se situe en Angleterre (sans doute parce que le roman y a été rédigé) ne suffit pas à en faire une critique de l'Angleterre en tant que telle[5]. Dans *The Rainbirds,* le personnage de Godfrey est une sorte de version moderne du colon, puisqu'il a quitté son Angleterre natale pour venir s'installer en Nouvelle-Zélande, où il se voit être rejeté au bout de dix ans par la communauté de Dunedin, en raison de son retour, jugé incorrect, d'entre les morts. C'est alors lui, l'Anglais, l'impérialiste, l'émissaire du centre, et de la mère patrie, à qui l'on enjoint de rentrer chez lui : « And what was that he'd heard Mr. Galbraith murmur?—Of course it's not as if this was your native land—What did he mean? Go home to your own country? Go home to your grave? » (*Ra*, 140). L'hésitation de Godfrey crée un parallèle entre le voyage initial de l'Angleterre vers la Nouvelle-Zélande, et ce qui, pour Frame, est le voyage par excellence, le seul qui compte vraiment : celui qui nous mène à la tombe. Pour Marc Delrez, cette conscience de la mort qui revient à Godfrey n'est que le retour de celle qu'il avait tenté de refouler en quittant l'Angleterre, associée dans son esprit aux bombardements de la seconde guerre mondiale, et à la mort de sa mère[6]. Delrez montre également comment Frame fait preuve de circonspection à l'égard d'un certain aspect de la pensée postcoloniale qui consiste à rompre les liens avec la culture européenne, car la question de la mémoire est en effet tout à fait centrale dans son œuvre :

> Through her idiosyncratic approach to the iconography of the journey, especially in *A State of Siege* and *The Rainbirds*, Frame hints at the dangers implicit in the postcolonial striving to sever links with the European matrix, evinced by many Pakeha 'anxious to find some means of self-definition that does not categorise them as displaced Britons[7].' In the two novels, such anxiety is shown to result in the systematic repression of difference, either through blindness to the cultural specificity of the 'new' place (Malfred Signal) or through forgetfulness of the weight of experience accumulated in European history (Godfrey Rainbird)[8].

---

[5] Cf. STEAD, C.K. *In the Glass Case: Essays on New Zealand Literature.* Cité dans IRVINE, Lorna M. *Critical Spaces: Margaret Laurence and Janet Frame.* Columbia: Camden House, 1995, p. 75.
[6] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 9-10.
[7] WILLIAMS, Mark. *Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Authors.* Auckland: Auckland University Press, 1990, p. 13.
[8] DELREZ, *op. cit.*, p. 11.

Enfin, il est à noter que dans ses quatre derniers romans (*Intensive Care, Daughter Buffalo*, *Living in the Maniototo* et *The Carpathians*), Frame se montre beaucoup plus attentive aux nouvelles formes d'impérialisme, notamment l'impérialisme américain, dont elle observe à plusieurs reprises que la culture, telle qu'elle est relayée par les médias de masse, a un effet tout aussi délétère sur les cultures locales que la culture britannique en son temps. C'est dans *The Carpathians* que ce phénomène se perçoit avec le plus d'acuité :

> 'Just as you wish, Mrs Brecon. Arriverderci,' she called as Mattina left the shop, and Mattina responded, 'Arriverderci.'
> The universal television goodbye supplanting all other languages. (*C*, 50)

Il serait cependant absurde de nier toute dimension postcoloniale à l'œuvre de Frame : la véritable question est de savoir quelle place elle y occupe. De nombreux critiques se sont ainsi interrogés sur la teneur exacte du postcolonialisme dans l'œuvre de Frame, à commencer par Simon During[9], qui a choisi de mettre en regard cette étiquette avec celle du postmodernisme[10]. Pour lui, un roman tel que *Living in the Maniototo* ne saurait être lu que comme un exemple de roman postmoderne, au risque d'en réduire singulièrement la portée, et envisage une approche du texte simultanément postcoloniale, alors même que ces deux grilles de lecture sont a priori antagonistes. Janet Wilson, dans son étude de ce roman, ainsi que de *The Carpathians*, fait écho à la réflexion de Simon During, et la pousse un peu plus loin en affirmant que :

> Frame comes closer to other post-colonial writers who wish to assert an identity of difference through resistance to European hegemony as well as demonstrating that destructive cultural encounters can be reinterpreted into an acceptance of difference on equal or multiple terms. Like post-modernism, post-colonial texts and discourses also challenge the margins/centre model, with the difference that rather than [its] attempting to deconstruct binary oppositions they question as a political necessity its overriding concept of domination[11].

Cette réflexion est d'ailleurs partagée par Marc Delrez, qui reprend l'article de Janet Wilson dans l'introduction de son ouvrage[12]. Mais son choix de la catégorie du postcolonialisme se fait de façon assez mesurée, et d'une certaine manière par défaut, par rejet d'une lecture sociale-réaliste, en grande partie.

---

[9] DURING, Simon. « Postmodernism or Postcolonialism? » *Landfall* 39.3 (1985), p. 366-80.
[10] La relation de Frame avec ce mouvement sera discutée dans la troisième partie.
[11] WILSON, Janet. « Post-modernism or Post-colonialism? Fictive Strategies in *Living in the Maniototo* and *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 118.
[12] DELREZ, *op. cit.*, p. xxix.

Bien entendu, la plupart de ces remarques paraissent aller à l'encontre des valeurs qui sont à l'œuvre chez Frame, parmi lesquelles le rejet des catégories. C'est pourquoi il me semble que la dimension postcoloniale chez elle n'est ni absente, ni centrale, mais fait partie d'un ensemble de représentations de la division entre centre et marge qui forment au final une vision essentiellement idiosyncratique. Monika Reif-Hüsler ne dit pas autre chose dans son article sur *Faces in the Water* :

> Lobotomy in the hospital of Cliffhaven is the symbol of the text for the colonizing process in Fanon's sense. But it seems to me that Janet Frame transgresses Fanon's use of the term; in her novel *Faces in the Water* 'colonizing' widens its range of meaning so that it becomes almost a metaphor for social, racial and cultural marginalization or exclusion. It illustrates a certain power structure which is not to be reduced to the historical period of colonization and imperialism[13].

L'imaginaire de Janet Frame a de toute évidence été façonné, entre autres, par la conscience d'une division entre centre impérialiste et marge colonisée, mais elle n'a fait que renforcer une conscience beaucoup plus large des mécanismes de l'exclusion et de la rédemption par la marge, que je vais étudier dans cette seconde partie. Janet Wilson, dans son article intitulé « Distance and the Recovery of Identity », montre également comment le concept de distance, un motif central à la littérature néo-zélandaise, sert de métaphore pour l'exploration de la marginalité sociale[14].

Une des traces de l'influence de la réalité postcoloniale dans l'œuvre de Frame est sans doute le recours fréquent aux métaphores spatiales dans la représentation de l'identité. Pour Ivane Mortelette : « Quelles que soient ses causes, la ligne de partage qui divise la société est souvent représentée de façon spatiale. L'intégration sociale apparaît toujours comme un espace à conquérir, une place à se faire dans la société[15]. » C'est pourquoi cette seconde partie va moins consister en une *typo*logie de la marge qu'en une *topo*logie des formes successives que cette réalité complexe et changeante va prendre chez Frame. Il s'agira ainsi de démontrer qu'à chaque lieu marginal correspond un langage qui s'établit dans un rapport d'alternative, voire de renouvellement, vis-à-vis du

---

[13] REIF-HÜLSER, Monika. « 'Glass Beads of Fantasy' – Janet Frame's *Faces in the Water*; or: The Enigma of Identity. » *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature* 12 (1996), p. 200.
[14] WILSON, Janet. « Distance and the Recovery of Identity in Recent New Zealand Literature » *in* STILZ, Gerhard, ed. *Colonies, Missions, Cultures in the English-Speaking World : General and Comparative Studies*. Tübingen, Germany: Staffenburg-Verlag, 2001, p. 307-17.
[15] MORTELETTE, Ivane. *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Janet Frame*. Thèse de doctorat dirigée par Claire Bazin, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 273.

langage du centre. La marge est ainsi d'abord représentée comme lieu fermé, comme une enclave où le langage ne peut fonctionner que dans un rapport de subversion absolue comme forme de résistance. Dans un deuxième temps, on verra comment la marge se construit comme lieu plus fluide, mais également plus ambivalent : entre réclusion subie ou volontaire, les habitants de la marge sont présentés comme tentant de s'approprier le lieu et d'en faire un espace de « empowerment ». Ce n'est qu'en dernier lieu que l'on s'intéressera à une vision plus positive de la marge en tant que lieu d'élection de l'artiste et position créative privilégiée. Il est intéressant de noter que cette évolution de la représentation de la marge recoupe, d'une certaine façon, l'évolution même du personnage de Janet dans l'autobiographie, dont la quête, on l'a vu, consistait à passer du statut de paria à celui d'artiste. L'élément constant, dans cette étude de l'espace imaginaire de la marge, restera cependant la certitude de Frame qu'il s'agit bien du lieu privilégié pour la subversion du langage du centre, ainsi que pour la naissance d'une possible alternative.

Chapitre 4 : hôpitaux et autres lieux de relégation

LA PLUPART des critiques de *Faces in the Water* s'accordent sur une chose : si l'on peut considérer cette œuvre comme un roman, et pas simplement comme une confession thérapeutique, ou encore comme « case-history[1] », c'est en raison, tout d'abord, du choix d'une narratrice dont le nom diffère de celui de l'auteur[2], à savoir Istina Mavet, mais aussi essentiellement en raison de l'organisation très claire du récit selon le motif classique de la descente aux Enfers. Judith Dell Panny ne dit pas autre chose : « Structurally, the novel follows the broad archetypal pattern of a descent and a return to the upper world[3]. » Mark Williams, l'un des rares critiques de Frame à replacer son œuvre dans un contexte littéraire plus universel, évoque ainsi *L'odyssée* d'Homère, *La Divine Comédie* de Dante et *Heart of Darkness* de Conrad. Pour lui :

> *Faces in the Water* has been dismissed [sic] an autobiographical work, 'merely a documentary', less than a novel. Yet *Faces in the Water* is not a case history or therapy or a mere documentary record, but a novel. It has the simple but elegant structure that informs all Frame's novels […]. The novel is structured around a pattern of descent, discovery, and return[4].

Les références de Williams sont autant de récits de voyage, avec pour point commun, notamment à *L'odyssée* et à *Heart of Darkness*, d'être des voyages menés sur l'eau, espace et élément étranger à la terre ferme, et donc mouvant et dangereux. Mais toutes ces observations font référence à l'importance primordiale de l'espace dans le roman. Marianne Camus fait également allusion à l'œuvre de Dante, mais rend compte de façon particulièrement subtile de la géographie propre à l'espace hospitalier, qui selon elle, s'organise autour d'une première frontière « entre norme et folie, tant au niveau physique de l'environnement et du mode de vie, qu'au niveau mental, à travers les spécificités

---

[1] Cf. HANNAH, Donald W. « *Faces in the Water*: Case-history or Work of Fiction? » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 74-81.
[2] La correspondance entre les noms du narrateur et de l'auteur est une des conditions premières de l'autobiographie selon Lejeune. Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975.
[3] DELL PANNY, Judith. *I Have What I gave: The Fictions of Janet Frame*. New York: George Braziller, (1992) 1993, p. 33.
[4] WILLIAMS, Mark. *Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Authors*. Auckland: Auckland University Press, 1990, p. 37.

de chaque état[5]. » Cette observation est d'ailleurs suivie d'un tableau descriptif des différents « cercles concentriques » dont est composé l'hôpital.

Dans *Owls Do Cry*, par contre, et bien qu'une partie du récit se passe dans l'hôpital psychiatrique où Daphne est internée, l'espace de l'hôpital n'est pas décrit de façon aussi directement métonymique que dans *Faces in the Water*, car il s'agit en effet d'un roman au style beaucoup plus métaphorique, tout particulièrement en ce qui concerne les chapitres dédiés à Daphné. Mais on observe cependant que l'hôpital y est constamment comparé à une montagne enneigée, comme ici : « But the five shadows whispered outside the door, and a sixth crept by, and suddenly they opened the door and seized Daphne and carried her to another house on the side of the mountain » (*ODC*, 130). Cette métaphore est intéressante, car elle combine différents symboles que l'on retrouvera souvent dans l'œuvre de Frame. La montagne sert souvent de représentation du langage du centre lui-même et de ses principes phallomorphes ; quant à la neige, c'est l'image de la transformation d'un élément fluide en une matière figée[6]. L'hôpital est un lieu symbolique de l'oppression et du refoulement de l'Autre.

Chez Frame, l'hôpital est toujours avant tout un lieu à la géographie complexe, et marqué par un trait principal, à savoir l'isolement. Pour Gilbert *et alii*, l'organisation même de l'espace de l'hôpital est un des aspects principaux de son caractère carcéral : « [S]pace becomes threatening in that it is the immediate medium by which patients are manipulated, for example, through segregation, confinement and isolation[7]. » Ainsi, la marge psychiatrique se définit-elle comme une véritable enclave, une terre étrangère où la difficulté consistera à apprendre la langue qui y est parlée.

1. Géographie hospitalière

Pour Michel Foucault, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, ce qu'il nomme « le Grand renfermement », à savoir la pratique massive de l'incarcération des fous, qu'il

---

[5] CAMUS, Marianne. « *Faces in the Water* de Janet Frame: Le monde des fous ou un monde de fous ? » *Frontières et syncrétisme* 61 (2002), p. 247.

[6] J'emprunte cette idée à Gina Mercer, qui fait remarquer dans sa lecture de *Scented Gardens for the Blind* : « The other common property of glass and ice is that both are created by a process involving the solidification of a naturally fluid element, sand and water respectively. » MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994, p. 77.

[7] GILBERT, E., PARK, D. C., SIMPSON-HOUSLEY, P., SCOTT, J. S. « Battles from Below: A Literature of Oppression. » *GeoJournal* 38.1 (1996), p. 22.

situe au XVII[e] siècle, correspond en fait à la naissance d'un regard tout à fait nouveau sur le rapport entre folie et raison. Pour reprendre la terminologie de Nancy Jay[8], Foucault observe le passage, avec l'âge classique, d'une conception de type « A/B distinction » à une forme de « A/Not-A dichotomy ». En d'autres termes, jusqu'à la fin de la Renaissance, l'opposition entre folie et raison s'articule dans la continuité, ce qui laisse la possibilité d'un espace de négociation entre ces deux concepts ; tandis qu'au XVII[e] siècle, le mot de « folie » vient finalement recouvrir l'immense multitude informe de ce que la raison n'est pas.

> Une sensibilité est née, qui a tracé une ligne, élevé un seuil, et qui choisit, pour bannir. L'espace concret de la société classique réserve une région de neutralité, une page blanche où la vie réelle de la cité est suspendue : l'ordre n'y affronte plus librement le désordre, la raison ne tente plus de se frayer d'elle-même son chemin parmi tout ce qui peut l'esquiver, ou tente de la refuser. Elle règne à l'état pur dans un triomphe qui lui est ménagé à l'avance sur une déraison déchaînée. La folie est ainsi arrachée à cette liberté imaginaire qui la faisait foisonner encore sur le ciel de la Renaissance. Il n'y a pas si longtemps encore, elle se débattait en plein jour : c'était *Le Roi Lear*, c'était *Don Quichotte*. Mais en moins d'un demi-siècle, elle s'est trouvée recluse, et dans la forteresse de l'internement, liée à la Raison, aux règles de la morale et à leurs nuits monotones[9].

Ainsi, à cette rupture épistémologique correspond un changement radical d'attitude vis-à-vis des fous eux-mêmes : alors que jusque là, ils étaient autorisés à être des citoyens à part entière, bien que d'une certaine façon marginalisés, avec « le Grand renfermement », ils sont *abjectés* (jetés au-delà) derrière les murs d'enceinte de l'asile d'aliénés, qui donnera plus tard naissance à l'institution de l'hôpital psychiatrique telle que nous la connaissons aujourd'hui. Ainsi, l'hôpital psychiatrique s'est construit comme lieu sous l'effet d'une rupture avant tout dans le regard que nous portons sur la folie. Ceci est très présent dans l'œuvre de Frame, et notamment dans les récits d'hôpitaux psychiatriques, où la matérialité du lieu tient une place très importante. A propos de *Faces in the Water*, Tonya Blowers fait remarquer la chose suivante :

> The figurative or discursive line between 'them' and 'us' (what Foucault terms the 'caesura that establishes the distance between reason and non-reason') is

[8] Cf. JAY, Nancy. « Gender and Dichotomy. » *Feminist Studies* 7.1 (1981), p. 38-56.
[9] FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, p. 109.

> compounded and reproduced by the physical frontiers or walls that must be crossed for the sane to enter into the world of the mad[10].

De la même façon, il va s'agir ici de montrer comment la géographie de cette marge institutionnalisée qu'est l'hôpital psychiatrique traduit la volonté de séparation radicale entre folie et raison, et donc entre marginaux et membres de la communauté. Pour ces derniers, il s'agit encore une fois de désigner et de localiser l'ennemi (un peu comme Greta et son tableau botanique[11]) dans l'illusion qu'on peut ainsi mieux le combattre.

1.1 Des mondes séparés

D'une certaine façon, l'espace de l'hôpital dans l'œuvre de Frame est à la conception de la marge ce que le langage scientifique était au langage du centre en général, une sorte de matrice dont toutes les métamorphoses allaient ensuite découler. Dans le dernier roman de Frame, *The Carpathians*, l'institution qui sert à accueillir les déficients mentaux est constamment définie comme située « out of town », en dehors de l'espace-monde que constitue Puamahara. Pour Marc Delrez : « [T]he Manuka Hospital is made into a repository for the pockets of unknown territory which ordinary people elect to eject from their normal existence[12]. »

1.1.1 Murs d'enceinte

C'est bien là l'un des aspects principaux de l'espace hospitalier : il doit se tenir à l'écart, en dehors des frontières de la communauté. On n'y accède toujours qu'au terme d'un véritable voyage :

> An aunt had decided to 'adopt' me and visit me each week making a long journey by tram from the outskirts of the city. (*FW*, 73)

> He began to talk of Aunt Rose, how kind she had been to me, coming that long distance in the tram for her weekly visit. (*FW*, 124)

De la même façon, Toby et Bob Withers, dans *Owls Do Cry*, ne peuvent rendre visite à Daphne qu'après avoir fait un long voyage en train. Dans un effet de prolepse, le

[10] BLOWERS, Tonya. « Madness, Philosophy and Literature: A Reading of Janet Frame's *Faces in the Water*. » *Journal of New Zealand Literature* 14 (1996), p. 79.
[11] Voir à ce propos le chapitre intitulé « Le fou au jardin des espèces » dans *Histoire de la folie à l'âge classiqu*e, où Foucault montre comment les premiers classements nosologiques de la folie se basent sur des tableaux botaniques.
[12] DELREZ, Marc. « 'Boundaries and Beyond': Memory as Quest in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Commonwealth* 13.1 (1990), p. 98.

deuxième volume de l'autobiographie s'ouvre sur le voyage en train qu'effectue Janet en direction de Dunedin, où elle va commencer ses études. Le train s'arrête alors à la station de Seacliff, le fameux hôpital psychiatrique où elle passera elle-même tant d'années :

> The train drew into the station. Yes, the loonies were there; everyone looked out at the loonies, known in Oamaru as those who were sent 'down the line', and in Dunedin, 'up the line'. Often it was hard to tell who were the loonies. A few people left the train there – they'd be the relations, visiting. We had no loonies in our family, although we knew of people who had been 'sent down the line', but we did not know what they looked like, only that there was a funny look in their eye and they'd attack you with a bread knife or an axe. (*AT*, 150)

L'hôpital psychiatrique, dans l'inconscient populaire, dont la narratrice se fait ici la voix, n'est pas un espace défini dans l'absolu : il s'agit toujours d'un ailleurs vague et surtout relatif, et qui ne semble pas exister sur le même plan de réalité que les autres étapes du train. La mention du lieu fait alors ressurgir toute une série de clichés quant à la violence que l'on suppose toujours être attachée à la folie. Ce souvenir fait écho à celui qui apparaît à l'occasion du voyage en train que fait la narratrice de *Faces in the Water* qui, cette fois-ci, quitte l'hôpital pour rentrer chez elle. La vision a désormais un caractère analeptique :

> I remember how often, when I had been travelling past Cliffhaven and the train stopped to unload and collect mail and water the engine, I had looked out to see the 'loonies' standing on the platform. Now, as the train halted, I watched the faces of the people staring from the carriages and I wondered if I had any distinguishing marks of madness about me, and I wondered if people understood or wanted to understand what lay beyond the station, up the road over the cattle stop and up the winding path and behind the locked doors of the grey stone building. (*FW*, 58)

Avec la répétition du mot « loonies », on voit bien comment l'utilisation de termes péjoratifs fait partie d'une volonté de la part de la communauté de se séparer de ces représentants de la folie, volonté qui s'exprime également par le besoin d'isoler le lieu de leur enfermement le plus loin possible, « beyond the station », au-delà du monde civilisé.

Cette séparation géographique est de plus renforcée par les murs d'enceinte et autres portails qui séparent l'espace psychiatrique du reste du monde, comme on le voit avec cet extrait d'une nouvelle tirée de *The Lagoon and Other Stories*, où se dessine la conscience obsessionnelle de l'enfermement que partagent les malades :

> It was almost Christmas time and everybody in the mental hospital was wanting to go home. Some had homes and some didn't have homes but that made not much difference, they all wanted to go to a place that could be called home, where there were no locked doors and dayrooms and parks and Yards and circumspect little walks in the gardens on a Sunday afternoon, to smell the flowers and see the magnolia and the fountain and perhaps go as far as the gates, beyond which lay the world. (*LOS*, 33)

Une autre vision de l'hôpital présentée dans la même nouvelle nous fait apparaître une véritable forteresse :

> Everybody knew about Nan. She had been in charge of the Child Welfare for years. She had been in a mental hospital up north but she had escaped from that one so they took her to this one. It was safer. It was built after the style of a Norman castle. It had everything but a moat and a drawbridge. (*LOS*, 34-5)

Il y a bien évidemment un paradoxe ici, dans la mesure où, traditionnellement, le château fort est censé protéger ses propres habitants du reste du monde, alors qu'ici, il s'agit clairement de protéger le reste du monde des habitants de la forteresse, ce qui fait dire à Gina Mercer :

> The novel, then, is structured around Istina's sojourns in different hospitals. Even in the names of the hospitals Frame continues the notion of enclosure. These hospitals are asylums, intended as sanctuaries for the mentally ill, intended to protect them and keep them safe. Frame makes it clear that this notion is completely perverted in practice. The hospitals are protective, not of the mentally ill, but of the patriarchal, materialist reality which predominates[13].

En effet, le rôle de l'hôpital psychiatrique est de créer un espace de relégation pour tout ce qui menace la communauté, qui compte bien sur l'institution pour assurer cette fonction, comme on peut le voir notamment dans cet extrait de *Faces in the Water* où, suite à l'escapade d'une patiente, la narratrice imagine, avec un sens aigu de la critique sociale, les réactions typiques que l'on verrait fleurir dans le courrier des lecteurs, l'un des lieux d'expression privilégiés du langage du centre :

> The papers carried the usual deadlines—I imagine they did because I did not see them—MENTAL PATIENT ESCAPES; and people out in the world locked their doors at night and in the daytime gathered to complain about the carelessness of the authorities and the lack of security precautions at the largest mental hospital in the country where 'it is well-known that the most desperate murderers are held'; and letters appeared in the newspapers saying it was time something 'was done' and 'how can an ordinary citizen expect to walk through the streets at night with lunatics at large'. (*FW*, 108-9)

[13] *Ibid.*, p. 44.

Dans tous les cas, l'hôpital est toujours un espace qui se définit essentiellement par son isolement du reste du monde. Ceci correspond d'ailleurs à une réalité propre à l'organisation des lieux de détention psychiatrique en Nouvelle-Zélande telle qu'elle a été étudiée par Susannah Grant, dans un recueil d'articles sociologiques sur le traitement de la maladie mentale dans le pays :

> Mental hospitals had traditionally been isolated in rural areas to create a therapeutic environment and protect the sane from the mad. In 1945 the eight mental hospitals were still geographically isolated, and when two further institutions were constructed before 1955 – Lake Alice Hospital in the North Island and Cherry Farm in the South – the policy of isolation continued[14].

Pour l'auteure, le but de cette relégation de l'hôpital au-delà des limites de la communauté est très clair : protéger celle-ci de l'intrusion du monde indifférencié et dangereux de la folie. Marianne Camus, dans sa lecture de *Faces in the Water*, vient cependant nuancer cette lecture uniquement sociologique de la séparation des espaces, en faisant remarquer que : « Le sentiment d'isolement est cependant présenté comme antédatant l'internement[15] », avant de citer les toutes premières pages du roman :

> I will write about the season of peril. I was put in hospital because a great gap opened in the ice floe between myself and the other people whom I watched, with their world, drifting away through a violet-coloured sea where hammerhead sharks in tropical ease swam side by side with the seals and the polar bears. I was alone on the ice. (*FW*, 10)

Marianne Camus s'interroge donc sur « the great gap » qui sépare la narratrice du reste du monde, et parvient à la conclusion suivante : « Non seulement la frontière est là avant l'enfermement, mais elle est, si ce n'est voulue, du moins, acceptée[16]. » Cette lecture reste peut-être encore un peu trop partielle ; en effet, l'internement n'est que la confirmation institutionnelle de la séparation que la narratrice sent déjà se créer entre elle et un monde qui ne la comprend pas, et, comme on le devine, tente de lui imposer une normalité qui n'est pas la sienne. Gina Mercer propose une lecture très intéressante de cette image, en la mettant en regard avec l'imagerie développée dans *Owls Do Cry* :

---

[14] GRANT, Susannah. « A Separate World? The Social Position of the Mentally Ill, 1945-1955 » *in* BROOKES Barbara, THOMPSON Jane, eds. *Unfortunate Folk, Essays on Mental Health Treatment 1863-1992*. Dunedin: University of Otago Press, 2001, p. 244.
[15] CAMUS, *op. cit.*, p. 251.
[16] *Ibid.,* p. 252.

> The predominant image in *Owls Do Cry*, of a nurturing pocket in which seeds of creativity and individuality may flourish, given a positive environment, has changed. In *Faces in the Water* this pocket, so clearly identified with the uterus, site of female productivity, has become inaccessible. […] The gap is no longer a source of warmth, fantasy and life. It has become ice-cold, deadly, creating a fatal sense of isolation, just as the uterus has become a source of smell and decay instead of life[17].

L'aliénation n'est jamais véritablement un choix chez Frame (du moins lorsqu'il s'agit d'une conception aussi figée de la marge que l'hôpital) mais est bien souvent la conséquence d'une relégation de la part de la communauté.

L'un des effets principaux de cette séparation radicale est une véritable sacralisation de l'espace du dehors, au-delà des frontières de l'hôpital psychiatrique. Comme on l'a vu dans la citation tirée de « The Bedjacket », au-delà des grilles de l'hôpital se situe « the world », un monde qui acquiert un statut quasiment mythique dans *Faces in the Water*, où il est doté d'une majuscule :

> Or we walked down towards the front garden past the sacred enclosure marked *Trespassing Forbidden*, where the Superintendent lived. We would dawdle on, our pace being set by the slowest walker, until we halted at the cattle stop by the front gate beyond which lay the World. (*FW*, 51)

L'emploi de l'adjectif « sacred » a sans doute plus à voir avec le statut quasi divin qu'acquiert le médecin aux yeux des patientes en raison du pouvoir qu'il exerce sur elles. Mais au-delà même de ce sanctuaire, se trouve cette entité abstraite qu'est « The World », sorte d'espace inaccessible et fantasmé, que la lobotomie imposée à Daphne dans *Owls Do Cry* est censée l'aider à retrouver : « We're going to change you so that you'll be able to live in the world and be just like other people, and you'll like that, won't you? » (*ODC*, 154). Chicks vient se joindre à ce concert par le biais d'une lettre : « But I am really writing now, a short note to say how happy I am that they are going to cure you, and that soon you will be living a normal life in the outside world » (*ODC*, 155). Il apparaît clairement que cette distinction entre l'hôpital psychiatrique et le monde est, comme toutes les oppositions strictement terme à terme, une invention du langage du centre, qui a pour but de renforcer la séparation physique qui existe déjà entre eux. L'hôpital est un monde en négatif, un non-monde, où sont relégués les non-êtres. Cette séparation entre l'hôpital et le reste du monde a en effet pour corollaire la

[17] MERCER, *op. cit.*, p. 43.

relégation des patients au-delà des limites de l'identité et de l'humanité. Les habitants du non-monde sont souvent comparés à des morts-vivants, comme ici :

> [A]nd it distressed me when the nurse, to excuse words that to an ordinary person would be hurting and cruel, said, 'She doesn't know any better. She doesn't know what I'm saying. Can't you understand that these people to all intents and purposes are dead?' (*FW*, 105)

En d'autres termes, les patientes, une fois intégrées au non-monde, cessent d'être des personnes normales (« ordinary »), mais également des personnes tout court, contrairement aux soignants, qui eux, conservent le privilège de pouvoir quitter l'espace psychiatrique. Dans cet exemple tiré de *Owls Do Cry*, les patientes sont d'abord assimilées à des sauvages, avant de voir leur existence purement et simplement niée :

> — A good cup of tea would put us right, I reckon. This gang gets on your nerves. I always think something'll happen when they come out like this, all dressed up *as if they were real people*. They didn't use to have fancy outings like this. I'll have a smoke in the bus, away from it all. (*ODC*, 144, c'est moi qui souligne)

Que signifie ce « as if they were real people » ? Bien entendu, on retrouve, par le biais du langage de l'infirmière, la division entre l'hôpital et « le Monde », qui garantit la séparation entre folie et raison : les patientes ne sont pas *comme* les « vraies personnes », à savoir des membres intégrés de la communauté. De plus, ce dialogue a lieu lors d'une excursion: une fois les patientes sorties de leur espace réservé, leurs surveillants sont inquiets, et il s'agit sans doute pour eux de réaffirmer une frontière ontologique fragilisée par le changement de lieu. Mais si l'on pousse la réflexion un peu plus loin, que peut-on être si l'on n'est pas réel ? Les patients sont-ils des êtres irréels ? Ceci est d'autant plus paradoxal que ceux-ci sont constamment décrits, surtout dans *Faces in the Water*, dans tout l'extrême de leur présence physique, ainsi qu'en témoigne l'omniprésence des bruits, et surtout des odeurs. Au fond, les habitants de cet espace de relégation qu'est l'hôpital n'ont pas de définition propre, car ils appartiennent à cette véritable décharge publique du sens qu'est la catégorie de « Not-A ». Pour Nancy Jay, « That which is defined, separated out, isolated from all else, is A and pure. Not-A is necessarily impure, a random catchall, to which nothing is external except A and the principle of order that separates it from Not-A[18]. » Ainsi, dans l'espace hospitalier, la

[18] JAY, *op. cit.*, p. 45.

distinction « A/Not-A » se fait non seulement entre ce qui est à l'intérieur des murs d'enceinte, et le reste du monde, mais également entre les patients et « les gens ». La narratrice de *Faces in the Water* se montre à plusieurs reprises consciente qu'en tant que malade mentale, elle ne se situe pas sur le même plan d'existence que les autres :

> It was Dr. Howell who tried to spread the interesting news that mental patients were people and therefore might like occasionally to engage in *the activities of people*. (*FW*, 29, c'est moi qui souligne)

> 'No patient is allowed in there. No patient is allowed in the van. Come out this instant.'
> […] I walked out of the van. After the excitement of seeing the books and then being denied the chance to look at them by someone who, curiously lacking in understanding for a chaplain, had said, making the old distinction between patients and people, 'No patient is allowed,' I was almost in tears. (*FW*, 241)

Pour Nancy Jay, « A » et « Not-A » sont nécessairement séparés par un gouffre existentiel, une césure, pour reprendre les termes de Foucault, qui n'autorise aucune communication entre les deux mondes, et ceci, pour des raisons bien précises : « The infinitation of the negative, and the consequent lack of internal boundaries in Not-A is the logical structure behind the 'contagion' of pollution. […] Whatever is contiguous with Not-A is necessarily Not-A itself[19]. »

1.1.2 Peur de la contagion

En effet, le ressort principal de cette séparation stricte entre les deux mondes semble être une terreur de la contagion. De la même façon que la limite entre folie et raison est arbitraire, comme l'a justement montré Foucault, les frontières de l'hôpital psychiatrique paraissent mouvantes et mal déterminées. Pour celui qui pénètre à l'intérieur de l'enceinte de l'institution, il y a toujours une vague peur de se faire happer à l'intérieur, ainsi que le craint Bob pour son fils Toby, qui vient de faire une crise d'épilepsie :

> Bob Withers was afraid. He had heard of people disappearing inside these hospitals, and then, when they said they were visitors, no one would let them out, and no one believed them. Why, anything could happen in a hospital like this, after all, it was still the dark ages. (*ODC*, 163)

Cette peur se retrouve de nouveau illustrée dans *Faces in the Water*, avec les visiteuses de charité :

---

[19] *Ibid.,* p. 44-5.

> Their faces would show just a hint of panic as they waited for the nurse to let them out, for it is unpleasant to be locked in and out and not have your own key, and strange things happen sometimes to visitors in mental hospitals, inexplicable things that never get into the papers! (*FW*, 164)

Dans ces deux exemples, on retrouve l'idée d'un fantasme issu de l'inconscient collectif (« he had heard », « inexplicable things that never get into the papers ») et qui tient plus de la peur primitive que de la crainte raisonnée. En d'autres termes, la limite entre les fous et la communauté n'est jamais vraiment étanche, car elle doit sans cesse être renégociée. L'hôpital est ainsi un véritable lieu d'abjection, car il a pour but de contenir ce qui nous est à la fois familier et étranger. Julia Kristeva définit dans ces mots la sensation de l'abject : « Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante[20]. » Cette opacité, dont parle Kristeva, Frame la représente comme l'eau sous laquelle nous apercevons parfois le visages des fous :

> We all see the faces in the water. We smother our memory of them, even our belief in their reality, and become calm people of the world; or we can neither forget nor help them. Sometimes by a trick of circumstances or dream or a hostile neighbourhood of light we see our own face. (*FW*, 150)

Cette opacité, nous voulons la concrétiser encore plus en érigeant des clôtures et des murs d'enceinte censés nous protéger non pas tant des fous, que de ces « hostile neighbourhood[s] of light ». Susan Schwartz s'intéresse, dans son article, à la scène du bal de l'hôpital psychiatrique, qui apparaît à la fois dans *Owls Do Cry*, et dans *Faces in the water*, et met en parallèle la représentation qu'en fait Frame avec les observations de bals réels faites au XIX^e^ siècle, telles qu'elles sont étudiées par Sander Gilman. Elle rapporte ainsi que Charles Dickens s'était amusé à imaginer des scénarios autour de la vie des patients, et ce, selon Susan Schwartz, afin de maintenir une distance entre lui et eux : « Dickens neutralizes the possible trauma of recognizing himself in the mad double by narrativizing madness in terms of romance[21]. » Un autre observateur, un homme d'église du nom de Davies, entrevoit, quant à lui, une vérité qui sera centrale aux représentations de la folie chez Frame, à savoir que la limite entre les fous et les sains d'esprit est souvent très ténue. Après avoir raconté comment Davies avoue avoir ressenti un certain malaise à se

[20] KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980, p. 10.
[21] SCHWARTZ, Susan. « Dancing in the Asylum: The Uncanny Truth of the Madwoman in Janet Frame's Autobiographical Fiction. » *Ariel: A Review of International English Literature* 27.4 (1996), p. 120.

retrouver au milieu des patients, Susan Schwartz fait remarquer la chose suivante : « For Davies, it is precisely because the sane and the mad look alarmingly alike, that the mad must be positioned as radically other, and their confinement thus seen to be justified[22]. »

Où l'on en revient à cette peur indéfinie que partagent les visiteurs, d'être absorbés par les frontières de l'hôpital. L'idée d'une possible contagion de la folie est pour Foucault une vieille terreur, que l'on voit réapparaître régulièrement dans l'histoire[23] : la folie est alors assimilée à la peste, ou à la lèpre. D'ailleurs, pour lui, le véritable ancêtre de l'hôpital psychiatrique, c'est la léproserie, dont l'hôpital a gardé la structure d'exclusion et de séparation :

> A la fin du Moyen-Âge, la lèpre disparaît du monde occidental. Dans les marges de la communauté, aux portes des villes, s'ouvrent comme de grandes plages que le mal a cessé de hanter, mais qu'il a laissées stériles et pour longtemps inhabitables. Des siècles durant, ces étendues appartiendront à l'inhumain. Du XIVe au XVIIe siècle, elles vont attendre et solliciter par d'étranges incantations une nouvelle incarnation du mal, une autre grimace de la peur, des magies renouvelées de purification et d'exclusion[24].

Cette peur irrationnelle de la contagion hante également les soignants, dont le contact prolongé avec la folie les expose selon eux à une possible transmission, comme pour Flora Norris, dans *Owls Do Cry* : « And sometimes she wondered—What of when I retire? What of then? I have enough money, certainly, but no place. Or what if I go mad? They have been known to, but they take them away up north, but what if it happens to me? » (*ODC*, 140). A quoi fait référence ce pronom « they » (« *they* have been known to »), sinon à un groupe d'individus que l'infirmière préfère éloigner de son esprit et de son discours, comme par superstition, ou par peur de la contagion[25] ? Pour Erving Goffmann, dans son étude de l'organisation de la vie au sein de l'asile psychiatrique, élaborée d'un point de vue sociologique, si les soignants se tiennent à l'écart des malades, c'est justement en raison de cette peur de retrouver dans le regard de l'autre une humanité commune : « There is always the danger that an inmate will appear human; if what are felt to be hardships must be inflicted on the inmate, then sympathetic

---

[22] *Ibid.*
[23] Cf. « La grande peur », *in* FOUCAULT, *op. cit.*
[24] *Ibid.*, p. 15.
[25] Le pronom de la troisième personne, « they », de par son caractère référentiel flou et multiple, est souvent considéré comme le pronom de la paranoïa.

staff will suffer[26]. » Cette tendance est tout à fait visible dans l'épisode de *Faces in the Water* où Istina s'échappe de l'hôpital, et y est raccompagnée (à sa demande) par Sister Bridge. Cette dernière oscille sans cesse entre un rapport de familiarité tendant vers l'affection et une attitude autoritaire, comme si le passage des deux protagonistes au-delà des frontières avec l'hôpital avait, d'une certaine façon, brouillé les cartes, redéfini les rôles. Cela apparaît tout particulièrement dans l'exemple suivant :

> 'That's where I live,' she said in a flat voice.
> 'And is that your car?'
> 'Yes, that's our car. Can you drive?'
> 'No. I could never learn.'
> 'You want to learn how to drive. At first I was terrified, I was really terrified—you needn't think you won't be punished, my lady.' (*FW*, 173-4)

C'est immédiatement suite à l'aveu d'impuissance que fait Sister Bridge (« I was terrified ») que celle-ci se sent obligée de se reprendre, et de repasser dans le mode de relations autoritaires qui a cours à l'hôpital.

Ainsi, la frontière entre l'espace de la folie et le reste du monde semble reposer sur des bases proprement ontologiques. Si les fous sont abjectés au-delà des murs d'enceinte de l'hôpital, c'est afin qu'ils ne puissent pas accéder à l'existence pure et simple, au même titre que les habitants de la communauté.

1.2 Enfermement et claustrophobie

Dans l'hôpital même, l'isolement du reste du monde se conjugue avec la réalité de l'enfermement, qui, comme on va le voir, se retrouve à tous les niveaux de l'espace hospitalier. Il s'agit d'un enfermement qui ne cesse de se reproduire, du portail qui sépare le terrain de l'hôpital du reste du monde, à la porte fermée de la chambre d'isolement. La multiplication de ces effets d'incarcération va créer dans la représentation de l'hôpital un effet de claustrophobie qui se traduit par des comparaisons surprenantes, comme ici, avec la figure de la maison hantée :

> But I felt increasingly like a guest who is given every hospitality in a country mansion yet who finds in unexpected moments a trace of a mysterious presence; sliding panels; secret tappings; and at last surprises the host and hostess in

[26] GOFFMANN, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Harmondsworth: Penguin, 1961, p. 79.

> clandestine conversations and plottings with mention of poison, torture, death. (*FW*, 75)

Cette représentation de l'hôpital insiste sur plusieurs aspects constitutifs de l'idéologie hospitalière : l'espace ne peut être investi, et le patient est condamné à n'y être qu'un invité. Les passages secrets peuvent se lire comme une référence à la méconnaissance des patientes de la logique qui régit le lieu, et la prise de contrôle du pouvoir psychiatrique sur leur être. Enfin, ce qu'évoque l'image du manoir hanté, c'est avant tout un sentiment diffus d'angoisse, de paranoïa et de claustrophobie, alimenté par une vague terreur de l'inconnu tapi dans l'obscurité. On verra ainsi encore une fois dans cette partie à quel point la représentation et l'organisation spatiales de l'hôpital conditionnent les réponses des patientes à sa réalité.

1.2.1 L'hôpital comme prison

La comparaison de l'institution psychiatrique avec l'institution carcérale est évidente, dans la représentation que Frame nous donne de l'espace hospitalier. Pour Foucault, ce qui définit le carcéral, c'est justement l'association de la coupure avec l'extérieur, et de l'enfermement : « Premier principe, l'isolement. Isolement du condamné par rapport au monde extérieur, à tout ce qui a motivé l'infraction, aux complicités qui l'ont facilitée. Isolement des détenus les uns par rapport aux autres[27]. » Etrangement, le mot de « prison » lui-même, bien qu'il vienne immédiatement à l'esprit du lecteur, n'est que très peu utilisé dans les récits d'hôpitaux psychiatriques de Frame, si ce n'est peut-être dans cette nouvelle, tirée de *The Lagoon and Other Stories* :

> But oh for a sweet red prison instead of this one, this where Ruth was. Some called it asylum, others mental hospital, in slang terms it was a loony-bin, but whatever its name it was still a prison and not a soft dark one where only bees pounded on the walls, let me out let me out. (*LOS*, 95).

Mais là encore, l'image de la prison est immédiatement supplantée par celle de la fleur (décrite comme « a sweet red prison »), même si elle apparaît en négatif (« not a soft dark one »). La plupart du temps, c'est la description de l'espace de l'hôpital qui crée cette assimilation avec la prison, comme ici :

---

[27] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975, p. 274.

> Or it is eleven o'clock and treatment is over and it is the early hours or years of my dream when I was not yet sitting in rainbow puddles in Ward Two Yard or tramping the shorn park inside the tall picket fence with its rusty nails sprouting from the top, their points to the sky. (*FW*, 31)

Dans ce même chapitre, les séances d'électrochocs sont implicitement comparées à la chaise électrique, ce qui renforce la comparaison entre hôpital et prison. Parfois, c'est le langage qui a cours dans l'hôpital qui trahit son affinité avec l'univers carcéral :

> [A]nd the few other permanent patients who comprised those who knew the rules and could explain them—how when you were well enough you were given limited parole and when you were very well and trusted (as most of these patients were) you were given full parole and allowed to wander where you wished in the hospital grounds; how on leaving the hospital you were not immediately discharged but placed on probation, as if you had committed a criminal offence, so that you might be away from the hospital and still be legally insane, unable to vote, to sign papers or travel abroad. (*FW*, 42-3)

Les mots « criminal » ou « legally » inscrivent la folie dans un cadre judiciaire très strict, de même que les mots « parole » ou « probation » qui placent les malades mentaux du côté de la criminalité, révélant beaucoup de l'attitude sous-jacente de la communauté à leur égard. En effet, le fantasme selon lequel maladie mentale et folie meurtrière sont intimement liées ressurgit occasionnellement dans le langage du centre, comme ici : « I thought certainly it is a hospital; I had heard them say Treecroft Mental Hospital where the murderers go, this way driver » (*FW*, 66). C'est ce fantasme qui préside à la transformation de l'espace supposément curatif de l'hôpital en un espace carcéral, tel que l'énonce d'ailleurs la narratrice de *Living in the Maniototo* : « I wrote, very quickly, my first book, *The Green Fuse*, where I described the years of my late teens which I spent in a psychiatric hospital because at that time it was thought to be a crime, a sin, a sign of disease, instead of dis-ease to be suffering from unhappiness » (*LM*, 45). Ici, le mot « disease » semble porter tout le poids moral négatif qui lui est généralement attribué dans nos sociétés occidentales où la maladie, surtout mentale, reste encore, dans l'inconscient collectif, le stigmate d'un mode de vie répréhensible, ou de péchés non avoués. En d'autres termes, c'est ce soupçon de crime inexpié, conjugué à la peur et au ressentiment des membres de la communauté, qui contribue à transformer l'espace psychiatrique en un espace carcéral. Pour Foucault, cela vient du caractère essentiellement moral de la thérapeutique psychiatrique, qui consiste généralement en un rétablissement de la vertu, notamment au XIX^{e} siècle, dont l'hôpital tel qu'il est présenté chez Frame

semble tout droit sorti. Mais plus généralement, Philippe Adam et Claudine Herzlich observent qu'être déclaré malade, c'est de toute façon être affecté à une position bien particulière dans la société : « Enfin, en diagnostiquant une maladie, le médecin ne fait pas que décrypter un état organique. En déclarant un individu 'malade', il porte un jugement qui dépasse son état corporel et qui, retentissant sur son identité, lui assigne une position dans la société[28]. »

Cependant, la prison n'est pas le seul lieu d'enfermement auquel l'institution psychiatrique est comparée. Dans *Owls Do Cry*, Lawrence Jones souligne le parallèle qui existe entre l'hôpital et l'usine de filature à laquelle Francie doit être envoyée : « Related to the mill is the mental hospital, the institution for enforcing conformity to society's way[29]. » Comme les patientes de l'hôpital, les jeunes filles qui y travaillent portent les stigmates de leur incarcération, et sont décrites comme soumises à une sorte de travail forcé : « [T]hey were forced to fight their way through mounds of thick dust-smelling bundles, grey and brown, green and gold, and blue like the sky that was shut out » (*ODC*, 28). De plus, comme le fait remarquer Ivane Mortelette, l'hôpital et l'usine ont ceci en commun qu'ils sont régis par une organisation extrêmement stricte du temps : « En dehors des saisons et des années scolaires, les rythmes cycliques sont souvent liés à des institutions synonymes d'emprisonnement pour l'auteur, comme les usines ou les hôpitaux psychiatriques[30]. » Cette rigoureuse organisation temporelle est également pour Goffmann l'un des signes de l'appartenance de l'hôpital psychiatrique à la catégorie des « institutions totales » : « [A]ll phases of the day's activities are tightly scheduled, with one activity leading at a prearranged time into the next, the whole sequence of activities being imposed from above by a system of explicit formal rulings and a body of officials[31]. »

---

[28] ADAM, Philippe, HERZLICH, Claudine. *Sociologie de la maladie et de la médecine*. Paris : Armand Colin, 1994, p. 8.
[29] JONES, Lawrence. « No Cowslip's Bell in Waimaru: The Personal Vision of *Owls Do Cry*. » *Landfall* 24.3 (1970), p. 285.
[30] MORTELETTE, Ivane. *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Janet Frame*. Thèse de doctorat dirigée par Claire Bazin, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 53.
[31] GOFFMANN, *op. cit.*, p. 17.

1.2.2 Sous-organisation de l'espace

Mais même si l'hôpital est conçu comme un non-espace absolu, il est malgré tout constitué de différents sous-espaces hiérarchisés, dont la multiplication sert à renforcer l'impression d'enfermement. Déjà, dans *Owls Do Cry*, Daphne remarquait l'existence de différentes « maisons » sur la « montagne ». Dans *Faces in the Water*, les sous-espaces de l'hôpital forment plutôt des cercles concentriques, qui ne sont pas sans rappeler les cercles de l'enfer chez Dante. Marianne Camus en propose d'ailleurs une liste :

I) monde extérieur
II) hôpital
1) aile d'observation
2) aile des malades tranquilles
a) électrochocs
3) aile des agités
a) électrochocs
b) isolement
c) morgue
4) aile des idiots et femmes séniles
a) morgue
5) morgue[32]

Bien évidemment, l'espace est en premier lieu divisé entre monde extérieur et hôpital. Ensuite, Marianne Camus observe que l'espace de ce dernier se subdivise en d'autres unités, les fameux « wards » qui vont venir rythmer le récit de *Faces in the Water*. En effet, le principal ressort narratif du roman est le mouvement qu'effectue (ou plutôt subit) la narratrice d'un point à un autre. On observe tout d'abord que le roman est divisé en trois parties, chacune portant le nom d'un des hôpitaux où Istina a séjourné. Cette structure suit en fait les voyages d'Istina de l'île du Sud à l'île du Nord, avant un retour dans l'île du Sud. Mais, comme le fait remarquer Judith Dell Panny, cette structure tripartite est ensuite dupliquée à un niveau inférieur : « The progress of Istina from Cliffhaven to Treecroft and again to Cliffhaven is paralleled by three phases of a *catabasis* or descent, in which Istina descends into her own being[33]. » En effet, d'un hôpital à l'autre, Istina effectue la même descente de pavillon en pavillon, la même chute dans les tréfonds de l'humanité que sont les pavillons « d'agités ». D'une certaine façon, l'organisation du récit se fait mimétique de l'organisation de l'hôpital, qui repose sur la

[32] CAMUS, *op. cit.*, p. 248.
[33] DELL PANNY, *op. cit.*, p. 30.

hiérarchie entre les « wards ». Ainsi, dans la deuxième partie du roman, intitulée « Treecroft », les chapitres deux et trois se terminent sur l'annonce du départ vers un autre « ward » :

> One morning I saw that the nurse had collected my clothes and was checking them with the official list.
> 'You're going to another ward,' she said.
> My heart almost stopped. I felt my face grow pale.
> 'Where?'
> 'Oh, only next door. Four-Five-and-One.' (*FW*, 81)

> [A]nd when I woke then, I saw the nurse arranging my clothes in a neat pile on the chair by the bed.
> 'You're going to another ward,' she told me.
> I was exhausted and not very curious, but I asked, 'Where?'
> 'Lawn Lodge.' (*FW*, 88)

L'impression de chute est soutenue par le texte lui-même, car le nouveau « ward » est toujours connu du lecteur, pour avoir été observé de plus ou moins près par la narratrice, plus tôt dans le récit, avant que celle-ci n'y soit amenée. On retrouve d'ailleurs la même technique narrative à la fin du chapitre deux de la troisième partie : « 'What you need,' Matron said to me, 'is bringing to your senses. What you need is a stay in Ward Two' » (*FW*, 135). Ce « Ward Two », justement, avait été décrit au début du roman comme le cercle le plus bas de l'hôpital, abritant les cas les plus désespérés. Même pour les patientes du Ward Four, les véritables « Autres », c'étaient elles, les patientes du Ward Two : « And then they looked, sad to say, like people; we could not deny their relationship to us » (*FW*, 44). Gilbert *et alii* font remarquer que le « Ward Four » est lui-même subdivisé entre « the clean dayroom » et « the dirty dayroom », preuve, s'il en faut, que l'espace de l'hôpital s'organise avant tout selon des considérations morales. Pour eux, en effet, l'organisation de l'hôpital reflète la logique de coercition qui régit l'hôpital : « Moreover, the asylum's spatial layout embodies these threats, divided as it is into wards in which practical functions also manifest symbolic and manifest associations[34]. » De même, pour Erving Goffmann, toujours, l'organisation de l'hôpital en pavillons est liée de façon ontologique à ce qu'il appelle « the moral career of the patient » : « The

[34] GILBERT *et alii*, *op. cit.*, p. 22.

ward system, then, is an extreme instance of how the physical facts of an establishment can be explicitly employed to frame the conception a person takes of himself[35]. »

Enfin, aux tréfonds de l'hôpital, se trouve un dernier niveau, qu'oublie de mentionner Marianne Camus, à savoir la chambre d'isolement, qui fonctionne comme une sorte de prison à l'intérieur de la prison, où Daphne comme Istina sont amenées à séjourner. Dans le système carcéral, l'isolement sert à sanctionner les prisonniers qui ont commis un crime supplémentaire ; de même, à l'hôpital, il est difficile de déterminer si l'isolement sert à préserver Istina d'elle-même (elle a tenté de se suicider), ou tout simplement à la punir. Cette impression d'enfermement dédoublé est en plus soulignée par la conscience que cet emprisonnement est définitif : « And they say forever now, yes my lady you'll never get out of here so you'd better make up your mind to accept things; as if I were a jumble sale, as if I were my own charity » (*FW*, 201). Il s'agit d'un enfermement à la fois spatial et temporel.

1.2.3 Espace mental

Pour Gina Mercer, comme on l'a vu, l'enfermement est l'un des motifs principaux du roman, et l'incarcération des patientes ne vient que refléter un autre enfermement, celui de l'espace de la féminité. En effet, pour elle, l'odeur nauséabonde qui est constamment évoquée dans la description des espaces de l'hôpital, ne serait que celle de la pourriture des poches de créativité de ces femmes :

> At the end of *Owls Do Cry*, Daphne has her « believed crevice » stitched over, an act which she regards as equivalent to her death. In *Owls Do Cry*, Frame puts forward a case for the positive value of the feminine. In *Faces in the Water* she focuses more on how such experience is excluded, denied, and punished. Having shown, in *Owls Do Cry*, what the crevice might represent, and its potential worth, in *Faces in the Water* Frame takes us *inside* the crevice, *after* it has been stitched over[36].

Le monde de l'hôpital se caractérise en effet par une sensation de claustrophobie générale : les patientes ne sont pas seulement enfermées à l'intérieur de ses murs, mais également à l'intérieur de leur esprit. C'est ce type précis d'enfermement que décrit la nouvelle intitulée « The Park » dans *The Lagoon and Other Stories*, qui évoque le moment

[35] GOFFMANN, *op. cit.*, p. 139.
[36] MERCER, *op. cit.*, p. 42.

même de la suture que décrit Gina Mercer. Cela se traduit ici par un mimétisme quasi automatique de la narratrice avec le reste de la communauté :

> 'That is the Park,' he said. 'They walk there.'
>
> I saw that he spoke the truth. They were walking up and down and round and round on the smooth green grass. They were walking near the brown picket fence, touching the tip of each post, like children.
>
> […]
>
> The next day I walked with them. I walked up and down and round and round, and I touched the tip of each post, like a child. I was dressed in a green smock and a black jersey with red flowers round the neck. I didn't laugh and I didn't cry. I walked up and down and round and round on the smooth green grass. (*LOS*, 173)

Lorsque l'une des patientes, du nom de Helen, tente de s'échapper, elle est immédiatement ramenée dans la masse de ceux qui marchent en rond : « She walked in the Park all day. She walked up and down and round and round, with her bare feet on the smooth green grass » (*LOS*, 176). La répétition exacte du même verbe et des mêmes compléments souligne l'évolution des pronoms personnels : la narratrice passe ainsi de « they », à « I », et à « she », car d'une certaine façon, il est impossible de maintenir sa singularité dans l'univers psychiatrique. La nouvelle se termine cependant sur une révélation, selon laquelle « there was no park, really » (*LOS*, 176). On peut lire cette révélation d'un point de vue clinique, et y voir la chute de la narratrice dans la folie, et plus précisément dans la schizophrénie, dont l'un des symptômes les plus fréquents est justement un retrait du monde extérieur, et une mise en doute radicale de la réalité[37]. Mais plus largement, ce qui apparaît ici, c'est que l'espace hospitalier est avant tout un espace mental, dont la description échappe à toute forme de référentialité, en raison de la rupture ontologique avec le monde extérieur que j'ai étudiée plus haut. Dans *Faces in the Water*, les rares moments de liberté accordés à la narratrice sont marqués par un sentiment croissant d'irréalité qui la ramène généralement très rapidement à l'hôpital, comme si le « monde extérieur », à force d'être sacralisé, devenait lui-même irréel. Dans ces conditions, la vraie réalité, c'est celle de l'hôpital. Cependant, il n'y a pas de mots pour décrire l'espace de l'hôpital psychiatrique, sinon la répétition quasi-onomatopéique de la particule « round », qui sert à reproduire dans le texte la matérialité même de l'enfermement. Cet espace mental, on peut y échapper, cependant, par le biais de

[37] Cf. MINKOWSKI, Eugène. *La schizophrénie*. Paris : Payot, (1927) 2002.

l'imagination, notamment. La nouvelle ne se termine pas en effet sur cette conclusion nihiliste, mais sur une véritable évasion :

> And there was smooth green grass too, like the grass that Diamond, in the story, danced on all night.
> And then in the morning, the North Wind came, and carried him over seven hills and seven cities. (*LOS*, 177)

Le récit quitte l'univers confiné du parc, et s'enfuit littéralement dans les airs, grâce à ce que nous devinons être un personnage de conte pour enfants, Diamond. On reconnaît d'ailleurs l'univers du conte de fées, par la répétition caractéristique du chiffre magique sept, dans « seven hills and seven cities ». De plus, il est à noter que, cette fois-ci, on passe du pronom « they » au pronom « we », puisque la révélation de la narratrice est immédiatement suivie de : « We were all walking inside ourselves. We were sitting in little brown summer-houses, and touching the brown picket-fences of our minds » (*LOS*, 176). Avec ce pronom de la première personne au pluriel, c'est la possibilité d'une communauté, qui s'esquisse, et dont on va voir qu'elle va être l'un des éléments rédempteurs et libératoires de l'espace psychiatrique.

1.3 « This community of the insane »

Frame exprime dans *Faces in the Water* une méfiance certaine vis-à-vis des clichés romantiques qui auréolent les représentations de la folie dans le monde occidental. De la même façon qu'Elaine Showalter se montre assez circonspecte quant à l'exploitation de la folie comme force de contestation chez Laing et Cooper[38], Frame ne fait pas de l'hôpital une sorte de prison pour visionnaires et autres rebelles, mais le décrit au contraire comme un lieu de souffrance, un lieu où l'on ne peut être qu'*en* souffrance. Toute forme de solidarité, voire de communauté, semble ainsi impossible à créer dans un tel espace où chacun est séparé par le mur de sa propre maladie, contrairement, encore une fois, à la croyance un peu naïve selon laquelle les opprimés vont automatiquement s'allier entre eux pour faire face aux oppresseurs. De son étude des récits d'internement, Marta Caminero-Santangelo tire une conclusion à laquelle Goffmann

[38] SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago, 1987. Dans le dernier chapitre, intitulé « Women, Madness, and the Family », Showalter s'intéresse à la carrière d'une patiente de l'hôpital progressiste Kingsley Hall, Mary Barns, qui fut soignée par Ronald Laing en particulier, et montre que l'élévation de cette dernière au titre d'icône artistique subversive l'a maintenue dans un rapport de dépendance vis-à-vis de l'autorité masculine. Cf. p. 232-6.

était déjà parvenu au cours de ses observations d'institutions totales : « While all the asylum narratives describe alliances, friendships, and sacrifices for others among inmates, they also all ultimately point toward the impossibility of political solidarity among the mad[39]. » Cependant, dans la représentation que nous propose Frame de l'espace hospitalier, il existe une véritable communauté de patientes, dont le rôle est assez ambigu et, comme on le verra, ambivalent : à la fois facteur de la lente déchéance morale et mentale que subit Istina[40] ; mais également source de création, comme l'explique la narratrice de l'autobiographie : « In the back ward I became part of a memorable family that I have described individually in *Faces in the Water*. It was their sadness and courage and my desire to 'speak' for them that enabled me to survive » (*AT*, 221). Même dans ces tréfonds de l'humanité se profile toujours la possibilité d'une solidarité qui, si elle est fragile, n'en est pas moins réelle, et source de créativité.

1.3.1 Singulier/pluriel

La réflexion que j'ai menée sur l'emploi des pronoms un peu plus haut n'est pas hors de propos, car, comme l'a montré Claire Bazin dans son article intitulé « Du Elle au Je : l'Autobiographie dans l'œuvre de Janet Frame », la privation de l'accès à la première personne est un des signes certains de l'aliénation à soi et au reste du monde. Janet Frame évoque très bien la perte d'identité que suppose l'entrée en hôpital psychiatrique dans son autobiographie :

> My previous community had been my family. In *To the Is-land* I constantly use the first person plural – we, not I. My time as a student was an I-time. Now, as a Seacliff patient, I was once again part of a group, yet more deeply alone, not even a creviced 'I'. I became 'she', one of 'them'. (*AT*, 194)

L'emploi de la troisième personne au singulier ou au pluriel est l'une des composantes essentielles du langage pseudo-scientifique qui a cours à l'hôpital, car cela suppose prendre l'autre comme objet de connaissance. En effet, parler de quelqu'un en utilisant la troisième personne alors qu'il ou elle est présent, c'est d'une certaine façon lui ôter le

---

[39] CAMINERO-SANTANGELO, Marta. *The Madwoman Can't Speak: Or Why Insanity Is Not Subversive*. Ithaca: Cornell University Press, 1998, p. 24.

[40] Même si j'ai plus haut critiqué la peur irrationnelle d'une forme de contagion de la folie, il est cependant indéniable que la proximité des fous est généralement un facteur sinon déclenchant, du moins aggravant, de la maladie mentale ; j'en veux pour exemple la pratique soviétique d'enfermement des opposants politiques sous le régime de Staline.

droit à une existence propre, comme le fait remarquer la narratrice de l'autobiographie dans un passage quasi-proleptique où Janet doit écouter sa professeure de piano parler d'elle à la troisième personne[41]. Pour Claire Bazin, qui reprend les propos de Janet Frame, il s'agit en effet du « lot commun des enfants et des fous[42] ». Frame elle-même fait remarquer dans une de ses rares interviews que ce sont d'abord et surtout les enfants que l'on évoque à la troisième personne : « For many years I was a third person—as children are. 'They', 'she'… and as probably the oppressed minority had become, 'they'. I mean children are forever 'they' until they grow up[43]. » Comme en témoigne la référence de Frame à « the oppressed minority », l'utilisation du pronom de la troisième personne au pluriel, cette fois, est l'équivalent grammatical de la relégation physique dont sont victimes les patientes, et a également pour effet de priver les femmes de leur féminité, que le « she » au singulier pouvait encore leur garantir. Dans l'économie de l'hôpital psychiatrique, l'emploi de la troisième personne fait partie de la « cérémonie » qui préside à l'entrée du patient dans l'institution, telle que la décrit Erving Goffmann, et qui suppose que celui-ci se voit retirer tous ses droits à l'identité propre. Encore une fois, c'est la narratrice de l'autobiographie qui résume le plus justement ce phénomène :

> No one thought to ask me why I had screamed at my mother, no one asked me what my plans were for the future. I became an instant third person, or even personless, as in the official note made about my mother's visit (reported to me many years later), 'Refused to leave hospital.'
>
> I was taken (third person people are also thrust into the passive mode) to Seacliff in a car that held two girls from borstal and the police matron, Miss Churchill. (*AT*, 191)

Ici, l'emploi du verbe « thrust » contient toute la violence symbolique de cette relégation langagière, vécue comme exclusion formelle du reste du monde.

Au début, ce n'est qu'avec une certaine réticence que Janet accepte ses propres affinités avec la communauté des fous :

> I was impressed and saddened by their – our – capacity to learn and adhere to and often relish the spoken and unspoken rules of institutional life, by the pride in the daily routine, shown by patients who had been in hospital for many years. There was a personal geographical, even linguistic exclusiveness in this com-

[41] « Therefore, although I was proud of being thought 'brilliant', I wanted to hide, and noting this, Jessie said to Mum, using that identity-destroying third person, 'She's shy'. » (*TIL*, p. 108)
[42] BAZIN, Claire. « Du Elle au Je : l'Autobiographie dans l'œuvre de Janet Frame » *in* VEGA-RITTER, Max, MONTANDON, Alain, eds. *L'un(e) miroir de l'autre*. Clermont-Ferrand : CRLMC, 1998, p. 240.
[43] ALLEY, Elizabeth. « 'An Honest Record': An Interview with Janet Frame. » *Landfall* 45.2 (1991), p. 155.

> munity of the insane, who yet had no legal or personal external identity. (*AT*, 193)

L'hésitation de la narratrice au début du passage semble reproduire le mécanisme de déni que Janet avait sans doute mis en œuvre à l'époque pour éviter ce basculement dans la première personne du pluriel. Dans *Faces in the Water*, les patientes s'accrochent à leur identité propre en refusant d'être assimilées aux patientes d'autres « wards » : ainsi, au début du récit, les patientes du « Ward Four », dont fait partie Istina, marquent bien leur distance avec les habitantes du « Ward Two », et se permettent de parler d'elles à la troisième personne avec une condescendance non feinte, et mimant en cela le langage objectifiant du pouvoir psychiatrique[44]. Cependant, à la fin du roman, de retour au « Ward Four » au terme d'une véritable odyssée qui, tel Ulysse, l'a menée d'un péril à l'autre, avant de la ramener à son point de départ, la narratrice ne peut désormais plus nier ses profondes affinités avec les créatures qu'elle avait auparavant observées de loin :

> But I felt overcome with sadness and guilt when I saw the Ward Two patients being brought in the mornings for treatment, hopping and skipping and held by the nurses and wearing the familiar red flannel dressing gowns and grey ward socks. Yet they were not strange people to me, for I knew them and could communicate with them, and it seemed that by leaving Ward Two I had betrayed them. (*FW*, 224)

Car c'est au fond de cette décharge de l'humanité que va se créer un sens de la communauté paradoxalement salvateur et créateur, que Frame décrit dans son autobiographie. On retrouve ici l'idée de la responsabilité que confère à la narratrice sa simple appartenance à la communauté des fous, et que Frame évoque à plusieurs reprises dans son autobiographie : « I felt a new sense of responsibility to everything and everyone because every moment I carried the memory of the people I had seen in Seacliff, and this knowing even changed the landscape and my feeling towards it » (*AT*, 197). Même si elles ne font désormais plus partie de cette communauté, la narratrice de l'autobiographie, ainsi qu'Istina, se sentent habitées par la nécessité de témoigner, et de devenir les porte-parole de ces femmes oubliées. En cela, toutes deux sont comparables à la figure d'Orphée, comme l'a fait remarquer Jeanne Delbaere[45], puisqu'elles ramènent des Enfers le pouvoir de chanter ce qu'elles y ont vu. Mais pour la narratrice de

---

[44] Cf. *FW*, p. 46.

[45] Cf. DELBAERE, Jeanne. « Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels. » *Ariel: A Review of International English Literature* 6.2 (1975), p. 23-37.

l'autobiographie, il ne s'agit pas d'une quête solitaire, car elle suppose la création d'une véritable « famille ». Pour Marc Delrez, dans *Owls Do Cry*, le personnage d'Amy joue un rôle central en tant qu'agent de cohésion ; une qualité dont hérite selon lui Daphne :

> It is therefore important to note that Frame's sense of community in *Owls Do Cry* reaches beyond the range of the Withers family. Throughout her years of confinement in hospital, Daphne considers a dimension of dilapidated humanity which is found to hold a mysterious promise of sprouting or fertility, despite the blight of unprepossessing appearance[46].

Delrez illustre ce commentaire d'un passage du roman qui met en lumière la croyance profonde de Frame dans les possibilités créatrices de la communauté des fous :

> And so passed one morning and every morning and day but the people growing gentle and together, like old bulbs without promise of bloom, thrown to the rubbish heap and sinking in the filth and blindness to sprout a separate community of dark, touching tendril and root to yet invisible colour of maimed flowers, narcissus, daffodil, tulip, and crocus-leaf stained with blade of snow. (*ODC*, 137)

L'analogie entre les patients et « old bulbs » n'est pas si négative qu'on pourrait le croire à première vue, car elle illustre le potentiel de vie et de création qui les habite, ne serait-ce que virtuellement. D'ailleurs, c'est une fois qu'ils ont été jetés ensemble dans le « rubbish heap » qu'est l'hôpital, que les patients peuvent commencer à former cette végétation négative et souterraine. Ainsi l'exclusion formelle des patients dans l'espace de l'hôpital psychiatrique est-elle sublimée par la construction de la communauté qui en découle, comme si la perte de la première personne du singulier au profit d'une troisième personne du pluriel déshumanisante pouvait être compensée par le passage à une humanité commune, grâce à la première personne du pluriel.

1.3.2 L'hôpital comme terre étrangère

Cette ambivalence de l'exclusion, qui, si elle peut donner lieu à la mort de l'être, permet aussi sa reconstruction par le biais de la communauté, est illustrée par l'analogie récurrente entre hôpital et pays étranger. On avait déjà vu comment dans *Owls Do Cry*, l'hôpital était représenté comme paysage, comme une contrée lointaine aux montagnes enneigées. Mais c'est dans *Faces in the Water*, et dans les passages de l'autobiographie qui évoquent l'espace institutionnel, que s'élabore plus précisément cette analogie, comme

[46] DELREZ, *Manifold Utopia*, p. 23.

ici : « 'Settling in?' the doctor would inquire from time to time, as a passing breeze from another country might address an animal which it happened to catch sight of preparing for hibernation » (*FW*, 42). Dans cet exemple, on ne peut pas vraiment parler d'une appropriation active du territoire de l'hôpital ; au contraire, ce sont les mots du médecin tout-puissant qui propulsent la narratrice dans une position à la fois d'étrangère et d'animal, et donc doublement Autre. A de nombreuses reprises, on observe en effet de quelle manière le regard des autres, et plus précisément de ceux qui ne font pas partie de la communauté des fous, effectue la transformation de l'espace psychiatrique en terre étrangère, comme ici, à propos des visiteuses de charité : « Sometimes they gesticulated as if we were foreigners and they were the visitors to our land who needed to try and talk our language » (*FW*, 163). L'image qui surgit immédiatement de cette description, est celle des missionnaires tentant d'approcher les autochtones d'un pays qu'ils viennent de découvrir. L'hôpital et ses patients sont bien souvent comparés à la *terra incognita* que viennent envahir les colons au nom d'un droit de conquête aussi unilatéralement défini que les principes qui régissent notre conception de la normalité. Il existe sans conteste un sous-texte postcolonial dans les récits d'hôpitaux psychiatriques de Frame, et notamment dans la description des rapports d'autorité qui opposent les patients/sauvages, et le personnel soignant, comme incarnation de la civilisation. On peut observer ceci dans un passage de *Owls Do Cry* déjà cité : « What wouldn't I give for a drop of civilisation in all this mad gathering. Oh for a cup of good strong tea! » (*ODC*, 144) Rien d'étonnant ici à ce que le thé soit au centre des préoccupations des infirmières, puisqu'il s'agit d'un des emblèmes de la civilisation britannique, et d'un ingrédient certainement nécessaire aux premiers colons britanniques auxquels elles sont implicitement comparées dans ce passage. Monika Reif-Hüsler on l'a vu, s'intéresse à la teneur postcoloniale de *Faces in the Water*, qu'elle nuance en envisageant le roman comme une illustration des rapports de pouvoir qui régissent l'hôpital. Pour elle, beaucoup d'éléments du récit peuvent être comparés à des symboles de l'oppression impérialiste, comme la lobotomie, par exemple[47]. En effet, on peut y voir une analogie avec l'entreprise d'appropriation et d'expropriation qui est au cœur de l'entreprise coloniale, et tous les ravages physiques que cela suppose. Mais, comme l'a très bien montré Reif-

[47] Cf. REIF-HÜLSER, Monika. « 'Glass Beads of Fantasy' – Janet Frame's *Faces in the Water*; or: The Enigma of Identity. » *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature* 12 (1996), p. 200.

Hüsler, la comparaison s'arrête là, car les patientes n'ont pas précédé les représentants de la communauté et du centre dans l'espace de l'hôpital, qui reste un espace de relégation, mais n'est à aucun moment envisagé comme terre habitable.

Car la référence postcoloniale ne semble pas être le motif principal de cette analogie entre hôpital et terre étrangère : il s'agit plutôt de faire de l'hôpital le lieu où va se développer une langue étrangère, opaque et ésotérique, qui va cimenter la communauté des patients. La langue officielle de l'institution psychiatrique, c'est avant tout le jargon qui y a cours ; jargon qui, pour Erving Goffmann est une autre des caractéristiques des « institutions totales » :

> An 'institutional lingo' develops through which inmates describe the events that are crucial in their particular world. The staff, especially its lower levels, will know this language, too, and use it when talking to inmates, reverting to more standardized speech when talking to superiors and outsiders. Along with a lingo, inmates acquire knowledge of the various ranks of officials, an accumulation of lore about the establishment, and some comparative information about life in other similar total institutions[48].

Le choix du mot « lore » est tout à fait adapté à la description que Frame nous propose de l'environnement psychiatrique, notamment dans l'autobiographie[49]. On avait vu comment les règles et le langage propres à l'institution[50] servent de terreau au sens de communauté qui va unir les patients au-delà de leur souffrance individuelle. Il s'agit d'un langage que l'on s'approprie de plus très rapidement, comme l'explique la narratrice de l'autobiographie : « Even in my six-weeks' stay I learned, as if I had entered a foreign land, much of the language and behaviour of the inhabitants of the land » (*AT*, 194). L'ambivalence de Janet vis-à-vis de la maladie mentale et de l'incarcération, à savoir sa fascination pour la première, et sa haine de la seconde, apparaît très clairement dans son rapport avec la langue qui est parlée dans l'hôpital, comme on le voit ici :

> I could no longer bear the nothingness. I retreated into an inward state, that is, I put on such a mask, while at the same time totally aware of everything. I, in my nothingness and nowhereness was asserting the nothingness and nowhereness of everything and everyone around me. Such a condition, of course, led to my removal to the Auckland mental hospital at Avondale; at least it was a 'place' for me where I was believed to be 'at home'. I quickly fitted into my adopted country, again speaking the language fluently. (*AT*, 215-6)

---

[48] GOFFMANN, *op. cit.*, p. 55.
[49] Cf. *AT*, 193.
[50] Cf. également la citation de *FW*, 42-3

Le mot « adopted » est ici assez ambigu, car il évoque la décision plus ou moins consciente, voire plus ou moins volontaire (car peut-on dire qu'une décision est toujours volontaire ?) de rejoindre à nouveau la communauté des fous, mais connote également le sentiment d'avoir enfin trouvé une famille ; l'espace de l'hôpital devient alors non plus un espace de relégation, mais d'appartenance. De façon plus générale, la référence récurrente à l'idée de l'existence d'une langue propre à l'hôpital psychiatrique est cruciale au regard du rapport complexe qu'entretient Janet avec le langage, sinon de l'œuvre de Frame toute entière.

Cependant, l'existence de ce langage est sujette à caution, du moins si on envisage ce dernier comme débordant le cadre du simple jargon institutionnel. Avec cette notion de langue étrangère, on n'est jamais très loin de la question infiniment plus complexe du langage de la folie en général. Même si chez Frame, l'idée de langue étrangère a en fait plus à voir avec une certaine communauté de l'expérience institutionnelle, la plupart des récits d'hôpitaux psychiatriques se donnent malgré tout pour tâche de représenter par le biais du langage le potentiel de subversion que possèdent ces êtres de la marge.

2. Le langage de la folie

Dans son autobiographie, Frame évoque les conséquences de son séjour en hôpital psychiatrique en termes de « séquelles », mais également en termes du savoir particulier que cette expérience a pu lui apporter :

> I inhabited a territory of loneliness which I think resembles that place where the dying spend their time before death, and from where those who do return living to the world bring inevitably a unique point of view that is a nightmare, a treasure, and a lifelong possession; at times I think it must be the best view in the world, ranging even farther than the view from the mountains of love, equal in its rapture and chilling exposure, there in the neighbourhood of the ancient gods and goddesses. The very act of returning to the world, however, tends to remove that view to the storeroom of the mind, described by Thomas Beecham as 'the room two inches behind the eyes'. One remembers the treasure and the Midas effect of it upon each moment, and sometimes one can see the glitter among the ordinary waste of each day. (*AT*, 213-4)

On retrouve encore une fois la métaphore orphique qui fait de la narratrice la dépositaire d'un savoir acquis en terre étrangère, et qu'il lui échoit à présent de partager. Ce savoir est intimement lié à cette langue étrangère ou « language of the mad » que Frame évoque à plusieurs reprises comme étant le médium d'acquisition de cette nouvelle

perspective sur le monde. Mais avant de nous intéresser de plus près à ce en quoi consiste ce « unique point of view », ainsi qu'aux manifestations du langage propre aux fous, il paraît indispensable de nous arrêter sur le débat particulier qui entoure la représentation de la folie dans la littérature. Simone Oettli-van Delden se montre très sceptique vis-à-vis de l'idée d'un « language of the mad », et se demande même ouvertement : « What then is sanity? And how valid can the evocation of madness in the novels be, if the author claims never to have experimented it? Is madness an experience that can be known from the outside, and can this knowledge be transmitted[51]? » Comme elle va le montrer dans les chapitres qui suivent, la représentation de la folie chez Frame, et notamment dans *Owls Do Cry* et *Faces in the Water*, reste du côté de l'objectification, et n'échappe pas à la tendance dénoncée par Foucault à tenir un discours *sur* la folie, plutôt que de laisser cette dernière s'exprimer d'elle-même.

En fait, Simone Oettli-van Delden revient, dans son chapitre intitulé « The Word Master », sur le débat qui avait eu lieu autour de la publication de *Histoire de la folie à l'âge classique*, de Michel Foucault, en raison, notamment, de la volonté affichée de ce dernier de faire parler la folie, plutôt que de tenir une énième forme de discours sur le sujet. Dans son article intitulé « Madness and Philosophy or Literature's Reason », Shoshana Felman met en miroir le projet de Foucault, et la critique que Jacques Derrida lui a adressée dans « Cogito et histoire de la folie », chapitre tiré de *L'écriture et la différence*, dans lequel il évoque la contradiction fondamentale qui consiste à laisser la folie s'exprimer librement :

> *Rien* dans ce langage et *personne* parmi ceux qui le parlent ne peut échapper à la culpabilité historique – s'il y en a une et si elle est historique en un sens classique – dont Foucault semble vouloir faire le procès. Mais c'est peut-être un procès impossible car l'instruction et le verdict réitèrent sans cesse le crime par le simple fait de leur élocution[52].

En d'autres termes, il n'existe pas d'au-delà du *logos,* dans lequel la folie pourrait trouver sa voix : toute énonciation est nécessairement bordée par la raison, et la seule alternative possible est le silence. Seul le *pathos* contenu dans l'ouvrage de Foucault, toujours selon Derrida, est capable de rendre compte de ce qu'est la folie. Entre ces deux appro-

---

[51] OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p. 91.
[52] DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence.* Paris : Seuil, 1967, p. 58.

ches radicalement opposées, Shoshana Felman ne cherche pas tant à trancher qu'à trouver un terrain d'entente où toutes deux pourraient avoir cours : pour elle, c'est la littérature qui constitue le meilleur médium possible à l'expression de la folie en elle-même :

> On the idea that literature, fiction, is the only possible meeting-place between madness and philosophy, between delirium and thought, Foucault would doubtless agree with Derrida. It is in fact to *literature* that Foucault turns in his search for the authentic voice of madness—to the *texts* of Sade, Artaud, Nerval or Hölderlin[53].

Cette idée, que Felman explore plus longuement dans son ouvrage intitulé *La folie et la chose littéraire*, est ainsi reprise par Tonya Blowers, dans un article où elle réexamine ce débat à la lumière de *Faces in the Water*. Pour elle, le texte de Frame résume parfaitement le compromis trouvé par Felman : il s'agit d'un texte certes contrôlé par le *logos*, mais qui parvient malgré tout à faire passer l'expérience de la folie par le biais de ce qu'elle nomme « performance » :

> But while Foucault as philosopher and historian inevitably describes madness, albeit often in metaphorical and figurative language, Frame as novelist necessarily *performs* it (and, as we have seen, where schizophrenia is concerned, performance is as good as the real thing). While her text is still inescapably bound to the logos and while she is evidently *in control* of her narrative, the text nevertheless conveys the *pathos* of madness: performs madness without being it[54].

Mais Simone Oettli-van Delden ne se satisfait pas du « compromis » proposé par Felman : selon elle, c'est justement à cause de la mise en scène de la folie que propose Frame dans *Owls Do Cry* et *Faces in the Water* que celle-ci se montre coupable de perpétuer la fameuse césure qui sépare dans nos esprits folie et raison, et que Frame dénonce pourtant tout au long de son œuvre : « Frame *represents* characters who 'speak madness', though in doing so she cannot avoid objectifying madness, and this is manifest mainly in the overlapping of her discourse with that of psychiatry[55]. » Selon elle, le *pathos* de la folie n'est pas uniquement rendu par l'utilisation d'un langage figuratif, et donc littéraire ; et la littérature n'est aucunement le lieu privilégié d'une représentation véritable de la folie. Elle finit malgré tout par nuancer son jugement :

---

[53] FELMAN, Shoshana. « Madness and Philosophy or Literature's Reason. » *Yale French Studies* 52, (1975), p. 220.
[54] BLOWERS, *op. cit.*, p. 87.
[55] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 126.

> But in order to come to terms with the text it is more constructive to note that, by means of her narrative techniques, Frame creates an ambivalence in relation to the boundary between sanity and insanity, the Self and the Other, which blurs the distinction between objectivity and subjectivity and enables her to evoke madness in a convincing manner. Istina's inheritance of this ambivalence is manifest in her fluctuating use of pronouns – shifting between 'I' and 'we' to 'I' and 'they', that is, from a position where the 'I' fuses with the 'mad', to a position where the 'I' is clearly separated as an observer of the 'mad'[56].

Pour elle aussi, l'utilisation des pronoms est tout à fait cruciale dans la représentation que Frame nous propose de l'hôpital psychiatrique, et fait d'une certaine façon mentir l'argument de Shoshana Felman selon lequel : « quelle que soit la façon dont on puisse représenter la folie et se la représenter, (se) représenter la folie, c'est toujours (qu'on le sache ou non, qu'on le veuille ou non) se jouer la *scène* de la dénégation de *sa propre* folie[57]. »

Encore une fois, mon analyse s'éloigne de celle de Simone Oettli-van Delden. Frame ne cherche pas dans ses ouvrages à nous donner un compte-rendu de son expérience de la folie, mais le compte-rendu de son internement en hôpital psychiatrique, ce qui est une démarche tout à fait différente. La communauté de ceux qu'elle évoque n'est pas celle des fous, mais celle des habitants de la marge. La narratrice de *Faces in the Water* nous met ainsi en garde : il est selon elle oiseux, voire dangereux, de projeter des fantasmes de rébellion sur les patientes d'hôpital psychiatrique, car leur expérience n'est pas tant celle de la folie en général, mais bien plutôt de diverses souffrances individuelles :

> There is an aspect of madness which is seldom mentioned in fiction because it would damage the romantic popular idea of the insane as a person whose speech appeals as immediately poetic; but it is seldom the easy Opheliana recited like the pages of a seed catalogue or the outpourings of Crazy Janes who provide, in fiction, an outlet for poetic abandon. Few of the people who roamed the dayroom would have qualified as acceptable heroines, in popular tastes; few were charmingly uninhibited eccentrics. The mass provoked mostly irritation hostility and impatience. Their behaviour affronted, caused uneasiness; they wept and moaned; they quarrelled and complained. They were a nuisance and were treated as such. It was forgotten that they too possessed a prized humanity which needed care and love, that a tiny poetic essence could be distilled from their overflowing squalid truth. (*FW*, 112)

---

[56] *Ibid.*
[57] FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978, p. 347.

Ceci est d'ailleurs une des idées centrales de l'ouvrage de Marta Caminero-Santangelo, pour qui la tendance féministe à célébrer la maladie mentale comme une forme de contestation du patriarcat est tout bonnement suicidaire : « Perhaps the reason why the madwoman continues to be such an enticing figure is that she offers the illusion of power, although she in fact provides a symbolic resolution whose only outcome must be greater powerlessness[58]. » Ainsi, je ne m'oppose pas totalement aux analyses de Simone Oettli-van Delden : il est vrai que, dans *Owls Do Cry*, Frame mime d'une certaine façon la folie afin d'en extraire un discours poétique ; de même qu'il est vrai que, dans *Faces in the Water*, elle nous donne à voir, satisfaisant par là nos désirs voyeuristes. Mais reprocher à un auteur de ne pas avoir un rapport suffisamment éthique avec ce qui lui sert de matériau aurait pour conséquence de lancer un débat infiniment plus long et complexe. C'est donc avec un regard moral le plus neutre possible que je vais tenter d'analyser dans trois œuvres de Frame l'usage que celle-ci fait de ces personnages de la marge psychiatrique (et de leur « langage ») comme dépositaires d'un regard alternatif sur la réalité.

2.1 Violence du langage

Dans son étude des personnages de la marge, l'un des premiers bastions auquel Frame va s'attaquer est celui du langage lui-même, dont on a vu qu'il était l'un des instruments de coercition du centre des plus puissants. Ainsi, on va voir que dans la représentation même que Frame propose de l'hôpital et de ses résidents, une certaine subversion des codes de la grammaire et de la référentialité est déjà à l'œuvre. A la lumière d'analyses de *The Lagoon and Other Stories*, *Owls Do Cry*, et *Faces in the Water*, on va voir comment évolue cette subversion des codes de la représentation littéraire, à mesure que Frame apprivoise son sujet.

2.1.1 *The Lagoon and Other Stories* : le détournement du regard

Une fois n'est pas coutume, il est intéressant de rappeler les circonstances dans lesquelles les nouvelles qui forment ce recueil ont été composées : à savoir, entre les différents épisodes d'internement que Janet Frame a subis. On observe déjà, dans les quelques nouvelles qui ont pour décor l'environnement psychiatrique, cette tendance à sub-

[58] CAMINERO-SANTANGELO, *op. cit.,* p. 3.

vertir les codes, mais pour des motifs très différents de ceux qui présideront à l'écriture des récits d'hôpitaux qui suivront. L'expérience psychiatrique n'y est jamais dévoilée dans toute sa cruauté, comme dans *Faces in the Water*, par exemple, mais est toujours décrite comme de loin, à distance :

> Sometimes she flung it down on the floor and vowed that she would never knit another stitch, she would buy Nurse Harper a cake of soap and a face-cloth wrapped in cellophane, how could Nurse Harper expect you to knit a blue bed-jacket with a shell pattern when you had never knitted anything in your life, had never had the chance, stuck in rat-houses, cooped up under lock and key, with pictures only every Thursday night and then the machine was broken and they switched the light on all the time because they couldn't trust you to sit in the dark, and sending a brass band out every two months to play hymns on the lawn, and stare at you because you were a loony, and having a man from the city come every week to give you a paper lolly and ask kindly after your health, how could you be expected to knit a blue bedjacket in a shell pattern. (*LOS*, 38)

Ce passage intervient vers la fin de la nouvelle, dans laquelle le personnage de Nan s'efforce de tricoter une liseuse pour une infirmière avec qui elle s'est liée d'amitié. Suite à ce paragraphe, Nan est mise à l'isolement, car ce qui a lieu ici, même si cela n'apparaît pas clairement, c'est une véritable crise, une chute dans la folie. Cette longue phrase commence dans un style purement narratif (« Sometimes she flung it down the floor »), mais un basculement dans le discours indirect libre a lieu à partir de « she would ». La narratrice laisse la parole à Nan, ou plutôt, c'est Nan qui s'empare violemment de la parole, et la fait dérailler. La phrase est en effet émaillée de ruptures syntaxiques qui trahissent le désordre de sa pensée. La violence que le personnage de Nan inflige au langage en s'emparant de la narration sert ici à signifier la violence d'une crise que l'on devine derrière les mots.

Il en va ainsi de la crise chez Janet Frame : ici, la parole est entièrement accaparée par le personnage, mais la narratrice garde un contrôle relatif sur elle, malgré l'absence de guillemets. La patiente d'hôpital psychiatrique n'est pas un monstre de foire que l'on va laisser s'agiter sur le devant de la scène ; de plus, le contrôle de la voix narrative permet une mise à distance de tout effet de pathos. On remarque d'ailleurs que la plupart des nouvelles sont construites à partir d'un schéma de montée de tension qui amène à la crise. Il en est en effet de même dans la nouvelle intitulée « The Park », où la narratrice est témoin de la tentative d'évasion d'une autre patiente, qui finit par être rattrapée, et placée dans la Cour, dernier cercle (au sens de Dante) de l'hôpital psychiatrique. On

n'a pas cette fois-ci de subversion radicale par le biais d'anacoluthes, mais un autre type de désordre du discours :

> [W]hen I heard a noise inside, like somebody struggling, *and* then the glass door on to the verandah was flung open *and* Helen came running out. She didn't look at anybody. She was running. Her face was grey, *and* her arms were jerking backwards *and* forwards by her sides, *and* her feet were bare *and* she still had on her dressing-gown *and* she was running. (*LOS*, 175, c'est moi qui souligne)

La polysyndète est un procédé très fréquent dans l'écriture de Janet Frame, mais ici, elle a clairement pour fonction le refus de la subordination (au sens propre et au sens grammatical), et donc de l'organisation du discours. On n'assiste pas à une « scène » au sens narratif du terme, mais à des éléments narratifs qui échouent à en former une, ce qui s'explique sans doute par le refus de la narratrice (d'ailleurs homodiégétique) de laisser l'événement se transformer en scène, et l'affecter ainsi trop durement. Le résultat fait ainsi penser à un langage infantile, dont le but n'est pas de présenter une vision naïve du monde, mais plutôt de repousser la réalité.

Mais cette polysyndète peut également servir à représenter par le langage le sentiment d'irréalité que provoque chez la narratrice, et chez les personnages, la rencontre avec l'hôpital psychiatrique. La nouvelle « The Park », toujours, nous fournit de nombreuses illustrations de cette idée :

> *And* then one morning after that I knew that a nurse in a blue uniform would come *and* take me along a shiny corridor where the others would be waiting, *and* a door would be unlocked *and* we would walk one after the other down the wooden stairs, while the nurse stood near *and* touched our shoulders as we passed her, *and* said one two three four, counting. *And* then we would be out on the grass again *and* walking up *and* down. (*LOS*, 174, c'est moi qui souligne)

Ici, la polysyndète traduit, reproduit mimétiquement, l'impossibilité d'organiser le monde et l'expérience en un tout cohérent, car l'univers psychiatrique échoue à faire sens pour la narratrice. La subversion du langage n'a pas tant pour but de rendre de façon réaliste l'expérience de la folie, mais bien plutôt de la mettre à distance, de la rendre plus supportable, ce qui n'est pas, comme on va le voir, le cas dans *Owls Do Cry*.

2.1.2 *Owls Do Cry* : la culture du délire

Owls Do Cry est une œuvre bien plus complexe, car même si elle met en scène des voix très différentes, elle repose sur une affinité profonde entre la narratrice et le per-

sonnage de Daphne. Comme l'observe Jennifer Lawn, dans un article où elle lit *Owls Do Cry* à la lumière des théories de l'énonciation bakhtiniennes :

> [T]he world-views of the narrator and Daphne are at times so similar that they are interchangeable, leading some reviewers to state that Daphne is 'very obviously the voice of the author', the author's alter-ego and the touchstone of the novel against whose language and values those of the other characters are judged and found lacking. There is certainly no such corresponding affinity, or confusion, between the narrator and Chicks or any of the other characters who are, linguistically, in the same league as Chicks (such as Flora Norris, the Crudges' next-door neighbour, or Alfreda's mother)[59].

Pour Simone Oettli-van Delden, il s'agit là d'une faiblesse du roman, qui affiche trop ouvertement, et avec trop d'insistance, son contenu idéologique. Ainsi, la voix de Daphne déborde le cadre du chapitre qui lui est consacré pour ouvrir, voire parfois fermer, les autres parties du roman, ce qui la place clairement dans une position d'autorité morale semblable à celle d'une narratrice engagée idéologiquement. Or, dans le roman, il est clair que la position de supériorité dont jouit Daphne est paradoxalement liée à son statut de « folle[60] », ce qui mène Frame, comme le montre Simone Oettli-van Delden, à verser dans une sorte de stylisation du « langage de la folie » : « Frame encourages the reader to accept this language as the only valid voice among her characters by frequently making the omniscient narrator adopt a similar style in her evocation of narrative situations[61]. » On aura l'occasion de revenir sur la représentation « idéologique » de la marge que propose Frame dans *Owls Do Cry*, mais il paraît tout d'abord intéressant de s'arrêter sur la mise en scène du « langage de la folie » qui est propre au roman.

Ainsi, étudier cette mise en scène, cela signifie tout d'abord étudier le langage de Daphne elle-même. Pour Simone Oettli-van Delden, comme pour Jennifer Lawn, il s'agit d'un langage éclaté à première vue, mais qui progresse en fait selon une logique qui lui est propre : association, digression, ellipse, rêverie intertextuelle, etc. Ceci est tout à fait typique de la représentation de « the language of the mad » dans le roman ; là où, dans *Lagoon and Other Stories*, le langage se fragmentait pour mimer l'impossibilité du

---

[59] LAWN, Jennifer. « The Many Voices of *Owls Do Cry*: A Bakhtinian Approach. » *Journal of New Zealand Literature* 8 (1990), p. 102.
[60] Cf. OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 106 : « Daphne's 'mad' language is exploited by Frame to indict society. »
[61] *Ibid.,* p. 109.

sens à l'hôpital psychiatrique, dans *Owls Do Cry*, on est plutôt dans le trop-plein, la métamorphose, voire l'anamorphose. On trouve au début de la section consacrée à Daphne une description tout à fait saisissante de l'infirmière en chef, Flora Norris : « Her name was Flora Norris and the wire of her face had been stolen from the wire of wreaths of poppy and nasturtium laid on the grave of her imagined lover, twenty years ago » (*ODC*, 129). L'image réapparaît un peu plus bas : « And then she smiled and the wire round her face melted and trickled down her neck inside her white uniform so that it tickled or speared, and she thrust her hand down to fetch it and replace it, and undo the smile » (*ODC,* 129-30). Il s'agit d'une des meilleures illustrations de la technique utilisée par Frame dans *Owls Do Cry* : la narratrice ne se contente pas de *voir* un visage, elle applique sur ce visage une couche imaginaire subjective par le biais de la description. Parfois, ce supplément imaginaire devient métamorphose, notamment au sujet des médecins :

> [A]nd here is a member of the white tribe, the chief perhaps, come to say why and where and how (*ODC*, 133)
>
> It was the man they called the doctor, there were a tribe of doctors, in white, whirling round and round the chief, like merry-go-round about a tall white pole that commanded[…]. (*ODC*, 150)

Il est aussi intéressant de remarquer que les mots « mental hospital » ou « ward », que l'on trouvait déjà dans *The Lagoon and Other Stories*, et qui seront très présents dans *Faces in the Water*, ne sont que très rarement mentionnés. Au contraire, là où l'on pourrait s'attendre à une représentation réaliste de l'hôpital, au tout début de la section consacrée à Daphne, la narratrice se livre à la description d'un tableau représentant la chaîne de montagnes des *Remarkables*, accroché dans la salle où Daphne passe ses journées. Ce détail servira de point fixe et d'arrière-plan à tout l'univers décrit par la narratrice, comme dans un effet de travelling arrière, au point qu'il ne sera plus désormais question que de « mountain », ou de « side of the mountain » :

> And in the morning the pink people come to unlock the door and struggle through the snow to the frozen bodies that are heaped on little trollies decorated with flags red and white and blue and a beryl stone, and wheeled to the rubbish dump to be scattered among the toi-toi and burned. (*ODC*, 128)

Ainsi, la plupart de ces « ajouts » au réel se font par le biais de la métaphore, ou de la synecdoque. Mais si l'on observe cet exemple de plus près, on remarque la référence à

« the rubbish dump », qui ramène la narration à l'enfance de Daphne, telle qu'elle est évoquée dans la première section du roman, et au thème récurrent de la chasse au trésor dans la décharge. On retrouve un peu plus tard ce surgissement du passé dans le présent qui fait dériver le discours, dans la suite de la citation de la page 150, donnée un peu plus haut : « [L]ike merry-go-rounds about a tall white pole that commanded, in the centre, and we shall go to the show, yes we shall, Francie, Toby and Chicks, after we have been to the rubbish-dump » (*ODC*, 151).

Parce que Frame prend fait et cause pour le personnage de Daphne, dont elle est évidemment proche par de nombreux aspects, et parce qu'elle projette sur elle la fascination qu'elle éprouvait sans doute encore à l'égard de sa propre folie, et de son potentiel « poétique[62] », elle tente de passer la narration de la section réservée à Daphne par le filtre de la désorganisation mentale propre à la schizophrénie, ou du moins tel qu'elle se représentait cette maladie et ses symptômes. Mais comme Simone Oettli-van Delden le fait remarquer dans sa lecture de l'étude de Bleuler sur la schizophrénie :

> In relation to these examples it would be interesting to know how Bleuler defined 'abnormal', for many of them would be equally convincing instances of normal language use. This is confirmed by the fact that, when set out like this, Bleuler's language disorders reveal a perturbing similarity to a list of rhetorical figures. The first feature is recognizably synecdoche, the second and third are both metaphor, the fourth paronomasia, followed by symbolism, neologism, rhyme, alliteration, and so on[63].

Ceci explique sans doute l'affinité profonde qui existe entre littérature et folie selon Shoshana Felman. Autrement dit, pour Oettli-van Delden, la déconstruction du langage propre à la schizophrénie n'est pas à chercher uniquement dans la forme du langage, mais également dans le contenu de ce langage, qui à y regarder de plus près, est gouverné par l'arbitraire de la relation entre signifiant et signifié : « In extreme cases, Bleuler says, the connection between thought and the selection and combination of words and syntactical elements is completely accidental, resulting in what he calls an unintelligible world-salad[64]. » En d'autres termes, on en revient à la croyance de Foucault selon laquelle « la folie n'a pas d'œuvre », qui fait référence à l'impossibilité de la communication qui est au centre de l'expérience de la maladie mentale. Dans la liste de figures de

---

[62] Voir notamment *AT*, p. 201.
[63] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 94.
[64] *Ibid.,* p. 97.

style dont se rapprochent les symptômes de schizophrénie habituels, selon Oettli-van Delden, on retrouve quasiment tous les procédés mis en œuvre dans *Owls Do Cry* pour mettre en scène ce fameux « language of the mad ». En ajoutant une couche imaginaire au portrait de Flora Norris, par exemple, Frame mimait l'hallucination schizophrène, sans pour autant se départir d'une certaine « logique », notamment psychologique, en supposant que les désirs frustrés de Flora étaient justement ce qui l'avait amenée à devenir cette infirmière revêche. Dans *Owls Do Cry*, donc, Frame « fait » la folle, met en scène la maladie mentale par le biais de procédés littéraires, ce qui se révèle au final un peu illusoire. La différence de circonstances a très certainement motivé le changement radical de présentation de la folie qui a lieu entre *The Lagoon and Other Stories* et *Owls Do Cry* : lors de la composition du roman, Frame avait beau être sortie de griffes du système psychiatrique, elle n'avait pas encore fait invalider le diagnostic de sa maladie en Angleterre, et restait certainement sous le coup d'illusions qu'elle énonce dans son autobiographie : « My place was set, then, at the terrible feast. I had no illusions about 'greatness' but at least I could endow my work and – when necessary – my life with the mark of my schizophrenia » (*AT*, 201). Or c'est dans *Owls Do Cry* que s'incarne tout particulièrement cette marque fantasmée d'une schizophrénie autant crainte que respectée.

2.1.3 *Faces in the Water* : une œuvre faussement réaliste

Owls Do Cry était une œuvre du délire, de la démultiplication des plans de la réalité, de la déformation. A l'opposé, *Faces in the Water* est une œuvre au statut plus problématique : à première vue, on pourrait l'envisager comme un roman moins « subversif » que son prédécesseur, en raison du caractère certes plus « transparent » de son écriture. En effet, si le trope essentiel des passages consacrés à Daphne dans *Owls Do Cry* était la métaphore, dans *Faces in the Water*, c'est la comparaison qui prévaut, comme ici :

> The T.B.'s, as part of their realistic occupational therapy, spend some of their time folding the boxes tucking in the flaps setting them upright with the ounces clearly marked on the side; *like a kindergarten class engaged in constructing do-it-yourself coffins*. (*FW*, 34, c'est moi qui souligne)

Point d'hallucinations, cette fois-ci, ou de surgissement d'images cauchemardesques : comparant et comparé sont séparés par le « like », qui signifie et souligne la comparai-

son. Les références à l'enfance ne viennent pas faire irruption dans la réalité des personnages, mais sont présentées par la narratrice sous forme de réminiscences clairement balisées, comme dans les deux exemples suivants :

> I noticed with a feeling of alarm that the doctor and Sister Creed were limping. […] I was reminded of a woman we used to call the Late Lady. (*FW*, 68)

> Most of the patients who had been in hospital a long time had their faithful partner. Mine was Eric, a middle-aged balding man who reminded me strangely of a conjurer who used to visit us at school at the end of the term. (*FW*, 189)

Dans les deux passages cités, c'est le verbe « reminded », qu'il figure à l'actif ou au passif, qui sert de lien matériel tangible entre la narration et le souvenir d'enfance. Ceci participe à faire passer *Faces in the Water* pour un récit documentaire plus qu'une œuvre de fiction, d'autant que Frame elle-même invite les lecteurs de son autobiographie à s'y référer afin de se faire une idée des années qu'elle a passées en hôpital psychiatrique[65], contribuant par ce geste à ne faire de l'œuvre rien de plus qu'un compte rendu. *Faces in the Water* pourrait ainsi apparaître comme une œuvre « non violente », au sens de son rapport au langage : mis à part quelques passages bien précis, on n'y retrouve pas les ruptures grammaticales, et autres exemples de parataxe qui étaient à la base de la mise en scène du langage des fous dans *Owls Do Cry*. Istina Mavet nous présente au contraire une vision sympathique (au sens original et étymologique du terme) de la folie, en observant ses ressorts et sa logique paradoxale :

> I knew that the people about me dared to believe what few others are even half afraid to suspect; that things are not what they seem. I knew that the dark-haired quiet woman who peered through a separated plank in the fence at the workmen digging the deep clay ditches to repair the drains was watching the digging of her own grave. (*FW*, 107)

Pour Simone Oettli-van Delden, il s'agit là d'une exemple de « the ambivalence that characterizes Janet's relationships to the boundary between sanity and insanity[66]. » La narratrice a beau utiliser une métaphore au lieu d'une comparaison, elle nous guide cependant dans les méandres de la pensée devenue folle. Certes, Frame se range de ce fait du côté d'une conception de la folie comme erreur de jugement, c'est-à-dire typique de l'âge classique et du « Grand renfermement » décrit par Foucault. Mais comme le fait

---

[65] Cf. *AT*, p. 194.
[66] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 117.

remarquer Simone Oettli-van Delden : « The fact that Istina seems to espouse the perspective of the patients reminds us that her own mind is subject to this kind of delusion and this undermines both her objective stance and the claim for truth made on behalf of the patients[67]. » Toute l'œuvre est ainsi déstabilisée par ce paradoxe qui consiste à présenter le raisonnement vicié des fous de l'intérieur, avec compassion, mais tout en utilisant un langage parfaitement maîtrisé. Finalement, *Owls Do Cry* était, malgré les apparences, une œuvre beaucoup plus clairement monologique, en raison notamment de la partialité évidente de la narration à l'égard du personnage de Daphne. *Faces in the Water*, sans être à proprement parler un roman polyphonique au sens de Bakhtine, donne à voir et à entendre, et laisse s'exprimer librement différents types de logiques pourtant apparemment opposés. Dans ce roman, Frame ne cherche plus à mimer la folie, mais bien à en faire passer le *pathos*, en allant et venant d'un côté et de l'autre de la frontière qui est censée séparer folie et raison, et qui est ainsi révélée dans toute sa précarité. Pour Tonya Blowers, c'est cette qualité-là qui fait du roman une réponse possible au dilemme de Shoshana Felman :

> Frame's novel, as a fiction which simultaneously speaks a lived experience (in its ambiguity between autobiography and novel), gives a voice to the mad (to herself as mad performer) which enables philosophy and madness, rather than cancelling each other out, to be able, finally, to communicate with one another[68].

2.2 Alternative et folie

Même si, on l'a vu, la représentation du langage de la folie évolue au fil des œuvres de Frame, toutes ont en commun la croyance selon laquelle les fous sont les personnages de la marge par excellence, relégués aux confins de la communauté en raison de leur refus de la *doxa* du centre. Comme en témoigne la méfiance que la narratrice de *Faces in the Water* exprimait vis-à-vis de la « romantisation » de la folie et des fous[69], ceux-ci ne sont jamais présentés comme les porteurs d'un message spirituel abstrait et idéalisé. Comme l'observe Marta Caminero Santangelo :

> That is to say, what do we gain (or lose) by yoking utopian conceptions of women's subversive speech to notions of madness? In order to use madness as

[67] *Ibid.*
[68] BLOWERS, *op. cit.*, p. 88.
[69] Cf. *FW*, p. 112.

> a metaphor for the liberatory potentials of language, feminist critics must utterly unmoor it from its associations with mental illness as understood and constructed by discourses and practices both medical and popular[70].

Car en fait, ces personnages de la marge gagnent plus à être envisagés comme les agents privilégiés d'une exploration de la réalité et du langage. C'est le sens de ce que Frame décrit dans son autobiographie comme « a unique point of view that is a nightmare, a treasure, and a lifelong possession » (*AT*, 214) : le voyage en terre étrangère qu'ont constitué ses huit années d'enfermement lui a permis de revenir dans le monde dotée d'un regard particulier sur ce qui l'entoure. On va voir que ce point de vue consiste en une transgression de certains des tabous les plus puissants du langage du centre.

Marc Delrez, qui revient sur le débat touchant à la cohérence du texte de *Faces in the Water*, parvient à cette conclusion : « [T]he novel gains coherence and tightness of design when it is regarded as a unique, single-minded, unbroken exploration of death[71]. » Suivant la lecture orphique de Jeanne Delbaere, Delrez nous propose d'envisager la définition de la folie qui est sous-jacente au roman non pas comme simple déraison, mais comme un supplément de conscience de la mort. Or il s'agit là d'une des réalités les plus insupportables pour la communauté du centre. Selon Delrez, toujours : « In short, what distinguishes Istina from more 'ordinary' people is her vivid imagination of decay. This gives rise to hallucinations of blood and decrepitude, rendered in her confessional narrative by way of exuberant, sometimes gruesome imagery[72]. » D'ailleurs, comme on l'a vu plus haut, dès *Owls Do Cry*, les fous sont présentés comme ni plus ni moins que des morts-vivants : « And there was a yard full of people hopping and skipping and dancing and crying and laughing fighting and screaming and dead » (*ODC*, 136). La succession des participes présents censée mimer les mouvements désordonnés et chaotiques des patients est brutalement interrompue par la rupture grammaticale que constitue le segment « and dead ». Tout se passe comme si ce « and dead » annulait symboliquement tout ce qui précède, aboutissant ainsi à la réalité paradoxale selon laquelle les patients sont *à la fois* morts et vivants, ici *et* là. En cela, ils annoncent déjà le personnage de Godfrey, dans *The Rainbirds*, dont le statut intermédiaire entre la mort et la vie causait chez le reste de sa communauté une violente réaction de rejet à son en-

[70] CAMINERO-SANTANGELO, *op. cit.*, p. 2.
[71] DELREZ, *op. cit.*, p. 31.
[72] *Ibid.,* p. 32.

contre. Les patients d'hôpital psychiatrique ont avant tout une position transgressive, en ce qu'ils évoluent de part et d'autre de la ligne de partage entre la vie et la mort, qui semble ici devenir perméable. Cette idée réapparaît dans *Faces in the Water*, où la narratrice observe : « I belonged now to the raging mass of people and the dead lying, like rests in the music, upon the ground » (*FW*, 107). La métaphore de la pause sur une partition, qui appartient à la musique elle-même en la rythmant, mais reste en dehors en tant que silence, a un rôle comparable à celui des points de suspension dans un texte et illustre très bien la position intermédiaire des patients qui se retrouvent eux-mêmes comme en suspens.

Ainsi, la subversion des fous chez Janet Frame n'est pas seulement une question de langage, mais aussi une question de positionnement. Jeanne Delbaere a montré comment cette conscience de la mort, qui apparaît très souvent comme dénominateur commun des personnages de la marge chez Frame, a partie liée avec leurs qualités de visionnaires[73]. Car ces personnages sont en effet doués d'un don de « double vision », dont les fous sont les premiers bénéficiaires, annonçant ainsi toute une série de figures de son œuvre. Cette double vision se traduit à l'intérieur de l'espace psychiatrique par une subversion du principe de non-contradiction, principe fondamental du *logos* et de l'unicité d'un certain modèle phallomorphe de logique. En d'autres termes, on observe que, souvent, chez les fous, deux réalités contradictoires peuvent coexister, et l'*agôn* qui oppose tout au long des récits d'hôpitaux psychiatriques personnel médical et patients a pour enjeu la résistance à la réimposition d'une logique unique[74]. C'était le cas dans *Owls Do Cry*, lorsque Daphne se mettait, au grand dam des infirmières, à danser après avoir appris le décès de sa mère. En effet, la superposition des strates de réalité qui caractérisent le regard de Daphne peut également être lue comme illustration de ce principe. Dans l'exemple suivant, la coexistence de la réalité (on emmène Daphne faire un pique-nique) avec sa représentation en termes de conte de fées donne lieu à une quasi-anamorphose :

> They fetched Daphne and dressed her and bore her from the small hut on the mountainside to the daylight and into the belly of the red and gold monster that

[73] Cf. DELBAERE, Jeanne. « Death as the Gateway to Being in Janet Frame's Novels » *in* MAES-JELINEK, Hena, ed. *Commonwealth Literature and the Modern World*. Bruxelles: Didier, 1975, p. 147-55.
[74] Dans *Le pouvoir psychiatrique*, Foucault parle de « technologie de la vérité démonstrative ».

> purred as it began to move and leapt; and later, along the hills, whined and cried, on its way to a picnic. (*ODC*, 142)

A l'image du bus se superpose celle du « monster », tout droit sorti d'un conte de fées, et qui semble avaler les patientes. Dans *Faces in the Water*, cependant, cette subversion de la logique ne se fait pas par démultiplication des plans de réalité, par agrégation d'images entre elles, mais par la présentation de deux logiques opposées mais coexistantes. Ceci est particulièrement visible dans le passage suivant, où est décrite une patiente dont l'internement semble être lié à un autre séjour dans une institution totale, le camp de concentration :

> [T]he nurses, moved by the novelty of her foreignness and the indisputable appalling evidence of her body scars, at first addressed her kindly and tried to calm her, nothing seemed to help her; not when every summons to go upstairs meant a last visit to the torture or the gas chamber. (*FW*, 107)

Ici, coexistent bien la réalité des infirmières (« summons to go upstairs »), ainsi que celle de la patiente (« a last visit to the torture or the gas chamber »), toutes deux reliées par un « meant » chargé de sens. Car l'emploi de ce verbe évoque l'activité de « traduction » à laquelle se livre la narratrice, qui se fait notre guide dans l'esprit des patientes, nous révélant une logique malade peut-être, mais logique tout de même. A propos d'un passage similaire, Simone Oettli-van Delden fait cette remarque au sujet du caractère fondamentalement relatif de la folie dans la vision que nous en donne Janet Frame : « This incident, however, does illustrate that 'madness' is not to be equated with unreason, but could be construed as a manifestation of an error in reasoning in relation to a contextual external world[75]. » D'ailleurs, pour elle, cette exposition de logiques contradictoires tend à contredire l'idée exposée par Derrida, et reprise par Felman, et selon laquelle seul le *pathos* de la littérature peut espérer rendre compte de la folie. Le but de Frame dans *Faces in the Water* est sans doute décrit avec le plus de justesse dans le passage suivant :

> What was inside their minds? Although I might have dreamed of removing their stained skin and of putting teeth in their toothless gums, in the end perhaps what I might have put in the place of their secret thoughts and feelings, the so-called « ordinary normal » thoughts, would have been of less value to the sum of truth than the solitary self-contained worlds they had created for themselves. Their minds were planets in their private sky and their behaviour gave

[75] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.,* p. 121.

> little evidence of their real night and day and the pull of their secret tides; their heavenly collisions storms floods droughts and seasons of strength. (*FW*, 170)

La métaphore qui lie l'esprit des patientes à des « planets in their private sky » est intéressante sur un plan tant dénotatif que connotatif : la référence au domaine scientifique par le biais de l'astronomie fait de leur pensée une subversion de cette forme raisonnée et mathématique d'aborder la réalité et le « vrai » tout à fait typique du langage du centre. De plus, on ne peut s'empêcher de penser à ce terrible coup porté à la vérité scientifique toute-puissante que furent les révélations de Copernic sur la position de la terre dans le système solaire. L'existence des patientes et de leur logique malade est une révélation de la relativité de la vérité presque aussi dérangeante que les découvertes de Copernic, voire de Galilée, dont on sait qu'il fut largement persécuté par les autorités du centre de son temps. Dans le passage que je viens de citer, la narratrice fait ainsi état du difficile exercice d'équilibriste qui consiste à rapporter la vérité des patientes sans la corrompre par l'utilisation d'un langage trop rationnel. Elle insiste également sur le caractère de vérité de ce qu'elle rapporte, comme elle le fait à plusieurs reprise au cours du récit. Son ambivalence face aux mots de ses compagnes d'infortune est manifeste dans la conclusion qu'elle apporte au récit des aventures sans doute imaginaires d'une des patientes : « And she spoke the truth. As she spoke, what the advertisers might call a 'secret ingredient' passed her lips inside the words and forced us to believe her stories » (*FW*, 144). Le personnage de la folle s'apparente à celui de la conteuse, figure récurrente dans l'œuvre de Frame, et symbole d'une certaine forme de subversion qu'a décrite Marina Warner dans son ouvrage consacrée aux contes de fées, et à leur transmission[76]. Dans son ouvrage, Warner montre en effet comment la figure de la conteuse dérive en fait de toute une série de personnages inquiétants, voire dangereux, car capables de rendre floue la distinction entre réalité et illusion.

Ainsi, il me semble, encore une fois, que les récits de Frame n'appartiennent pas au débat dans lequel Simone Oettli-van Delden voudrait les insérer, car Frame ne s'intéresse pas tant à représenter la folie en elle-même qu'à nous révéler le réservoir de subversion qui est relégué dans l'espace psychiatrique : à ce titre, *Faces in the Water* n'est ni une œuvre d'art brut, ni un documentaire. A ce titre, la nouvelle intitulée « Jan God-

[76] WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar Straus Giroux, 1994.

frey » et tirée de *The Lagoon and Other Stories* nous offre une illustration très intéressante de ce que Frame tente de faire de la folie, et de la schizophrénie en particulier. Dans cette nouvelle, le thème de l'internement n'est pas présent en tant que tel, mais fonctionne plutôt comme une hantise, par le biais de quelques images fugaces, comme ici :

> But I got tired of it [teaching] and I went to the hospital in Dunedin. It was warm the night I was admitted. I was frightened to go to sleep in case I would miss something, so I lay there watching a night nurse roll swabs of cotton wool and swot anatomy and read Philip Gibbs, and then somebody gave me two brown pills with medanol in them, sleep sleep and then wake up fresh in the morning. (*LOS*, 132)

Cette nouvelle, qui semble au départ traiter des affres de la création et de la fragilité de l'inspiration, est en fait fracturée en plein milieu par l'intrusion de la voix du personnage d'Alison Hendry, colocataire de la narratrice, que celle-ci avait décidé de prendre pour sujet de son histoire. La voix d'Alison Hendry prend littéralement le contrôle de la narration, au point que c'est à elle que revient le dernier mot, puisque la nouvelle s'achève sur ces mots : « I am Alison Hendry » (*LOS*, 135). Ici, la schizophrénie (ou du moins le syndrome de fragmentation de la personnalité qui en est la représentation la plus spectaculaire, mais non l'essence même) ne figure pas dans la nouvelle comme thème, mais véritablement comme trope, puisque la narration se voit être littéralement envahie par une voix narrative fantôme, dont l'ancrage dans la réalité est plus que douteux. Mais ceci permet à Frame de remettre en cause, par le biais du doute radical, le concept de l'identité, si central au langage du centre. Cette attaque est menée essentiellement à l'encontre des prénoms, et à leur rapport inadéquat à cette fragile et illusoire construction qu'est notre identité[77].

Finalement, ce qui apparaît le plus clairement dans les récits d'hôpitaux psychiatriques de Frame, c'est que la marge que constitue l'espace psychiatrique est le lieu idéal pour la révélation d'une alternative au langage dominant. D'une certaine façon, c'est cette position en dehors du monde qui permet l'accès à un type différent de vérité. Ainsi, l'hôpital comme marge est l'un des premiers avatars des lieux de résistance que Frame va représenter dans le reste de son œuvre, une sorte d'ébauche qui annonce d'autres espaces bien plus complexes. Car l'espace psychiatrique, même s'il abrite ce

[77] Cf. *LOS*, p. 131.

réservoir de subversion et d'alternative que j'ai étudié dans la dernière partie de ce chapitre, reste un lieu hermétiquement fermé, aux frontières rigides : en d'autres termes, rien n'y entre, et rien n'en sort. Il a fallu toute la volonté d'un écrivain comme Frame pour porter la parole des patientes au reste du monde, faire part de leur vision ; une mission qu'elle entend remplir dès sa sortie de l'hôpital, comme elle l'explique dans son autobiographie[78]. Comme on va le voir, l'espace psychiatrique ne fait qu'annoncer d'autres espaces marginaux aux contours plus fluides, et donc plus féconds ; et où la réclusion n'est plus forcée, mais bien plutôt choisie.

[78] Cf. *AT*, p. 197

Chapitre 5 : La marge comme bord

ON A VU que l'hôpital psychiatrique constituait l'une des premières formes d'espace marginalisé dans l'œuvre de Frame. Mais l'abandon de l'institution psychiatrique comme toile de fond de sa fiction l'a fait se tourner vers d'autres représentations de ce lieu indifférencié qu'est la marge, dont on va voir que sa nature, ainsi que son rôle ne vont cesser d'évoluer tout au long de son œuvre. Déjà, dans *Owls Do Cry*, l'espace de l'hôpital cohabitait avec une autre forme de marge à la fois proche et distincte, à savoir la décharge publique. Car là où l'espace psychiatrique avait pour particularité la stricte définition de ses limites, par sa radicale séparation d'avec le reste du « monde », la décharge est un lieu aux contours flous et mal déterminés : « The place was like a shell with gold tickle of toi-toi around its edges and grass and weeds growing in green fur over the mounds of rubbish; and from where the children sat, snuggled in the hollow of refuse » (*ODC*, 11). Cet espace dédié aux rebuts de la communauté exerce ainsi un attrait irrésistible sur les enfants, puis plus tard sur Toby, avant que sa sœur Teresa/Chicks, en rupture de ban avec la communauté marginale de sa fratrie, ne choisisse de faire construire sa maison à cet endroit. La décharge est un lieu d'abjection, comme l'hôpital psychiatrique, mais qui, une fois exploré par les enfants, leur offre de véritables trésors. La signification de l'espace de la décharge dans le roman, mais aussi dans l'œuvre de Frame, a été largement commentée par les critiques, dont Gina Mercer, qui, fidèle à sa perspective féministe, en fait le véritable locus de la féminité maternelle :

> Initially, the four form a community, enclosed by the sheltering female « hollow » of the rubbish dump. To them that hollow is warm, nurturing, a source of treasure and creative fulfilment. To conventional culture, as represented by Bob and Amy Withers, it is dirty, dangerous, a source of disease and decay, with only destructive potential[1].

Cette analyse paraît séduisante, mais reste selon moi encore un peu trop figée. Car si la décharge publique peut être envisagée dans les termes du féminin, l'assimilation de ce lieu à un espace utérin est un peu réductrice. La décharge est bien le lieu du féminin, mais au sens fondamental du terme, tel que l'a pensé Julia Kristeva, qui le lie à la *chora*.

[1] MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994, p. 33.

Howard McNaughton, dans son article sur *Owls Do Cry*, cite justement la définition qu'offre Elizabeth Grosz de ce concept dans son ouvrage intitulé *Volatile Bodies* :

> The semiotic, the maternal *chora*, and the abject are all placed on the side of the feminine, in opposition to a paternal, rule-governed symbolic. […] The feminine, the semiotic, the abject, although inexpressible as such, are articulated within symbolic representations by those […] who risk their symbolic positions in order to plunder the riches of the unspoken maternal debt[2].

De plus, la décharge est un lieu en dehors de la communauté, car elle *est* tout ce que la communauté *n'est pas*, ce fameux « Not-A » de Nancy Jay. C'est un espace qui échappe à toute loi et à tout ordre, et qui se rapproche ainsi beaucoup plus de la *chora* kristevienne, cet espace mental de fusion pré-symbolique de l'enfant et de la mère, où les contraires coexistent librement. La définition que Kristeva donne à ce concept peut être rapprochée terme à terme de la typologie de la marge que je tente de dresser :

> Notre discours – le discours – chemine contre elle, c'est-à-dire s'appuie sur elle en même temps qu'il la repousse, puisque, désignable, réglementable, elle n'est jamais définitivement posée : de sorte qu'on pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l'axiomatiser[3].

Cependant, cette vision de la marginalité chez Frame ne s'est pas toujours imposée d'elle-même : j'en veux pour preuve une tradition critique qui, se fondant uniquement sur les premiers écrits de Frame[4], propose une interprétation trop simpliste de son monde comme étant divisé de façon systématique entre centre et marge, oubliant un peu vite les débordements de l'un sur l'autre[5]. On a déjà eu l'occasion d'évoquer le caractère un peu trop « évident[6] », idéologiquement parlant, de *Owls Do Cry*, et pour La-

---

[2] GROSZ, Elizabeth. *Sexual Subversions: Three French Feminists*, p. 78. Cité dans MCNAUGHTON, Howard. « Abjection, Melancholy, and the End Note: The Epilogue to *Owls Do Cry*. » *Journal of New Zealand Literature* 11. (1993), p. 94.

[3] KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Editions du Seuil, 1974, p. 23.

[4] Kim Worthington, dans son entrée sur Frame dans *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, fait remarquer la chose suivante : « [A] dichotomy between inner and outer worlds points towards the almost obsessive treatment of dualities in the early novels—treasure/rubbish, light/dark, insane/sane, true/false, vision/sight, innocence/experience. » ROBINSON, Roger, WATTIE, Nelson, eds. *The Oxford Companion to New Zealand Literature*. Auckland: Oxford University Press New Zealand, 1998, p. 187.

[5] Même d'excellents articles, comme celui de Jeanne Delbaere, intitulé « Death as the Gateway to Being in Janet Frame's Fiction », n'échappent pas complètement à cet écueil.

[6] C'est l'une des critiques principales qu'adresse Simone Oettli-Van Delden au roman. Selon elle : « All Frame's artistry and linguistic agility are directed at making the reader accept a dichotomized perspective of the world which is based on an underlying false dilemma. » OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p. 114.

wrence Jones, ceci repose en grande partie sur l'opposition systématique qui est dressée entre deux mondes distincts :

> The opposition between the inner realm of dream and the outer realm of Time and Death is paralleled by the opposition of two different ways of life, the way of the search after the false treasure of the outer realm, and the way of the search after the true treasures of dream and imagination[7].

Cette représentation de l'imagerie que Frame développe dans son œuvre comme fortement polarisée est de plus soutenue par une autre antithèse que Frame a établie dans un article désormais célèbre, intitulé « Beginnings » :

> As it was becoming impossible for me to reconcile 'this' and 'that' world, I decided to choose 'that' world, and one day, when the Inspector was visiting my class at school I said,—Excuse me, and walked from the room and the school, from 'this' world to 'that' world where I have stayed, and where I live now[8].

Il est intéressant de noter qu'on voit ici s'esquisser la représentation géographique du monde de l'auteur que Frame va développer plus tard dans son œuvre, et notamment avec « Mirror City ». Cet article, et cet extrait en particulier, sont devenus des références incontournables pour de nombreux critiques, qui en font la clé de son œuvre[9]. « This world » recouvrirait ainsi la réalité du centre, tandis que « that world » serait une représentation de cette marge que je tente ici de définir. Mais cela suppose accepter une définition unique et fixe de ces deux univers, pourtant bien plus mouvants et fluides que ne le laisse croire cette citation bien commode pour certains critiques de Frame qui y voient la justification d'une approche sociale-réaliste de son œuvre. Anna Rutherford, par exemple, a beau prendre des précautions en indiquant que l'espace de « this world » ne représente pas uniquement la Nouvelle-Zélande, elle n'en tombe pas moins dans le piège d'une polarisation exagérée[10]. Marc Delrez fait ainsi remarquer en introduction de

---

[7] JONES, Lawrence. « No Cowslip's Bell in Waimaru: The Personal Vision of *Owls Do Cry*. » *Landfall* 24.3 (1970), p. 285.

[8] FRAME, Janet. « Beginnings. » *Landfall* 19 (1965), p; 45.

[9] Frame elle-même avoue avoir beaucoup souffert de l'intérêt démesuré des critiques pour cet article. Michael King rapporte ainsi dans sa biographie l'extrait d'un article paru dans *The New Zealand Herald* où celle-ci se plaint des interprétations exagérées dont il a fait l'objet : « This extremely rare insight into her personal life has been misinterpreted. Partly the fault of scholars who 'don't speak to me and then wrongly state my personal position and preferences' And partly her own fault. 'I didn't explain myself properly and I was too melodramatic'. » Cité dans KING, Michael. *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*. Harmondsworth: Penguin, 2000, p. 452.

[10] RUTHERFORD, Anna. « Janet Frame's Divided and Distinguished Worlds » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 41-52.

son ouvrage : « Again, there is a self-defeating quality about a tradition of commentary which invokes this dichotomy only to remain riveted to descriptions of 'this world', from which Frame, if one is to trust the artist, departed long ago[11]. » Cette tradition qui veut que l'univers de Frame soit nettement clivé entre deux points de vue diamétralement opposés ne résiste pas à une étude plus poussée de son œuvre. On a pu voir, en effet, que cette division du monde était plutôt le fait d'une approche de la réalité propre au centre, symbolisée par la compulsion cartographique, par exemple. D'autre part, ce désir de créer des limites visibles ou invisibles entre soi et l'autre naît de la peur d'être contaminé par l'Autre, de laisser sa parole, ses actes, bouleverser nos certitudes. Ainsi, certains personnages, comme Toby, par exemple, appartiennent tout autant à « this world » qu'à « that world » : rejeté par la communauté de Waimaru dans *Owls Do Cry*, il se réfugie dans la consultation de son atlas et dans le comptage de ses économies, comme pour échapper au courant de différence dans lequel l'attirent ses crises d'épilepsie, et auquel Daphne a succombé depuis longtemps.

Je vais donc, dans ce chapitre, diviser ma réflexion en deux parties distinctes, mais complémentaires. Il s'agira d'abord de dresser une typologie des personnages de la marge, puis ensuite, de voir que la marginalité n'est pas une simple condition statique, mais que la marge, en tant qu'espace, peut-être explorée de façon active. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agira de montrer comment l'espace marginal ne peut jamais être véritablement circonscrit, mais qu'il s'agit au contraire d'un espace dynamique, fluide, réfractaire aux notions d'identité et de frontière.

1. « The Lonely People »

On a vu dans toute la première partie que la réaction habituelle de la communauté est d'expulser à ses marges ceux qui lui sont hétérogènes, et que cet espace devient presque pour les personnages qui l'habitent une composante de leur personnalité. Je voudrais donc ici me poser les questions suivantes : qui sont les marginaux, et pourquoi le sont-ils ? Ce qui me permettra de commencer à répondre à cette question encore plus complexe : à quoi ressemble l'espace marginal ? Où sont donc envoyés les Toby, Zoe, Leonard et autres indésirables de l'œuvre de Frame ? On verra ainsi se dessiner au fur et

[11] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002, p. XIV.

à mesure de nos incursions dans la marginalité, les contours de cet espace qui, paradoxalement, se définit par sa « déterritorialisation ». De la décharge publique à « the edge of the alphabet », on est dans le lieu du « ni-ni », un espace où ce que Derrida nomme la « métaphysique de la présence » n'a plus cours, et où les contraires peuvent librement coexister.

1.1 Le cas Toby

Chez Frame, les figures de la marge ne se résument pas aux stupéfiantes galeries de portraits qui nous sont données à voir dans *Owls Do Cry* ou *Faces in the Water*. Moins impressionnants que les fous, il y a tous ces personnages vaguement marginalisés qui, sans l'être formellement, sont pourtant repoussés dans les zones d'ombre de la solitude humaine. Ces figures-là, Frame en fait notamment les héros du roman *The Edge of the Alphabet* : Zoe, Toby, Pat, et même Thora ont beau être très différents les uns des autres, ils appartiennent pourtant à la même communauté des gens seuls, et se sentent liés les uns aux autres par une sorte de parenté, comme le sent ici Zoe, lorsqu'elle aperçoit Toby de loin :

> She saw only a heavily built man dressed in a new cheap suit with the coat too long and the trousers ballooning at the knees, the sort of clothes which marked him as one of the lonely people—like the coloured outcasts and the tramps grazing like fretful sheep in the parks and along the embankment, and those who appeared each night to claim a cubicle in the down-and-out hostels. (*EA*, 205)

Le personnage de Toby, qui apparaît dans *Owls Do Cry* et *The Edge of the Alphabet*, est ainsi une figure emblématique de ces êtres ni complètement marginaux, ni complètement intégrés non plus, et constitue à mon sens une création littéraire infiniment plus complexe et subtile que le personnage de Daphne, par exemple.

Comme on a bien souvent eu l'occasion de l'observer jusqu'ici, Toby, dans *Owls Do Cry*, se situe constamment dans l'entre-deux. Gina Mercer décrit la position qu'il occupe dans les termes suivants :

> Toby, like Daphne, is an outsider, regarded as other because of his epilepsy and poverty. He sees the options chosen by Chicks and Daphne, but cannot wholly adopt either of their polarised positions. He is far enough outside of the norm

> to be critical of it, at times expressing himself in a seer-like and lyrical voice, similar to Daphne's[12].

Mais ce positionnement liminaire ne se manifeste pas seulement d'un point de vue « idéologique » : dans le passage où il se rend en compagnie de son père à l'hôpital psychiatrique où réside Daphne, Toby est obligé par une crise d'épilepsie à rester dans la salle d'attente, ce qui fait craindre à son père qu'il ne soit enfermé, lui aussi. Cet épisode est tout à fait typique de l'espace métaphorique où évolue Toby tout au long du roman : il reste sur le seuil de l'hôpital, ni vraiment dedans, ni vraiment dehors, il ne peut prétendre ni à la folie, ni à la normalité, juste à une position intermédiaire. Même si on a vu que, par certains aspects, il usait des moyens du langage du centre (en comptant son argent, et en compulsant son atlas), afin de s'amarrer à la réalité, Toby n'en est pas moins paradoxalement un personnage aux caractéristiques féminines (du moins, dans le sens où je l'entends dans cette thèse), peut-être davantage, même, que Daphne. Ceci se manifeste particulièrement dans les rapports que Toby entretient avec la *mer*, mais aussi, incidemment, avec la *mère* ; le premier type de rapport pouvant servir de métaphore pour le second. En effet, dans *Owls Do Cry*, vers la fin de la section qui lui est consacrée, Toby s'assoit face à la mer et se lance dans un dialogue avec elle, se montrant à la fois dans la demande et dans le rejet de cette figure maternelle, à l'image du rapport qu'il entretient avec sa mère, Amy :

> And as Toby sat there in the truck with the sea inhabiting his ear, he would say, irritably,
> — Shut up. Keep quiet while I think.
> — *What will you think about, Toby?*
> — Oh, about things in general.
> — *What specific things, Toby?*
> — Oh, don't pin me down to details. Anything.
> — *What will you think about, Toby? What will you think?*
> — Keep flowing then, and be damned. *But speak for me.* (*ODC*, 91)

De plus, le bord de la mer est un symbole évident de la position liminaire que Toby occupe dans les romans où il apparaît. Dans *The Edge of the Alphabet*, ce n'est plus la mer qui habite son oreille, mais bien sa mère, présence fantomatique dont les paroles ne cessent de le hanter :

---

[12] MERCER, *op. cit.*, p. 37.

> Then Toby's mother, talking of her favourite presidents, and becoming absorbed in their story, would add, 'Like all great men they never forgot what their mother had done for them, and the sacrifices she made, and when they wore fine clothes they were never ashamed to acknowledge their mother, even though she wore rags. You'll never forget your mother will you, Toby? And one of these days if you're driving along in your carriage and you swerve to avoid the tattered woman trudging along with her little bundle of washing, you'll lean out and speak to her, and smile at her, because it might be me, it might be your own mother! (*EA*, 12)

Ces mots ne vont d'ailleurs pas cesser de réapparaître dans le récit, manifestant le désespoir de Toby face à la perte d'une mère dont il ne s'est jamais vraiment détaché. Dans son rapport à Amy, fait de violence, de reproches et d'amour, Toby rappelle en effet la figure de la femme mélancolique chez Kristeva, qui explore les relations profondément problématiques qui lient les femmes à leur mère : Toby a, en termes kristeviens, « introjecté » sa mère, qui devient son double, son juge, son « moi haï ». Terrorisé à l'idée de la perdre, cependant, il la dépèce symboliquement le jour de son enterrement :

> Toby said to his dead mother, 'You old witch, how I loved you with the Latter Days waving like maggots in your entrails and your targeted breasts hitched like moons in the sky, you old witch with your nose meeting your chin, your Blaikie nose, your Dunwoody chin.' (*EA*, 5)

Julia Kristeva évoque un « cannibalisme mélancolique » qui pousse l'être à ingérer le souvenir de l'autre perdu, afin de le garder près de soi :

> L'imaginaire cannibalique mélancolique est un désaveu de la réalité de la perte ainsi que de la mort. Il manifeste l'angoisse de perdre l'autre en faisant survivre le moi, certes abandonné, mais non séparé de ce qui le nourrit encore et toujours et se métamorphose en lui – qui ressuscite aussi – par cette dévoration[13].

Toby n'est ni vraiment adulte, ni vraiment enfant, ni vraiment homme, ni vraiment femme, mais tout cela à la fois : un être à la médiocrité exceptionnelle. En tant que personnage fait d'ambiguïtés, Toby est, pour Marc Delrez, un agent privilégié de l'exploration de la marge[14], notamment en raison de ses crises d'épilepsie, qui le propulsent dans les limbes de l'existence, de même que la folie d'Istina, toujours selon Delrez, était également une forme d'exploration de la mort. Howard McNaughton ne dit pas autre chose dans son article sur *The Edge of the Alphabet* :

---

[13] KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987, p. 21.
[14] Cf. DELREZ, *op. cit.*, p. 54-5.

> Unlike Zoe and Thora, Toby does not die. But he lives in constant communion with the dead, not just his mother and father […], but through his epilepsy. Toby's body – as well as his mind – is a genotextual arena of conflict between the living and the dead, a body as well as a conflict which carries with it a burden of waste and abjection[15].

En effet, les crises d'épilepsie de Toby sont toujours décrites, que ce soit dans *Owls Do Cry* ou dans *The Edge of the Alphabet,* comme des expériences de déréalisation, d'éclatement de l'identité, comme ici :

> Toby was sitting in a dream, it was a fit coming, he thought, and here of all places, but how could he stop it. He knew that he shouldn't have come, and *then the cattle in the paddock and on the railway stations, drinking their blue-lined cups of tea; their eyes and faces, and their horns growing like ivory trees, what could he do to stop it.* » (*ODC*, 162)

L'écriture rend compte de la crise par une soudaine désorganisation du langage, et par l'emploi de l'italique, habituellement réservé à Daphne. La crise d'épilepsie est ce qui permet d'une certaine façon à Toby d'atteindre la « dead room » de Daphne, et d'avoir accès à une dimension de l'existence (et du langage) dont il n'est pas conscient le reste du temps. En cela, sa maladie fonctionne un peu comme le ressac de la mer, dans un mouvement de va-et-vient organique aux rouages mystérieux. A la manière de Dostoïevski dans *Les frères Karamazov* et *L'Idiot*, ainsi que le fait apparaître Arlette Bouloumié[16], Frame se sert du potentiel romanesque de la crise d'épilepsie. Là où Dostoïevski en fait l'un des ressorts de ses intrigues, Frame se sert de la part de subversion de la crise qui casse, fragmente, morcelle tant le corps que le langage. On se souvient, dans *The Edge of the Alphabet*, du réveil de Toby qui, soupçonnant avoir eu une crise dans son sommeil, se demande « Who wet the bed ? » et contemple « the separated reality, demanding to be accounted for » (*EA*, 7), comme si l'épilepsie (un peu à la façon de la schizophrénie, deux maladies très proches cliniquement) permettait à Toby de tester les limites de sa propre identité. C'est ce qui fait de Toby un personnage profondément clivé : face aux vacillements de son être, il réagit par la colère, le ressassement, et souffre de compulsions obsessionnelles, autant de façons pour lui de renforcer les contours de

---

[15] MCNAUGHTON, Howard. « Fraying the Edge of an Alphabet. » *Span* 36 (1993), p. [2].
[16] BOULOUMIÉ, Arlette. « L'épilepsie dans l'œuvre de Dostoïevski » *in* BOULOUMIÉ, Arlette, ed. *Ecriture et maladie – « Du bon usage des maladies ».* Paris : Imago, 2003, p. 278-87. Elle évoque également l'article de Freud intitulé « Dostoïevski et le parricide » où celui-ci analyse le lien chez l'auteur russe entre la maladie et le désir de tuer le père ; on observe une tendance comparable chez Toby dont l'hostilité est une dominante dans les rapports avec son père, qu'il va jusqu'à menacer d'un fusil, cf. *EA*, p. 14-5.

son identité fragile. En cela, Toby est tout à fait emblématique de toute une série de personnages chez Frame qui, en raison de leur ontologie problématique, sont présentés comme plus à même d'aller au-delà du langage du centre :

> It can be shown that Frame's tendency in her earlier work to approach some characters as privileged instruments of exploration, whose effectiveness as recoverers of experience gives them a position of unobtrusive centrality, prefigures the more systematic recourse, in her last three novels to a metafiction of reclamation[17].

Delrez prend ensuite l'exemple de Carol, un des personnages de patientes dans *Faces in the Water*, la naine dont le corps et l'âge véritable ne semblent pas correspondre, faisant d'elle une sorte d'être du milieu, de l'indéfini. Ce jeu sur l'instabilité de l'être, on le retrouve également à la fin de *The Edge of the Alphabet*, lorsque Toby évolue dans une galerie de miroirs déformants, où il observe les métamorphoses successives de son corps :

> One moment the mirrors transformed him into a dwarf with his legs too short, his face elongated, his hair like tussock overgrown. Then his body was a palace of width, a huge doorway of flesh and fat and the smile on his lips wound like a creek through his face. And then his lips were telephone lines and his eyes were capstans unwinding, winding coils of sight that anchored there; his cheeks swung from their hooks, dripping with blood; his legs were avenues, overhanging the lonely road out of town.
>
> And suddenly he was thin, he was tissue paper and distance. He grew afraid then. He looked for a mirror which would show himself, Toby Withers, his distinct identity; but in all the images he stared at, he was nowhere to be found. (*EA*, 292-3)

C'est pour cela que nul n'est plus à même que Toby d'écrire un roman intitulé *The Lost Tribe*. Il s'agit d'un projet qui n'aboutit jamais, mais qui le guide pourtant tout au long de *The Edge of the Alphabet*, où il décide de quitter la Nouvelle-Zélande pour aller en Angleterre afin d'y écrire son roman impossible. Mais qui est cette « tribu perdue » dont Toby rêve d'écrire l'histoire ? On ne le saura jamais vraiment, puisque son projet ne se concrétisera pas au-delà du simple titre. Au fond, peu importe, semble nous dire Frame : ce qui compte, c'est ce mouvement vers l'ailleurs, symbolisé par le projet d'écriture. De plus, retrouver la « tribu perdue », ce serait la faire basculer dans le connu, et ainsi priver cette quête de tout son caractère subversif. Howard McNaughton choisit d'interpréter l'échec de ce projet d'écriture à l'aune des problématiques postcoloniales, certes très

[17] DELREZ, *op. cit.*, p. 69.

présentes dans le roman : « The project of postcolonial reclamation may thus appear self-voiding because it can articulate itself only in the alphabet of the parent culture, a paradox frequently noted by Kristeva in terms of the entry of the semiotic into the symbolic[18]. »

Toby a ainsi tout du anti-héros[19] : médiocre, abject, méchant, maladroit, il interdit toute possibilité d'adhésion, voire d'identification à son personnage, contrairement à Daphne, dans *Owls Do Cry*, ou Zoe, dans *The Edge of the Alphabet*, mais reste cependant l'une des créations les plus fascinantes de Frame. Il annonce de nombreux autres personnages alternatifs de son œuvre, tout en restant la figure tutélaire d'une certaine forme de solitude marginale. De plus, sa nature de anti-héros préfigure une réflexion plus générale de Frame sur la fiction et sur la place que celle-ci devrait offrir à ces formes d'expérience que nous préférons refouler. C'est avec *The Adaptable Man* qu'elle évoquera le plus largement une nouvelle forme de subversion romanesque où le point de vue habituel cèderait le premier plan à des personnages aussi passionnants de médiocrité que Russell Maude, qui incarne pour l'occasion ce que Frame nomme dans le roman « The Great Dull ».

1.2 Indésirables

Toby fonctionne dans l'œuvre de Frame comme le prototype de toute une série de personnages plus ou moins marginaux, tous plus ou moins repoussés aux confins de la communauté, et ce, pour des raisons diverses. Il s'agit souvent d'étrangers, de personnes âgées, ou tout simplement d'être laids, seuls et vaguement excentriques. Tous ont en commun, cependant, un positionnement similaire à celui de Toby, qui fait d'eux des personnages de l'entre-deux, qui échappent à toute tentative de définition. C'est le cas, par exemple, de Milly Galbraith, dans *Intensive Care*, qui finira par être rattrapée par le délire « classificatoire » de la communauté dystopique qui nous est donnée à voir dans la dernière partie du roman. Sa nature de personnage inclassable (elle est « *doll-normill* » – « dull-normal » – c'est-à-dire ni vraiment « dull », ni vraiment « normal ») se manifeste concrètement par sa présence fantomatique sur les albums photo familiaux :

---

[18] MCNAUGHTON, « Fraying the Edge of an Alphabet », p. [5].
[19] J. A. Cuddon nous en donne cette définition, particulièrement adaptée à Toby : « The anti-hero is the man who is given the vocation of failure. » CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin, (1977) 1998, p. 43.

> Milly was the kind of person whom at first one does not 'see', as one usually sees and places the members of a family; nor does one see such a second 'person'—that is, in the shadow of the placing, when one has met the family and is shown the photograph albums. There are always intrusive 'rogue' photographs in an album, people who are friends of friends, or completely unknown, who happen to turn up in the pages because no one knows who they are and each assumes it is a distant relative on mother's or father's side and no one likes to offend by casting out the unknown. As far as I know Milly Galbraith did not even appear in such 'rogue' presentations, though I never knew the family well enough to be shown the albums. I simply *knew*. (*IC*, 178-9)

Milly est donc bien présente sur la photo, dans le cercle familial, sans toutefois y être totalement : elle n'est ni vraiment ici, ni vraiment là. On verra que c'est le cas de tous les personnages d'« indésirables » que je vais observer dans cette partie, à commencer par les « vieilles filles », qui forment une catégorie tout à fait singulière.

1.2.1 Vieilles filles

Dans les deux romans où il apparaît, Toby voit ses avances repoussées par une femme : Fay Chalklin dans *Owls Do Cry*, et Evelina Feasting dans *The Edge of the Alphabet*. Car la solitude amoureuse qui vient frustrer un désir sourd et informe, un des thèmes récurrents de l'œuvre de Frame, est également présentée comme une promesse de clairvoyance chez ceux qui en souffrent. A quelques exceptions près, cependant, seules les femmes semblent être touchées par ce sentiment d'abandon douloureux, chez Frame. C'est ainsi Zoe, dans *The Edge of the Alphabet*, qui va nous donner la description la plus saisissante de la condition de vieille fille :

> How was it that I, Zoe Bryce, had never experienced what people call their 'first kiss'? Or any kiss? Now in the country I have just visited I sometimes watched the sheep, and the dogs on trial, mustering them, and at times the sheep were people, myself one of them, being urged and barked at (but never worried) by the years. And I found myself driven with others of my kind into the end pen, with the gate into the field (they call it *paddock*) shut and my only escape the other unknown track which I did not care to use. Not yet. And the pen was shared with other women who were unloved, who had never experienced their first kiss but who never mentioned the fact; who spent some part of their dreams in regret, self-pity, secret desire. And the dogs, the barking years, began to neglect us, forgot their training and the medals looped around their necks; they jostled us, attacked us, so that we turned upon one another in the close, contaminated pen. And now it is blood and death amongst us, the old maids. Our lives? (*EA*, 100)

On retrouve dans ce passage une représentation spatiale de la condition marginale, qui est ici comparée à une réalité très familière au lecteur néo-zélandais (bien que Zoe soit

anglaise), à savoir l'enclos à moutons où sont métaphoriquement[20] parquées les vieilles filles harcelées par l'âge et le passage du temps. Les limites physiques de l'enclos symbolisent l'exclusion formelle et radicale dont souffrent les femmes célibataires ; une exclusion qui n'est pourtant jamais clairement formulée. Il s'agit d'une représentation figée de la marge, qui peut rappeler par certains aspects l'hôpital psychiatrique, en ceci, par exemple, que dans l'enclos du célibat, nulle solidarité n'est possible, et la proximité se transforme bien vite en hostilité (« so that we turned upon one another »). La vieille fille est souvent une figure paradoxale dans l'œuvre de Frame : comme Toby, son exclusion du commerce de la séduction et du mariage lui fait adopter toute une série de comportements quasi-obsessionnels, dont le personnage d'Edith, dans « The Teacup » (une nouvelle extraite de *The Reservoir: Stories and Sketches*), est l'un des meilleurs exemples.

Malfred Signal, dans *A State of Siege*, est sans doute l'exemple le plus emblématique de la figure de la vieille fille, ou « spinster », et le plus marquant aussi, puisque Malfred décide de combattre sa solitude par un isolement plus radical encore. Mais son personnage est annoncé par une multitude de figures similaires, qui occupent un rôle plus ou moins central dans le récit où elles apparaissent. Miss Edgeworth, dans *The Edge of the Alphabet*, qui refait surface dans les souvenirs de Toby, est une sorte de double de Zoe : toutes deux sont enseignantes, célibataires, et donc vouées à la plus profonde solitude affective. Miss Edgeworth, dont le nom de famille la confine inévitablement à la marge, apparaît dans la vie des Withers à la faveur de l'agonie de sa mère, pour se retirer aussitôt à nouveau dans la solitude, telle « a comet appearing only at the season of death » (*EA*, 150). Bien évidemment, on peut lire ce personnage comme une première version de celui de Malfred Signal, notamment dans le dévouement de chacune pour leur mère, qui semble d'ailleurs être responsable de leur célibat. On peut également rapprocher du « couple » Miss Edgeworth/Zoe une autre enseignante célibataire, le personnage de l'enseignante de dessin tyrannique Miss Collins, dans la nouvelle intitulée « A Sense of Proportion », qui préfigure également celui de Malfred Signal. Pour Nathalie Heinich, qui s'est intéressée aux représentations de la féminité dans la littérature occidentale, la

[20] Il est intéressant, d'ailleurs, d'examiner comment la métaphore est ici amenée, à savoir par un basculement soudain de la réalité dans le rêve avec cette phrase : « and at times the sheep were people, myself one of them ».

condition de « tierce », c'est-à-dire de femme exclue du commerce amoureux et matrimonial, va bien souvent de pair avec le métier d'enseignante :

> L'enseignante est une figure de prédilection de la vieille fille ayant fait profession de ses aspirations intellectuelles : entre gouvernante et auteur, l'institutrice ou la femme professeur, qui a le savoir et en tire son principal mérite, est longtemps restée une figure de tierce, déféminisée et projetant sur les valeurs intellectuelles un investissement vocationnel[21].

De tous ces personnages de femmes seules, Zoe est sans doute la plus pathétique : au cours de la traversée qui la ramène de la Nouvelle-Zélande jusqu'à son Angleterre natale, elle est embrassée pour la première fois et par hasard par un marin sans doute ivre, et qui ne la reconnaît pas lorsqu'ils se revoient. Ce baiser reste désespérément dénué de sens, et va précipiter chez elle un véritable délitement de son identité, qui mènera à son suicide : « The wall of dream is punctured like a sieve and the strange other world pours in upon me in a way that never happened before. I am concerned with an intensity of making—yet I make nothing. The kiss is the core of my life » (*EA*, 238-9). En effet, les passages consacrés à Zoe ne cessent de résonner de ces quelques mots répétés comme pour en extraire le sens : « I have been kissed ». Tout se passe comme si l'afflux d'énergie sexuelle crée par le baiser était transformé en un afflux d'énergie autodestructrice par l'impossibilité de Zoe à intégrer ce premier baiser dans un schéma signifiant, voire un scénario romantique conventionnel.

> Calmly now Zoe considered the fact that she had been kissed for the first time in her life by a stranger. Yet who can deny that kisses between those who love are also kisses between strangers? A kiss that was neither a beginning nor an ending, it was isolated from the pattern of Zoe's spinsterish life with its secret desires and dreams and dreads; it was, in a way, a mythological act, as when the gods in the shape of birds or animals or human beings descend from the sky to touch the human maid. It was an act beyond reason. (*EA*, 109)

Pour Gina Mercer, le suicide de Zoe est une conséquence logique, voire « positive » de son expérience du baiser, car : « This non-verbal act of communication, defiant of rational explanation, […], provides Zoe with the transcendent experience she has been seeking[22]. » Mais ainsi que l'a démontré Jan Cronin dans son article sur le roman, c'est bien plutôt l'échec de la transcendance qui donne au roman sa tonalité désespérée, ainsi

---

[21] HEINICH, Nathalie. *Etats de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 1996, p. 267.
[22] MERCER, *op. cit.*, p. 61.

que son instabilité idéologique[23]. En effet, ce que craint le plus Zoe, c'est justement que ce baiser n'ait aucune signification en dehors du pur hasard, ce qui abaisserait selon elle cet événement fondateur au rang de l'abject[24]. En d'autres termes, le drame, pour Zoe la célibataire, c'est d'être insignifiante à tous points de vue : elle est insignifiante en tant que femme et donc exclue du monde de la séduction, et insignifiante au sens étymologique du terme, puisqu'elle est incapable d'insérer son existence dans un schéma signifiant bien précis, comme si l'un et l'autre allait de pair.

On retrouve dans *A State of Siege* cette représentation du baiser qui vient créer une rupture dans le réel, et fait entrevoir au personnage principal féminin le caractère abject de la sexualité. Malfred Signal, qui partage avec Zoe sa condition d'enseignante célibataire, se souvient du seul baiser qu'elle échangea avec Wilfred, son amour de jeunesse, qui mourut peu de temps après à la guerre :

> He took Malfred in his arms and kissed her, and she stood, surprised, warm, not knowing what to do.
>
> 'Give me your tongue,' he said.
>
> She felt alarm, then warmth again, and a taste of moss, like the green tongues of moss curled on the windows and the ceiling. And then, when Wilfred put his hand inside her dress she felt a damp steam, like sweating fern, rise from between her breasts. And then she jerked her head back and began to cry, and it seemed that all her gentleness flowed away with the tears, for she felt callous, aged, experienced, and she did not care when Wilfred, a deep flush spreading under his skin, said, 'Excuse me,' and went behind the wet, black-barked treefern, and she thought as they linked arms, easily now, and walked out of the fernhouse that the white specks and spatters on the fern looked like a new kind of mildew, a disease that the ferns had caught through being there, in the fernhouse, at that moment. (*SoS*, 138)

Nulle sensualité dans cette scène de baiser, qui n'évoque que violence, dégoût, et rejet (« mildew », « disease »). Gina Mercer en propose l'interprétation suivante : « Here the attempted union between woman and man literally misfires and Wilfred's sperm, instead of being potentially life-bearing, becomes potentially life-threatening, being seen as infectious, 'a disease'[25] ». L'entrée dans la sexualité est véritablement vécue comme une chute, comme une crise, qui annonce d'ailleurs d'une certaine façon la crise de la

---

[23] Cf. CRONIN, Jan. « The Theoretical Terrain of the Text: Reading Frame through *The Edge of the Alphabet*. » *Journal of New Zealand Studies* 2/3 (2003/2004), p. 45-63.
[24] Cf. *EA*, p. 116.
[25] MERCER, *op. cit.*, p. 112.

signification qui intervient à la fin du roman, sous la forme du poème de « nonsense ». Pour Alex Calder, les deux sont inévitablement liés :

> Nonsense is a knock that happens to sense; not an opposite of but something other than sense. […] And perhaps, when language means more than it ought, we encounter a disturbance of sense that is not unlike parataxis, slips of the pen or tongue that reveal an underlanguage, a language of desire, a language of the body[26].

C'est ce supplément de sens insaisissable et fuyant qui torture Zoe et disloque son identité, car contrairement à Malfred, et même à Toby, dans *The Edge of the Alphabet*, deux personnages dont le corps est présent dans toute son abjection, Zoe a du mal à s'incarner. Si dans le roman, elle achète son encyclopédie du sexe, c'est comme pour partir à la recherche de son propre corps, une exploration qui lui est cependant refusée par la voix masculine et péremptoire de Pat qui, découvrant le livre, s'exclame : « 'Good Lord!' he cried in amazement. 'A woman's not like that! Not like that!' » (*EA*, 252). Difficile de ne pas rapprocher ces exemples d'une incarnation douloureuse à la relation que Janet entretient avec son corps dans l'autobiographie, un corps sans cesse défini par son caractère abject, ou tout simplement inadéquat : « I longed wistfully to be as full of secrets as she seemed to be, that would prompt a man to discover them, but for so long I had blocked all exits and entrances that I knew or felt that I was as sexless as a block of wood » (*EMC*, 343). Un peu plus loin, elle ajoute :

> I heard Edwin and Dora come home, laughing and talking as they went up the stairs to his studio, and I felt the sudden unfriendly chill of being just myself and no one else: not dainty but with legs that my sister had said were like footballer's legs, and wristbones that reminded me of railway sleepers[27]. (*EMC*, 343)

Comme on l'a vu avec le personnage de Toby, ce qui fait de la vieille fille un personnage de la marge, c'est le rapport complexe qu'elle entretient avec son corps, bien souvent morcelé et abject. On a déjà eu l'occasion de s'intéresser à Malfred, et au regard

---

[26] CALDER, Alex. « The Closure of Sense: Janet Frame, Language and the Body. » *Antic* 3 (1987), p. 93. Les réflexions d'Alex Calder s'inspirent ici directement du concept de « remainder » élaboré par Jean-Jacques Lecercle : on en trouve une définition très élaborée dans LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.

[27] Claire Bazin fait remarquer très justement que cette comparaison des jambes à des éléments de chemin de fer « inscribe[s] her father's job on her body », dans la mesure où le père était conducteur de locomotive : BAZIN, Claire. « 'From the Rim of the Farthest Circle.' » *Journal of New Zealand Literature* 24.1 (2006), p. 119.

qui est porté sur son corps de femme mûre ; si Zoe a du mal à s'incarner, Malfred, elle est hantée par la déréliction de sa chair :

> She'd had few of the bogies of middle age to contend with, though possibly because her attention had not been directed intimately to another's body and the bodies of children, she had observed her own, perhaps too closely, when it finally decided to give up hope of breeding. All that work! Month after month getting ready for the great moment! It was mad, of course, this hope the body seemed to have until it died; it would not listen to reason. Yet, in a way, its reasoning was deeper, held fast to deeper laws than the reason of the mind. Malfred's body, even in its fifty-third year, had still not given up hope. Even yet, in an odd month, like a churchgoer with news of the Second Coming, it would start up its mechanism to prepare the Way. The Way. I am the Way, the Truth, the Light. (*SoS*, 77)

Les mécanismes physiologiques qui régissent son propre corps semblent lui échapper, comme s'ils étaient mus par une force mystérieuse et étrangère. En cela, le personnage de Malfred peut encore une fois être rapproché de celui de Toby, qui fait l'expérience d'une rupture de l'intégrité physique similaire lors de ses crises d'épilepsie.

Ainsi, le personnage de la vieille fille est une des représentations privilégiées de la marge chez Frame : qu'elle soit institutrice, voire écrivain[28], elle n'est pas totalement exclue de la communauté, dans laquelle elle occupe sa place. Cependant, son statut de « tierce », pour reprendre la terminologie de Nathalie Heinich, sa conscience douloureuse de son propre corps la placent irrémédiablement du côté de la marge. Mais comme on le verra avec les personnages de Zoe et de Malfred, c'est de cette place intermédiaire qu'elles pourront explorer un ailleurs qui sera pour l'une « the edge of the alphabet », pour l'autre « the room two inches behind the eyes ».

1.2.2 Corps étrangers

A ces figures de proue de la marginalité que sont Toby et le prototype de la vieille fille, s'ajoute toute une galerie de portraits de personnages différents, dérangeants, inclassables, et donc marginaux. Bien souvent, leur différence est avant tout physique, et on peut encore une fois mettre ceci en rapport avec l'expérience de Janet dans l'autobiographie : l'exclusion que lui vaut son apparence hors norme est une des pre-

[28] Certaines nouvelles dans *The Reservoir: Stories and Sketches* présentent un personnage d'écrivain célibataire, notamment dans « Prizes », où la narratrice met en parallèle sa réussite scolaire et la réussite familiale d'anciennes camarades ; et « An Incident in Mid-Ocean », où un personnage d'écrivain qui peut évoquer Frame par de nombreux aspects, trompe sa solitude en s'amourachant d'un jeune garçon.

mières dures réalités de l'existence à laquelle la petite fille est confrontée[29]. Claire Bazin fait ainsi remarquer l'importance que prend chez Janet la conscience du regard négatif de l'autre sur son corps : « Janet's personal story is a story of difference. Her hair, for example, is a constant source of worry for one whose main aim was to remain invisible[30]. » Claire Bazin fait également référence à David Le Breton qui, dans son ouvrage intitulé *Anthropologie du corps et modernité*, montre que le corps le plus acceptable socialement, c'est celui qui ne se voit pas ; ce qui signifie que bien souvent, l'individu dont le corps sort de l'ordinaire va créer des réactions de rejet qui le vouent à l'exclusion et à la marginalité. C'est le cas, par exemple, des handicapés, dont Le Breton dit ceci :

> Par sa seule présence, l'homme qui a un handicap moteur ou sensoriel engendre une gêne, un flottement dans l'interaction. La dialectique fluide de la parole et du corps se crispe soudain, se heurte à l'opacité réelle ou imagée du corps de l'autre, engendre le questionnement sur ce qu'il convient ou non de faire et de dire avec lui. Et le malaise est d'autant plus vif que les attributs physiques de l'acteur favorisent moins l'identification avec lui. Le miroir est brisé, et il ne renvoie qu'une image morcelée. La source de toute angoisse consiste sans doute dans l'impossibilité de se projeter dans l'autre, de s'identifier de quelque façon à ce qu'il incarne dans l'épaisseur de son corps ou dans ses conduites. Cet autre cesse d'être le miroir rassurant de l'identité, il ouvre une brèche dans la sécurité ontologique que garantit l'ordre symbolique[31].

Or, dans le roman *Intensive Care*, les personnages sont souvent amenés à évoluer dans des hôpitaux (Tom Livingstone, son frère Leonard), où l'on voit justement apparaître ces figures au corps malade, ou simplement difforme, et que le langage du centre décrit en fonction de ses déficiences :

> For whatever the dream offers, the reality is one of misery; the one-limbed, no-limbed, one-lunged, wombless, no-eyed, not to speak of those with inner deformities, are refusing to smile, smile, smile, accept, adapt, at least not under the persuasion of the reasoning that the seeing and the blind, the lunged and the lungless, the wombed and the wombless will be as they have been, that all will be well, that the crooked places will be made plain instead of being made acceptably, recognisably crooked; and the valleys exalted—rather it is not debased—from their valleyness; that being blind is simply not seeing, that courage is simply not cowardice. (*IC*, 165)

Ainsi, les handicapés, ces « indésirables », sont des marginaux au sens où Toby l'est, car leur existence fait éclater les catégories rigides de classification des êtres (« being blind is

[29] Cf. *TIL*, p. 39.
[30] BAZIN, *op. cit.*, p. 119.
[31] LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France, (1990) 2005, p. 141.

simply not seeing ») et proposent une vision liminaire de la marginalité comme exploration d'une troisième voie. Dans *Intensive Care*, justement, réapparaît une figure très proche de celle de Toby, à savoir le personnage de Leonard, que l'on peut d'une certaine façon envisager comme une version ultérieure du premier[32]. Comme lui, il occupe une position toujours liminaire : il habite sur la propriété de son frère Tom, mais loge néanmoins dans une petite maison isolée[33], à l'écart, donc, en marge de sa propre famille. Sa laideur est ce qui caractérise le plus clairement ce personnage dans le roman, dont la narratrice nous dit : « So he stayed alone and unwanted, for a motorbike accident had broken his nose and battered his teeth and he was ugly » (*IC*, 60). Et lorsque plus tard, Leonard est renvoyé de l'hôpital pour aller mourir chez lui, c'est à sa laideur, et à la répulsion qu'elle inspire, qu'il impute son sentiment d'exclusion :

> Oh no. They were sending him home to die. Economy. Hospital economy. Or because he hadn't many relatives inquiring after him, keeping the doctors up to scratch. They'd done nothing to help his breathing. They were sending home to die because they couldn't be bothered with him. They did that, he knew, with some patients, particularly the old and unwanted. In fifty or a hundred years' time maybe they'd get rid of them by killing them off. This was the way that sort of thing started. Not caring. People not caring for other people. Who wanted an ugly old broken-nosed alcoholic cluttering up precious hospital cubic feet in a slow convalescence from an operation for lung cancer? (*IC*, 130)

Leonard fait donc partie de ces indésirables pour lesquels l'hôpital n'a pas assuré son idéal étymologique d'hospitalité ; un échec dénoncé dans tout le roman, et en particulier dans l'ironie présente dans son titre même. Gina Mercer fait ainsi remarquer que le mot *care*, en anglais, peut signifier à la fois « soin, affection », mais également « inquiétude, anxiété », et remarque que dans le monde de l'hôpital décrit dans le roman, c'est clairement le deuxième sens qui l'emporte : « Modern hospitals are places of anxiety, caution and intensive technology rather than of regard, affection, or loving care[34]. » Frame, on peut l'imaginer, fut tout à fait sensible à l'évolution de la prise en charge des malades, et de l'amélioration des soins psychiatriques, dont elle fit elle-même l'expérience, dans le

[32] De la même façon que Jeanne Delbaere propose de lire les personnages de Daphne, Istina, Thora et Vera comme des versions différentes d'une seule et même figure. Cf. DELBAERE, Jeanne. « Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels. » *Ariel: A Review of International English Literature* 6.2 (1975), p. 23-37.
[33] De même que Toby, Leonard entretient une certaine ressemblance avec le frère de Janet Frame, George, qui lui aussi, habita jusqu'en 1987 dans une petite maison sur la propriété familiale. Cf. KING, *op. cit.*, p. 482-3.
[34] MERCER, *op. cit.,* p. 155.

Maudsley Hospital, à Londres[35]. Cependant, dans *Intensive Care*, elle s'attache à démontrer comment, malgré ces réformes, l'idéal d'accueil et de soin qu'est censé incarner l'hôpital est loin d'être atteint, et que celui-ci continue à fonctionner comme une véritable machine à exclure. De plus, c'est ce déficit de soin, cette dissociation entre le soin médical et le soin affectif qui semble annoncer la catastrophe génocidaire qui sera le sujet principal de la troisième partie du roman.

On retrouve un constat similaire dans *Daughter Buffalo*, où la vieillesse, de par la peur de la mort qu'elle inspire, devient le facteur d'exclusion principal. Le roman s'ouvre ainsi sur le même problème auquel Leonard était confronté, à savoir : où mourir ?

> One weekend when I was in my fifth year at medical school I came home to find that the garbage unit, so to speak, had failed. The nursing home where Grandfather was living was closing down and had asked that he be removed as soon as possible. Already my parents had made inquiries and had found no vacancies in other nursing homes in the area. I thought naively, There's no problem. Grandfather hasn't more than a few years to live. He can live here at home. Ben and I are grown up, Mother isn't so busy she won't be able to cope. He can die here at home. He can live and die here. (*DB*, 10)

Il est ici question du grand-père de Talbot Edelman, narrateur et personnage principal du roman, qui sera hanté tout au long du récit par cette exclusion dont il est d'une certaine façon complice. Frame nous fait encore une fois part d'une certaine indignation morale quant au sort réservé aux personnes âgées, qui sont traitées tels des détritus, dans le plus pur esprit de l'obsession de la désinfection qui a « contaminé » le monde occidental. Car, comme l'explique David Le Breton, dans notre rapport à la vieillesse et à la mort de l'autre, c'est bien de notre humanité qu'il est question :

> En elle [la vieillesse] s'entrecroisent des données que le champ social intègre mal, le corps d'une part, mais davantage encore la précarité et la mort. Le statut actuel des personnes âgées, la dénégation qui marque la relation que chacun noue avec son propre vieillissement, la dénégation aussi de la mort, ce sont là des signes qui montrent les réticences de l'homme occidental à accepter les données de la condition qui fait d'abord de lui un être de chair[36].

Ainsi, qu'il s'agisse de personnes âgées, de handicapés, ou tout simplement d'hommes et de femmes laids, la marginalité a bien souvent à voir avec une différence physique qui fait d'eux des « indésirables », et se traduit presque à chaque fois par une crise liée au

---

[35] Cf. *EMC*, chapitre 15, « The Investigation and the Verdict ».
[36] LE BRETON, *op. cit.*, p. 154-5.

lieu : que faire des laids, des vieux, des handicapés, c'est-à-dire, où les mettre ? Comme on le voit dans le cas de Leonard, le marginal pose problème au langage du centre en ce qu'il ne se laisse pas ranger dans une catégorie ou une autre : « And the barrier between the sick and the healthy became so clear that the healthy seemed to become caricatures of themselves, and the sick of their sickness while Leonard, still ruddy faced, fitted nowhere » (*IC*, 129).

1.2.3 Délinquants de la parole

Mais il semble y avoir un crime pire que celui de la difformité, ou de la simple différence physique, dans l'univers de Frame, et c'est celui qui consiste à subvertir le langage, à le malmener jusqu'à en faire apparaître des profondeurs insoupçonnées. C'est le cas de Milly, dans *Intensive Care*, dont le supposé retard mental se traduit à l'écrit par une certaine forme de dyslexie, qui transforme, par exemple, son diagnostic mental de « dull-normal » en une créature hybride de « doll-normill » :

> 'She's afraid of words but it's inborn, there's nothing to be done, her speaking is mixed up too, you mustn't talk baby talk to her though she's retarded, doll-normill, maybe worse, but her routine number work is average and some things are above normill, it may be something chemical but it's beyond our comprehension'. (*IC*, 187)

Cette idée d'une peur des mots nous rappelle le personnage de Carol, l'une des « codétenues » d'Istina, dans *Faces in the Water* :

> She was afraid of words and could not grasp them entirely. If one watched her in conversation one could see her cower at the words, some quite simple, that she could not yet understand or pronounce, came tumbling towards her, seeming to gather impetus like falling boulders with the power to kill. It was brave of Carol to stand and not flee and try to grasp the outsize words that she needed to give her the stature denied her by her dwarfed body. (*FW*, 210)

Le personnage de Carol annonce en effet celui de Milly, dans sa déformation des mots, tel « *illegitimate* », qui devient « *jitimate* » (*FW*, 149). Pour Jennifer Lawn, l'orthographe alternative de Milly pose un véritable danger pour la société : « Milly's spellings noiselessly introduce noise into a communication system that relies upon the smooth transfer of meaning[37]. » En effet, sa dyslexie aboutit à une sorte de superposition de sens

[37] LAWN, Jennifer. *Trauma and Recovery in Janet Frame's Fiction*. PhD thesis, University of British Columbia, 1997, p. 130.

différents, que l'on retrouve également à l'œuvre dans les jeux de mots, qui, on le sait depuis Freud, vont à l'encontre des principes de bases de la pensée du centre : « The pun's simultaneity constitutes the greatest epistemological challenge to Human Delineation, with its adherence to the Aristotelean principles of non-contradiction and the excluded middle[38]. » La dyslexie est également l'un des aspects que prend la révolution intérieure vécue par Godfrey Rainbird, après son retour de la mort dans *The Rainbirds*. Comme on l'a déjà vu, « the icy spelling » a le pouvoir de faire émerger la violence du langage qui se tapit dans des textes aussi apparemment « innocents » qu'une lettre de licenciement ou un « Notre Père ». Mais dans le cas de Godfrey, la dyslexie est acquise, contrairement à Milly, chez qui elle semble être innée : comme si de son voyage dans la *terra incognita* de la mort, il était revenu non pas avec une autre langue, mais avec une pratique différente de sa propre langue. Gina Mercer fait à ce sujet une remarque assez proche de celle de Jennifer Lawn : « Frame is attacking the notion that words are innocent purveyors of meaning, and she offers a fundamental critique of how reality/lies are constructed[39]. » Il est ainsi évident que cette nouvelle capacité acquise par Godfrey fait partie de la révélation qui a suivi son expérience de la mort ; une révélation qui le rendra si dangereux aux yeux de la communauté que celle-ci mettra tout en œuvre pour l'en éliminer. Mais comme on le verra plus tard, le thème de la mort et celui du voyage sont métaphoriquement liés tout au long du roman, et un autre lien est également établi entre les deux voyages fondamentaux de l'existence de Godfrey : d'une part, celui qui le mène de son Angleterre natale jusqu'en Nouvelle-Zélande, et d'autre part, celui qu'il effectue dans le royaume de la mort. Même si Godfrey n'était pas jusque là considéré comme un étranger par les Néo-Zélandais, en raison des liens culturels (et démographiques) forts qui unissent les deux pays, il est l'objet, après son retour de la mort, d'un rejet véritablement xénophobe. L'injonction à « rentrer chez soi[40] » semble être commune à toutes les langues, sauf qu'ici, il y a une véritable ambiguïté quant à la localisation du « chez soi ». Son acquisition de « the icy spelling » serait le signe d'un véritable changement de nationalité, qui va faire de lui un étranger aux yeux de toute la communauté de Dunedin :

---

[38] *Ibid.,* p. 131.
[39] MERCER, *op. cit.*, p. 147.
[40] On se souvient en effet des mots prononcés par l'ancien employeur de Godfrey, autour du thème de « go home to… », qui connote généralement le discours xénophoble. Cf. *Ra*, p. 140.

> It seemed as if someone was delivering to him, under the door of his mind, as a postman slips mail under the door, a special thought in a foreign language with a foreign postmark that he could not translate, not knowing the grammar, the syntax, the vocabulary, not even the common phrases of the language—please, thank you, hello, good-bye. Will you kindly show me the way?—that are stock passports from strangeness. (*Ra*, 40)

On ne peut ici que penser au personnage de El Botti Julio, dans *The Adaptable Man*, et aux phrases absurdes qu'il s'oblige à apprendre par cœur, et qui annoncent, par un effet d'ironie dramatique, la violence dont il est sur le point d'être victime aux mains d'Alwyn, qui l'assassine dès son arrivée à Little Burgelstatham : « My tailor is rich, my tailor is not rich. I have been wounded, see I am bleeding, will you help me? These photographs are underexposed, will you intensify them? » (*AM*, 19). Pour Marc Delrez, El Botti Julio a beau être tué par un seul individu, à savoir Alwyn, celui-ci se fait en cela le bras armé de toute la petite communauté aux mœurs incestueuses : « Botti Julio founders less on a reef of personal resentment than on the 'neutrally-bred hostility' (246) nourished by a whole community against embodiments of invasion and change[41]. » Pour Gina Mercer, l'anglais désarticulé et inadéquat de l'immigré italien participe encore une fois à dénoncer le mensonge de la transparence du langage : « His painstaking, careful learning of the ridiculous phrases of 'wonderful BBC English' (p. 16) comes to symbolize the inadequacy of current means of communication[42]. » De cette façon, El Botti Julio met à mal le mythe de cohésion familiale que les habitants du village tentent d'entretenir. Dans *Living in the Maniototo,* Zita, la réfugiée hongroise, et sa famille sont confrontés au même problème de l'adaptation langagière : si Zita parvient parfaitement à s'intégrer dans la société néo-zélandaise, en embrassant la langue anglaise, sa mère en est incapable, ce qui a pour résultat que « the doctor suggested that she was mentally unsound and should be in a psychiatric hospital » (*LM*, 171). C'est Daria Tunca qui, dans son article sur *Living in the Maniototo*, établit le parallèle entre les deux personnages : « Like Botti Julio in *The Adaptable Man*, the refugees' ability to speak English is seen as a factor of so-called adaptability to fit into society without disturbing it or questioning its values[43]. »

---

[41] DELREZ, *op. cit.*, p. 157.
[42] MERCER, *op. cit.*, p. 92.
[43] TUNCA, Daria. « Paying Attention to Language, Replicas and the Role of the Artist in Janet Frame's *Living in the Maniototo*. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2006), p. 38.

On remarque de plus que si ce El Botti Julio est tué, Milly et Godfrey connaissent un sort assez comparable : la première est exterminée dans le cadre du « Human Delineation Project », après avoir été classée dans la catégorie des « Animals », tandis que Godfrey est poussé à une sorte de mort sociale qui ne précède que de peu, on le devine, sa véritable (et seconde) mort. Tout se passe comme si la subversion du langage était un crime passible de mort, la forme la plus extrême de relégation. Mais on remarque également que le privilège de la conscience n'est accessible qu'aux « étrangers » (tant au sens de « stranger » que de « foreigner »), comme c'est le cas dans la fable tirée de *Snowman, Snowman: Fables and Fantasies* intitulée « The Terrible Screaming », où « The Distinguished Stranger », fraîchement arrivé sur les rives du pays imaginaire où se situe le récit, est immédiatement choqué d'entendre un cri saturer l'air, que personne ne semble remarquer. Il est ainsi envoyé « to a private rest home where he could recover from his disturbed state of mind and the persistence in his ears of the terrible screaming » (*SS*, 121). On peut lire cette nouvelle comme une parabole illustrant la persécution dont est victime le visionnaire qui dénonce l'absence de véritable communication entre les êtres, car elle se termine en effet sur ces mots : « And outside the city the terrible screaming continued its separate existence, unacknowledged. For you see its name was Silence. Silence had found its voice » (*SS*, 122). Mais ce qui paraît plus intéressant encore, c'est cette idée persistante selon laquelle c'est l'étranger, celui qui vient d'un autre pays, ou tout simplement d'ailleurs, qui détient le privilège de la clairvoyance, faisant de la marge non pas un simple lieu de relégation, mais le seul espace d'où peut naître l'alternative.

Tous les personnages que l'on a pu voir dans cette partie, ces « lonely people » d'une marginalité incertaine, ne sont pas victimes d'une exclusion aussi radicale que les patientes d'hôpital psychiatrique (à part peut-être Milly et Godfrey), mais sont tous relégués dans un lieu indéterminé, à mi-chemin entre centre et périphérie, à la façon de Toby assis au bord de la mer. Et c'est là que se trouve, comme on va le voir, leur véritable potentiel subversif : de ce lieu indéfini de l'entre-deux, ils exercent sur la communauté un pouvoir de hantise, comme par exemple El Botti Julio :

> Botti Julio persists. A happy Italian-born citizen of Andorra who has pleaded for the underexposed photographs to be intensified, who has spent weeks and months trying to learn English, is not going to be silenced by death. He will speak. He may not speak in English after all. He may not say My tailor is rich, my tailor is not rich. The boxers are skipping in the gymnasium to strengthen

> their legs. I am wounded, see my wounds are bleeding. A brace of partridges and two pheasants. Do I need to report to the police? These photographs are underexposed; please will you intensify them? He will not be silenced (*AM*, 149)

Pour Marc Delrez, El Botti Julio fonctionne ainsi comme « an emblem of the century's repressed nightmares[44] ». Cette persistance, on la retrouve dans les dernières pages tout à fait stupéfiantes de *Intensive Care*, où le narrateur, Colin Monk, nous apprend qu'une fois le génocide des anormaux perpétré, la communauté, soudain en deuil de ses marginaux, décide de se retourner cette fois-ci contre les « normaux », dans une sorte de délire absurde et suicidaire :

> But, did I say the *beautiful new people*? I have forgotten to mention the surge of nostalgia for things and experiences animal, how even in spite of the Classification and the Sleep Days the animal in man could not be subdued, and had the Government kept to its original plan the so-called human race might have been exterminated. Such has been the desperate need for survival at any cost that the conditions of the Act have become less restrictive. Hugh Craig and Everitt Morse in their hasty trip to Wellington formed part of the Committee which amended the Human Delineation Act. And now so deep is the nostalgia for that called—miscalled—animal, that the deformed, the insane, the defective, the outcasts, the unhappy have become the new elite. I have known a man, these past few days, break both arms, deliberately, so that he, intelligent, healthy, declared human, may escape sentence of early death; while I, of course, am crushed in the confusion, and find that my only hope is to proclaim myself to be the twin brother of Sandy, the myth, the Reconstructed Man. (*IC*, 266)

La dernière phrase peut être lue comme une sorte d'hommage aux qualités de visionnaire de Milly, qui avait créé le personnage imaginaire de Sandy, et que Colin est obligé d'accepter pour survivre. Mais plus généralement, cette conclusion est une véritable mise en garde contre toute tentation de créer une sorte d'aristocratie inversée des fous, des handicapés, et des laids, qui deviendraient des sujets privilégiés pour la simple raison qu'ils sont différents[45]. Comme le fait remarquer Victor Dupont : « Power has passed to the underdogs; yesterday's oppressed are today's oppressors and apply the same methods of excommunication and violence[46]. » La marge, chez Frame, n'est pas un lieu que l'on puisse délimiter ou cartographier. C'est au contraire un lieu qui doit son potentiel de créativité à sa nature de bord mal défini, au statut sans cesse changeant.

---

[44] DELREZ*, op. cit.*, p. 163.
[45] Contrairement au mythe que l'on retrouve dans de nombreuses analyses de l'œuvre de Frame, notamment celles qui l'abordent du point de vue « social-réaliste ».
[46] DUPONT, Victor. « Janet Frame's Brave New World : *Intensive Care* » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 160.

2. Explorateurs de la marge

Avant de reprendre mon exploration des espaces marginaux, j'aimerais revenir sur un extrait de *The Rainbirds* cité plus haut, et dans lequel Godfrey parvenait à la conclusion selon laquelle : « Out is merely the place where a man is afraid to go, a place that he therefore denies exists » (*Ra*, 199). Au vu de l'expérience que vient de « vivre » Godfrey, il est aisé de conclure que cet en-dehors, cet ailleurs, est celui de la mort. En effet, les personnages marginaux chez Frame ne restent pas toujours statiques, et peuvent parfois être tentés d'aller explorer ces espaces du marginal – une exploration qui, on le verra, a toujours une composante orphique, ou du moins, a toujours partie liée avec la conscience de sa propre mortalité. Il est ainsi logique pour Zoe, une fois sa quête personnelle achevée, avec la création de son unique œuvre d'art, de mettre fin à ses jours :

> Zoe wondered, Shall I give it to her or shall I crush it, one twist of my fingers to destroy the silver forest and its meaning? Is this the only word I shall ever speak and do I now retreat into silence? My creation. Not knitting. Not the answers in a crossword puzzle. Not a child given to me in gentleness and despair with the open sky flowing over two bodies voyaging hooked and coupled on their coffin-narrow gauge of love. The communication of my life—a kiss in mid-ocean between myself and a half-drunken seaman. The creation of my life—oh my God!—a silver paper shape fashioned from the remains of an empty cigarette packet! Surely now it is time for my death! (*EA*, 273)

On verra ainsi que les enfants sont des explorateurs par nature, car leur quête ne s'encombre pas encore de la peur de la mort, ou de certitudes liées à une identité déjà formée. L'exploration des adultes est, en revanche, représentée à travers le motif du voyage ; mais un voyage qui demande le respect d'une certaine éthique : autrement dit, pour explorer, il faut savoir se défaire de soi-même. On verra de nouveau que si le motif du voyage jouit d'une telle importance dans l'œuvre de Frame, c'est qu'il permet de placer l'individu dans un espace déterritorialisé, ontologiquement déstabilisé, entre départ et arrivée. On le voit bien dans un roman comme *The Edge of the Alphabet*, où c'est la traversée qui rend la révélation possible.

2.1 Enfants explorateurs

Les enfants sont très présents dans la fiction de Frame, et notamment dans ses nouvelles, car, on va le voir, ils incarnent un certain pouvoir de subversion qu'Ahila Sambamoorthy décrit dans les termes suivants : « [T]he child becomes Frame's vision-

ary/ seer/ poet who journeys from the logically ordered public world into that fuller reality that embraces knowledge of death[47]. » On a en effet eu de nombreuses occasions de constater que l'exploration de la mort était l'une des formes que prenait chez Frame l'exploration marginale. Marginaux, ils le sont, du moins dans la vision que Frame a d'eux, elle qui, on s'en souvient, les comparait aux malades mentaux, en raison notamment du fait que l'on emploie toujours le collectif pour les évoquer[48]. C'était justement à cette mutualisation de l'identité que se reconnaissait le potentiel subversif des communautés de malades mentaux ; il en est de même pour les enfants, qui sont présentés dans de nombreux récits comme membres d'une fratrie, avant même d'être dotés d'une identité propre. De plus, les enfants sont attirés par les espaces marginaux, comme le réservoir, dans la nouvelle « The Reservoir », tirée du recueil éponyme. Contrairement aux adultes, ils sont sans cesse en mouvement, alors que les premiers restent figés au centre, et dans leurs certitudes.

On remarque ensuite que la plupart des récits mettant en scène des enfants racontent toujours un peu la même histoire : celle du passage de l'enfance à l'âge adulte, ou, comme l'explique encore Ahila Sambamoorthy, la découverte d'une dimension plus profonde de l'existence : « These are stories that present the child's gradual acquiring of that deeper reality underlying life […]; for behind logical order, there lies a hidden life which the mind can detect and recognize, but which reason instantly represses[49]. » Cette dramatisation de la perte de l'innocence suite à la découverte de réalités telles que la sexualité et la mort, permet de mettre en évidence les lois qui régissent la communauté du centre (que ces lois soient d'ailleurs acceptées ou refusées), des lois qui, comme on va le voir, sont essentiellement liées au langage. Les enfants sont ainsi des êtres marginaux, certes, mais toujours en mouvement : ils courent, sautent, montent aux arbres et ainsi de suite. Ce sont donc de formidables agents d'exploration des marges de la communauté, de par leur instabilité ontologique. En effet, en les saisissant bien souvent au moment de leur découverte épiphanique, Frame les montre évoluant sur la ligne de partage entre centre et marge : ni vraiment ici, ni vraiment là, ils restent insaisissables.

---

[47] SAMBAMOORTHY, Ahila. « The Fantastic as a Mode of Writing in Janet Frame's Stories. » *Deep South* 3.2 (1997), p. [2].
[48] ALLEY, Elizabeth. « 'An Honest Record': An Interview with Janet Frame. » *Landfall* 45.2 (1991), p. 155.
[49] SAMBAMOORTHY, *op. cit.*, p. [2].

2.1.1 L'enfance édénique

Le roman *Owls Do Cry* est ainsi structuré autour de ce passage de l'innocence à l'expérience : la décharge publique, lieu abject s'il en est, tient lieu, tout au long de la première partie, d'espace féminin et pré-symbolique, où les membres de la fratrie formée par les enfants Withers peuvent exister en harmonie les uns avec les autres, et avec le reste du monde. Dans son article sur *Owls Do Cry*, Howard McNaughton décrit la décharge dans les termes suivants :

> The rubbish-dump is the arena of abjection, the arena of a society's disposal of its excesses, its waste-products. The dump is amorphous and incoherent, not a site in itself but the edge of a site (the cliff, the fire, the toi-toi), marking the boundary of the civilised terrain that generates the waste[50].

Dans cette analyse, figurent tous les éléments qui caractérisent cet espace marginal : son caractère « amorphe » et « incohérent », mais également le fait que la décharge n'est pas un lieu défini en soi, mais bien plutôt le bord de quelque chose. Contrairement à l'hôpital, espace marginal fermé, et aux frontières surdéterminées, la décharge est le lieu de créativité par excellence dans *Owls Do Cry* :

> Francie, Toby and Daphne, not always Chicks because she was too small and dawdled, found their treasure at the rubbish dump, amongst the paper and steel and iron and rust and old boots and everything that the people of the town had cast out as of no use and not worth anything any more. The place was like a shell with gold tickle of toi-toi around its edges and grass and weeds growing in green fur over the mounds of rubbish; and from where the children sat, snuggled in the hollow of refuse. (*ODC*, p. 11)

Dans ce passage, l'utilisation du mot « treasure » est tout à fait paradoxale, puisqu'elle inverse la polarité de valeurs qui existe dans l'opposition entre trésor et déchet. Cherry Hankin fait à ce propos remarquer que : « [I]t is the opposition between true and false treasure, true and false words, which gives the novel its underlying dualism[51]. » En effet, toute l'imagerie du texte repose sur cette opposition (dont on peut dire qu'elle est encore un peu simpliste et systématique, notamment au vu du reste de l'œuvre de Frame), qui sous-tend la critique d'une certaine forme de matérialisme propre à la société occi-

[50] MCNAUGHTON, Howard. « Abjection, Melancholy, and the End Note », p. 94.
[51] HANKIN, Cherry. « Language as Theme in *Owls Do Cry*. » *Landfall* 28.1 (1974), p. 92.

dentale du XX^e siècle[52]. La définition que propose *Le Petit Robert* du mot « trésor » selon le code civil français est intéressante : « Chose cachée ou enfouie, sur laquelle personne ne peut justifier de sa propriété, et qui est découverte par le seul effet du hasard[53]. » Cette définition s'applique parfaitement aux trouvailles des enfants de *Owls Do Cry* parmi les déchets de la décharge publique. En insistant non pas sur la valeur intrinsèque de l'objet au sens des adultes, mais sur sa valeur en tant que trouvaille dans les termes d'une loi qui a plus à voir avec les romans d'aventure (auxquels le mot « treasure » renvoie inévitablement), ils redéfinissent de fait tout le système de valeurs (au sens moral et financier) sur lequel se fonde la société. Ainsi, dans *Owls Do Cry* les adultes, notamment, sont fortement opposés à la fréquentation de la décharge : « Good Lord, is that the time? Make sure you keep those kids away from that rubbish dump, they're the talk of the town, them going and playing in all that rubbish, strikes me they can't tell what's rubbish from what isn't rubbish » (*ODC*, 22). Finalement, comme le fait remarquer W. D. Ashcroft, c'est la mise en commun qui fait des déchets de véritables trésors, le fait que nul ne peut y « justifier de sa propriété » : « The edges are the beginning of true being because everything within them is the common property of humanity[54]. » Cette culture du déchet va ainsi à l'encontre des fondements mêmes de notre civilisation, qui, comme l'a montré Kristeva, a besoin de désigner le déchet afin de se définir en tant que telle. Pour elle :

> La souillure est ce qui choit du '*système symbolique*'. Elle est ce qui échappe à cette rationalité sociale, à cet ordre logique sur lequel repose un ensemble social, lequel se différencie alors d'une agglomération provisoire d'individus pour constituer en somme un *système de* classification ou une *structure*[55].

En allant à la décharge publique, les enfants se rendent dans un endroit où les lois de la société n'ont plus cours, un lieu antérieur au symbolique et à la loi du père. Pour Howard McNaughton, toujours, même si la décharge publique va disparaître dans le cours

---

[52] On retrouve à de nombreux points de l'œuvre de Frame cette critique du consumérisme, mais ce sont les formes de cette critique qui vont évoluer ; dans *Living in the Maniototo*, la dénonciation laisse place à une simple énumération des objets du quotidien qui va venir signifier leur place démesuré dans nos existences. Cf. WEST, Patrick L. « The Lacanian Real and Janet Frame's *Living in the Maniototo*. » *in* DHAWAN, R .K., TONETTO, Walter, eds. *New Zealand Literature Today*. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 1993, p. 86-101.

[53] « Trésor » *in* REY, A., REY-DEBOVE, J., eds. *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Paris : Le Robert, 1991, p. 2016.

[54] ASHCROFT, W.D. « Beyond the Alphabet: *Owls Do Cry* » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 64.

[55] KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur.* Paris : Seuil, 1980, p. 80.

du récit, elle va cependant persister comme espace métaphorique tout au long du roman[56], comme le prouve cette observation de Chicks au sujet de son frère : « He goes back and back to the rubbish dump as a child goes to a wound, tearing the plaster off so that it never heals but festers always. I do not know why I thought of that. I just thought of it » (*ODC*, 108). Avec l'allusion au pus que suppose l'image du pansement que l'on décolle d'une plaie, la décharge publique est de nouveau associée à l'abject kristevien, qui caractérise également tous les flux qui débordent le corps, et en trahissent la matérialité[57].

Dans *Owls Do Cry*, donc, l'espace transgressif est un espace féminin, et surtout maternel, dans lequel le père n'a pas encore opéré la rupture thétique. D'ailleurs dans son article sur le roman, Howard McNaughton relève l'absence de figure paternelle forte qui permettrait cette rupture[58]. Ce refus d'entrer dans le système de la loi paternelle se manifeste également par l'emploi des pronoms : dans la première partie de *Owls Do Cry*, le groupe des enfants Withers est envisagé comme un tout (c'est le pronom « they » qui domine), et dans presque toutes les évocations de souvenirs d'enfance, c'est le pronom de la première personne du pluriel qui est utilisé, signe que les différentes fratries qui apparaissent dans l'œuvre de Frame sont autant de communautés pré-symboliques (et donc pré-identitaires), où des identités tranchées n'ont pas encore eu le temps d'émerger. Dans la nouvelle « The Reservoir », la voix appartient à personne et à tout le monde, et c'est souvent à un vague « someone » qu'elle est attribuée, comme ici : « Well are we going to the Reservoir, or not? That was someone trying to sound bossy, like our father » (*Re*, 10). C'est également le cas d'autres nouvelles, telles que « Our Cousins Who Could Eat Cooked Turnip », ou « Swans », toutes deux tirées de *The Lagoon and Other Stories*. Ainsi, la rupture qui s'effectue au milieu de *Owls Do Cry* suite à la mort de Francie, qui brise la fratrie, peut être également lue comme la rupture thétique qui inaugure le passage dans le symbolique, comme en témoigne le passage du récit collectif à la première personne du pluriel, qui prévaut dans la première partie du roman, à une suite de chapitres consacrés à des identités éclatées. Si les communautés d'enfants explorateurs sont à ce point récurrentes chez Frame, c'est qu'elles sont des figures de la marge

[56] Cf. MCNAUGHTON, « Abjection, Melancholy and the End Note. »
[57] A cet égard, le corps de Toby, tant dans *Owls Do Cry* que dans *The Edge of the Alphabet*, est décrit comme le site par excellence de l'abject comme déchet corporel.
[58] MCNAUGHTON, « Abjection, Melancholy and the End Note », p. 95-6.

aussi emblématiques de la quête d'alternative, voire plus encore, que les fous, avec qui ils partagent, comme on l'a vu, un sens de la communauté au plus près de l'utopie framienne de dissolution des barrières de l'être.

2.1.2 Révélations

Mais le paradis de l'enfance est voué à disparaître dans *Owls Do Cry*. On retrouve au fond dans ce roman une idée très présente dans la poésie de William Blake, et selon laquelle l'innocence propre à l'enfance est une forme de sagesse que l'homme perd dès son entrée dans l'âge adulte, envisagée comme une véritable chute de l'Eden de l'enfance. D'où, d'ailleurs, la référence aux *Songs of Innocence*, dont le vers « Drop thy pipe, thy happy pipe[59] » est repris par Daphne au début de la première partie du récit : « The day is early with birds beginning and the wren in a cloud piping like the child in the poem, drop thy pipe, thy happy pipe » (*ODC*, 9). Ceci crée d'ailleurs un parallèle entre le recueil de Blake et le roman de Frame qui ont en commun non seulement le thème du passage de l'innocence à l'expérience, mais également une division en deux parties fortement contrastées. De la même façon que Blake se sert de thèmes et de personnages récurrents pour souligner le lien entre les deux parties de son recueil, Lawrence Jones remarque que l'instrument du petit berger auquel fait référence Daphne réapparaît dans l'environnement de l'hôpital psychiatrique pour devenir le petit tuyau en plastique que les infirmières glissent entre les dents de Daphne pour éviter qu'elle ne se blesse pendant les séances d'électrochocs[60]. Tout ceci contribue bien évidemment à souligner l'idée selon laquelle Daphne est au fond punie pour avoir refusé de renoncer au monde de l'enfance, contrairement à Chicks, par exemple, qui a parfaitement embrassé son passage dans le monde du temps et de la mort[61], pour paraphraser Lawrence Jones. Suite, en effet, à la mort de Francie, l'unité pré-symbolique des enfants Withers se brise pour laisser place à une série d'individualités brisées, toutes marquées par la perte de l'espace de la décharge publique. McNaughton montre ainsi que chaque personnage du roman est engagé dans une relation particulière, mais complexe avec cet espace : Francie, au seuil de son entrée dans l'âge adulte, y meurt immolée, Daphne

---

[59] BLAKE, William. *Selected Poetry*. Ed. Michael Mason. Oxford: Oxford World's Classics, 1994, p. 56.
[60] JONES, *op. cit.*, p. 283 : « The 'happy pipe' becomes the piece of black plastic put between Daphne's lips to keep her from biting her tongue when the shock therapy jolts imagination and memory from her. »
[61] *Ibid* : « the outer realm of Time and Death ».

refuse de le quitter et s'enfonce dans la « folie », et Chicks fait construire sa maison par-dessus dans un geste palimpsestique qui fait écho, selon McNaughton, dans tout le texte[62]. En effet, le choix de cette dernière de se faire appeler par son vrai prénom, Teresa, peut être interprété comme un palimpseste onomastique qui a pour but d'étouffer l'expérience enfantine de Chicks, comme s'il s'agissait d'écrire l'histoire de Teresa la bourgeoise *par-dessus,* et au détriment de celle de Chicks. Car pour McNaughton, la figure du palimpseste dans le roman n'ouvre pas la voie à une coexistence des voix et des discours, mais bien plutôt à une dynamique de négation : « More extensively, Chicks' diary and Daphne's story overlay each other as a palimpsest, each smothering the other's cry for help or escape[63]. » Si la décharge publique est semblable à une matrice, pour reprendre les termes de Gina Mercer, c'est également vrai à l'aune de l'œuvre de Frame : en effet, il va s'agir de l'un des premiers espaces où la transgression est véritablement possible, une alternative à l'espace bordé et pathogène de l'hôpital, et où liberté et créativité occupent une place de choix.

Avec la chute de Francie, immolée, telle Jeanne d'Arc, sur le bûcher de la décharge, c'est à la dure réalité de la mort que sont confrontés les enfants Withers, mais plus confusément aussi, à celle de la sexualité. De nombreux critiques observent en effet que la mort de Francie coïncide avec son entrée dans la sexualité, et choisissent d'interpréter la première comme métaphore de l'autre : en devenant adulte, Francie meurt à sa propre enfance. Pour Lawrence Jones, la décharge publique n'est plus ce « sheltering female 'hollow' » qu'avait décrit Gina Mercer, mais s'est transformée en un lieu monstrueux : « And for Francie the protective womb had already been transformed by Time to the frightening centre of adult sexuality, bleeding with the menstrual flow[64]. » On retrouve cette même idée de découverte métaphorique de la sexualité dans la nouvelle intitulée « The Reservoir », tirée du recueil du même nom, où Frame met en scène un groupe d'enfants transgresseurs de limites. Cette nouvelle a pour élément central l'expédition vers un lieu subversif, car interdit par les parents, à savoir le réservoir qui alimente en eau la maison et la ville. Comme la décharge publique dans *Owls Do Cry*, le

[62] Cf. MCNAUGHTON, « Abjection, Melancholy and the End Note. »
[63] *Ibid.,* p. 91.
[64] JONES, *op. cit.*, p. 284.

réservoir est un lieu défendu pour des raisons opaques et incompréhensibles pour les enfants :

> And that is why for so long we obeyed the command of the grownups and never walked as far as the forbidden Reservoir, but were content to return 'tired but happy' (as we wrote in our school compositions), answering the question, Where did you walk today? with a suspicion of blackmail, 'Oh, nearly, nearly to the Reservoir!' (*Re*, 1-2)

On remarque ici que l'obéissance aux ordres des adultes est intimement liée à l'emploi d'un langage stéréotypé et figé (« tired but happy »). Ainsi, l'expédition que les enfants décident malgré tout de mener en direction du réservoir peut-elle se lire comme un voyage métaphorique aux sources du langage et du sens. Les enfants représentent clairement des figures d'explorateurs : là où les adultes se contentent d'accepter la réalité sans la remettre en question, les enfants ont à cœur d'aller plus loin :

> We knew the moods of the creek, its levels of low-flow, half-high-flow, high-flow which all seemed to relate to interference at its source—the Reservoir. If one morning the water turned the colour of clay and crowds of bubbles were passengers on every suddenly swift wave hurrying by, we would look at one another and remark with the fatality and reverence which attends a visitation or prophecy.
>
> 'The creek's going on high-flow. They must be doing something at the Reservoir.' (*Re*, 4)

Comme le fait remarquer Robert T. Robertson, toute l'expédition peut se lire comme une quête langagière : « By coupling the name and the reality, the children break the spell of the word[65]. » De la même façon, Ian Richards, dans son ouvrage consacré aux nouvelles de Janet Frame, observe qu'en faisant se rejoindre référent et référé, les enfants comprennent que le réservoir est doté d'un supplément dans le langage des adultes, qui font de ce mot le dépositaire de leurs angoisses[66]. On trouve également un exemple de ce même jeu entre signifié et signifiant dans lequel viennent s'insérer les peurs des adultes dans *Towards Another Summer*, où Grace se souvient du mystère qui entourait le mot « magazine » dans son enfance :

> I passed into the grownup territory of playing, which Isy and Jim had already made their own – the engine sheds, the goods sheds by the 'railway' and further along the drill-hall at the back of which was stored a 'magazine', always spoken

[65] ROBERTSON, Robert T. « Bird, Hawk, Bogie: Janet Frame, 1952-62 » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 35.
[66] Cf. RICHARDS, Ian. *Dark Sneaks In: Essays on the Short Fiction of Janet Frame*. Auckland: Lonely Arts Publishing, 2004.

> of with dread. We were forbidden to go near the magazine. We did not know the nature of it but the word filled us with terror. Magazine. Whenever we went out to play my mother warned us, 'Remember there's a *magazine* at the back of the drill-hall!' (*TAS*, 68)

Avec « The Reservoir », dans ce qui apparaît évidemment comme une quête initiatique, les enfants font la découverte du jeu qui existe entre le mot et la réalité qui lui correspond : une découverte qui semble aller de pair avec la confrontation de leurs angoisses sexuelles. En effet, comme le fait remarquer Ivane Mortelette dans sa thèse[67], l'expédition vers l'endroit défendu par les parents est aussi l'occasion pour les enfants d'épier les couples en train de s'embrasser, et même de surprendre un acte sans doute tout aussi tabou à leurs yeux que le réservoir lui-même : « Often we giggled and lingered even after the couple had observed us. We were waiting for them to do it. Every man and woman did it, we knew that for a fact » (*Re*, 8). La nouvelle est en effet traversée de peurs et de questionnements au sujet de la sexualité, comme ici : « Sometimes a slight fear struck us—what if a man fell on us like that and squashed out a chain of babies? » (*Re*, 8). Enfin, une fois le réservoir apprivoisé, les enfants sont pris de panique, et s'empressent d'aller retrouver leur univers familier. En chemin, ils craignent d'être assaillis par des créatures monstrueuses, aux formes étrangement sexuelles :

> And would the eels come up out of the creek, as people said they did, and on their travels through the paddocks would change into people who would threaten us and bar our way, TRESPASSERS WILL BE PROSECUTED, standing arm in arm in their black glossy coats, swaying, their mouths open, ready to swallow us? (*Re*, 16)

L'image de la bouche béante des monstres évoquant un vagin monstrueux est conjuguée à la forme phallique des anguilles, créatures fuyantes et mystérieuses : l'ensemble donne lieu à une représentation cauchemardesque des organes sexuels envisagés comme menaçants, inquiétants et agressifs. Encore une fois, sexualité et mort sont étroitement liées dans l'expérience des enfants, car comme le fait remarquer Ahila Sambamoorthy :

> Again, the chief focus of 'The Reservoir' is the subject of death, symbolized by the legendary terror contained in the forbidden reservoir, which like the sea in

[67] Cf. PAUTLER MORTELETTE, Ivane. *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Janet Frame*. Thèse de doctorat dirigée par Claire Bazin, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 76-7.

> 'Swans', is an image of flux and concealed dangers. The children's consciousness is suffused by the fear and knowledge of death by *drowning*[68].

Je ne serai pas aussi catégorique, cependant, car il me semble que ce que les enfants découvrent, au cours de leur expédition vers le réservoir, c'est la profondeur de l'existence elle-même, son caractère fluctuant et inquiétant, certes, mais également excitant. En cela, les enfants sont proches des habitants de l'hôpital psychiatrique, car comme eux : « [they] dared to believe what few others are even half afraid to suspect; that things are not what they seem » (*FW*, 107). Les enfants, de par leur appartenance à un univers pré-symbolique, possèdent ce privilège de perception qui leur permet d'avoir un rapport au monde parfaitement inconnu des adultes, qui semblent l'avoir oublié. On retrouve également cette prise de conscience de la profondeur du monde dans la nouvelle « Swans », tirée de *The Lagoon and Other Stories*. Pour Ian Richards, cette nouvelle a pour motif fondamental la perte de l'innocence, symbolisée par l'indifférence au sort du chat, qui meurt abandonné pendant que les enfants s'amusent à la plage[69]. On peut même lire cette nouvelle comme une autre illustration du thème de la rupture avec la mère, qui emmène ses enfants à la « mauvaise » plage, provoquant indignation et inquiétude chez les petits, pour qui il s'agit de « the wrong sea ». En emmenant sa progéniture à « la mauvaise mer », la mère devient une « mauvaise *mère* », qui rumine son erreur pendant le chemin du retour : « The children didn't speak now, they were tired with the dustman really coming, and Mother was sad and quiet, the wrong sea troubled her, what had she done, she had been sure she would find things different, as she had said they would be » (*LOS*, 65). Quant aux enfants, cette découverte de la faillibilité de la figure maternelle semble les emmener de l'autre côté de l'illusion d'innocence de l'enfance, et la nature, qu'ils observent par la fenêtre du train, se charge d'une profondeur inquiétante et jusqu'ici insoupçonnée : « It was dark black water, secret, and the air was filled with murmurings and rustlings, it was as if they were walking into another world that had been kept secret from everyone and now they had found it » (*LOS*, 65). Pour Ahila Sambamoorthy, encore une fois :

> 'Swans' relates the distress that blights a bright, secure, confident childhood world, and the acquisition of the knowledge and fear of death as the children

[68] SAMBAMOORHTY, *op. cit.*, p. [8].
[69] Cf. RICHARDS, *op. cit.*

> here begin to penetrate into the uncertainties of the world, questioning the validity of an absolute adult knowledge. Adulthood is, for the child, something to be feared, a decay, a diminution, a shrunken world[70].

En effet, le passage à l'âge adulte suppose une perte de cette intensité sensuelle de la perception, qui contribue à la magie de l'enfance, pour Frame.

Les enfants ont ceci de différent des adultes qu'ils possèdent le privilège d'une perception du monde que ceux-ci ont perdue en même temps qu'ils acquéraient leurs certitudes. Les adultes interdisent aux enfants la fréquentation de la décharge et du réservoir (deux espaces nécessaires à l'existence de la communauté, mais qui restent toujours à ses limites), car ils ressentent confusément les dangers que ces espaces représentent : profondeurs inconnues, fluidité de l'être, etc. Or ce sont précisément ces caractéristiques qui attirent les enfants. Chaque adulte a été un enfant qui a expérimenté le monde et ses zones d'ombre, comme en témoigne le sort de Chicks dans *Owls Do Cry*, mais la chute dans l'expérience agit comme la traversée du Léthé. Ainsi que l'explique Francie à Daphne :

> When you're grown up, you're frightened to taste the nice things, like Easter eggs, in case you never get them again, or something, so you save them up till you have rooms full of them. It's like spending money and being afraid because you've spent it; only this isn't money, it's something inside people that they're afraid to spend. I know, from Mawhinney's and other places. And then you die, and leave yourself and the nice things wrapped up, like an Easter egg, with the lovely wavery paper still on it, and the black patterned chocolate inside. (*ODC*, 36)

Francie se situe, à ce point du récit, au carrefour entre enfance et âge adulte, ce qui explique pourquoi dans son discours, les images enfantines se mêlent à une sagesse née de l'expérience. Elle annonce en cela le personnage de Daphne, qui choisira également de rester sur le fil de cette ligne de séparation, à ses risques et périls. Dans *The Lagoon and Other Stories*, la nouvelle « My Cousins who Could Eat Cooked Turnip » met en scène avec humour ce passage à l'âge adulte et l'acceptation des codes qu'il suppose. Dans la nouvelle, une fratrie qui semble en tous points annoncer celle des enfants Withers, se retrouve face à des enfants qui, contrairement à eux, ont accepté les règles de la société :

> Actually I didn't think my cousins were of the same family as us, they couldn't have been, I thought. They were very clean and quiet and they spoke up when

[70] SAMBAMOORTHY, *op. cit.*, p. [5].

> visitors came to their house, aunts and uncles I mean, and they didn't say dirty words or rhymes. They were Cultured. (*LOS*, 44)

Ce « Cultured » signifie bien que les cousins se sont conformés aux règles de la bienséance, institutionnalisées par la majuscule. Mais plus profondément, dans la nouvelle, les deux fratries sont séparées par une ligne qui marque la limite entre civilisation et sauvagerie, plus précisément entre cru et cuit :

> But we didn't eat it all, and we didn't like it, it didn't seem to have the good earthy taste raw turnip had, and we weren't eating it outside down the garden with the cow looking approval over the fence and the birds singing in the orchard and people hammering and dogs barking and everything being alive and natural and uncooked. (*LOS*, 45)

Ici, la préférence du cru contre le cuit va de pair avec la perception d'une sorte d'harmonie cosmique (« everything being alive and and natural and uncooked »), à laquelle n'ont pas accès les cousins, sorte de doubles négatifs des enfants. On retrouve, ici encore, la même inversion des polarités morales que l'on avait vue à l'œuvre dans *Owls Do Cry* ; et ce qui est célébré dans la nouvelle, c'est cette connivence préverbale avec le végétal et l'animal quasiment abjecte, mais intensément sensuelle, comme le laisse supposer la description de « the good earthy raw taste turnip had ». Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva étudie dans son chapitre intitulé « Sémiotique de l'abomination biblique » les lois de l'abjection telles qu'elles ont été énoncées par les Hébreux, et observe à de nombreuses reprises la centralité du tabou alimentaire :

> Les termes d'impureté et de souillure, que le Lévitique attachait jusqu'à présent à la nourriture non conforme à cette taxinomie qu'est la Loi sacrée, se trouvent attribués ici à la mère et en général aux femmes. L'abomination alimentaire trouve donc un parallèle – à moins que ce ne soit un fondement – dans l'abomination que suscite le corps féminin fécondable ou fertile (les menstrues, l'enfantement)[71].

Dans cette nouvelle, c'est la figure masculine forte incarnée par Uncle Ted, véritable incarnation de la loi paternelle (il est décrit comme « a captain who wore khaki »), qui va forcer les enfants à accepter la loi symbolique en la leur faisant ingérer en même temps que le plat de navets cuits. Cette expérience est suivie d'une véritable révélation, qui rend possible la parole, et marque la réconciliation des deux fratries :

---

[71] KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, op. cit.*, p. 119.

> For a long time I could never understand my cousins. That night they sat there in cold blood, eating cooked turnip. Perhaps it was our new nighties, perhaps it was the swing, perhaps it was the little bird that popped out to say hello, but I looked at Billy and Elsie, and Billy and Elsie looked at me, and that night we sat there too, in cold blood, eating cooked turnip.
>
> And then we understood. And after tea I said to Mavis, I've got a new nightie, it's fleecy-lined, we put our fancy garters on the door-knob when we go to bed, we've got a cow at home. Our clothes-line isn't like yours, it doesn't go round and round. I don't suppose you know what that word means, and I whispered a word in her ear, and Mavis said I do too. I know lots of words. (*LOS*, 47)

En effet, c'est par les mots que passe la communication entre les enfants, des mots qui étaient jusque là rejetés comme appartenant au seul monde des adultes, et qui sont désormais échangés (« I whispered a word in her ear »), et utilisés comme instruments de la rencontre entre deux mondes. Le langage des adultes, d'abord étrange et vaguement inquiétant (« really is that so just fancy they were saying importantly and deliciously, but it seemed sad too »), finit par être apprivoisé par la petite fille, qui est finalement capable de l'intégrer : « And we played house together, Mavis and I, and we drank tea out of little china cups, and we said really is that so just fancy » (*LOS*, 47-8). De plus, le pronom de la première personne du pluriel qui recouvrait la communauté fraternelle est brisé pour laisser place aux individualités, ce qui est un autre signe de l'entrée dans le symbolique. Cependant, cette récupération du langage des adultes n'est qu'imitative, et sa mise en scène par une petite fille crée un jeu (au sens de mise en scène ludique et de décalage), qui participe à souligner son étrangeté et son artificialité. Les enfants peuvent accepter la loi des adultes, mais ils sont également capables de la détourner par le jeu, d'en montrer les rouages, comme s'il s'agissait d'un jouet.

Au fond, l'enfance n'est pas ce temps que nous revisitons parfois avec nostalgie, tout en regrettant une supposée naïveté dont nous pensions qu'elle nous protégeait des dures réalités de l'existence. Au contraire, chez Frame, l'enfance est le temps de l'intensité de l'expérience et des perceptions. Les enfants, qui n'ont pas peur de se rendre dans les espaces interdits de la communauté, n'ont pas non plus peur d'explorer les tabous du langage du centre, comme le personnage de Jan qui, dans « The Secret », tiré de *The Lagoon and Other Stories*, n'est pas dupe du voile de pudeur dont sa mère recouvre les mots « dying » et « death », en pensant la protéger d'une réalité que, contrairement à sa mère, elle n'a pourtant pas peur de regarder en face. L'enfant, chez Frame, est ainsi

assez proche de l'artiste : comme lui, il est capable d'aller au-delà des apparences, et d'aller chercher ce que Marc Delrez appelle « eclipsed reality/humanity[72] ».

2.2 Adultes voyageurs

S'il existe un motif qui puisse servir de dénominateur commun à l'ensemble des œuvres de Frame, c'est bien celui du voyage, que l'on peut interpréter comme le pendant adulte des explorations enfantines. Toujours en suivant la méthode d'analyse de Jeanne Delbaere, qui avait étudié les personnages des quatre premiers romans de Frame comme des incarnations différentes d'une seule et même instance transgressive[73], on peut ainsi voir comment l'espace subversif de la décharge réapparaît régulièrement dans les textes ultérieurs de Frame, notamment sous la forme de ce mystérieux « edge of the alphabet » qui hante tout le roman du même nom. C'est d'ailleurs avec ce roman que les thèmes du langage, de l'espace, et de la marginalité sont aussi clairement liés, comme j'ai tenté de le montrer tout au long de cette deuxième partie. Or, ce qui sert de « liant » à tous ces différents thèmes, c'est justement le motif du voyage, qui parvient également à unir entre eux des personnages aussi disparates que Toby, Zoe et Pat. Je tenterai ici de démontrer deux choses : d'une part, qu'il existe deux types de voyage, grossièrement, le « bon », et le « mauvais[74] » ; et d'autre part, que le voyage, en tant que mouvement, fluidité, est au plus près de la représentation de l'espace marginal dont j'ai tenté d'esquisser les contours. Le voyageur n'est plus vraiment ici, et il n'est pas encore là ; il se retrouve dans un état de suspension qui lui permet d'échapper pour un temps à la tyrannie des définitions et identités fixes. Mais ce luxe du temps et du voyage, qu'offraient les traversées en bateau (de la Nouvelle-Zélande à l'Europe, par exemple) tend aujourd'hui à être anéanti par le voyage en avion. Ceci a pour conséquences de dramatiques pertes de repères qui annoncent, non pas la révélation d'une possible alternative, mais bien plutôt une annihilation de l'humain, comme Frame le montre dans son dernier roman, *The Carpathians.*

---

[72] DELREZ, *op. cit.*, p. xxxi.
[73] DELBAERE. « Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels. »
[74] Parallèlement à la façon dont Jeanne Delbaere, toujours, divisait les personnages de Frame entre ceux qui faisaient face à leur mortalité, et les autres, qui la niaient. Cf. DELBAERE, « Death as the Gateway to Being in Janet Frame's Novels. »

2.2.1 « (Wo)Man Alone »

Dans le premier chapitre de sa monographie sur Janet Frame, intitulé « Travel Writing », Marc Delrez s'intéresse au motif du voyage dans deux romans de Janet Frame, *A State of Siege* et *The Rainbirds*, et identifie, à juste titre, le premier comme une réécriture d'un des motifs les plus prégnants de la littérature néo-zélandaise, celui de « Man Alone ». Lawrence Jones, dans son entrée intitulée « Man Alone » dans *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, nous dit ceci : « 'Man Alone' appears frequently as a topos in New Zealand literature, as in the literatures of most New World societies in which frontier experience has made people aware of solitariness[75]. » Le nom qui est donné à cette figure du héros solitaire, rejeté par la société, parfois même persécuté par elle, provient du roman séminal de John Mulgan, intitulé *Man Alone*[76], où le personnage de Johnson tente de survivre dans une Nouvelle-Zélande hostile, et déchue de son titre de « God's Own Country » par la Dépression. Pour Lawrence Jones, toujours, le personnage de Toby Withers peut être envisagé comme une incarnation de cette figure de l'homme seul, de même que Daphne, Istina, Vera, Zoe et Thora, sont à leur façon des « Women Alone[77] ». A cette liste s'ajoute évidemment le personnage de Malfred, dans *A State of Siege*, dont les ressemblances, ainsi que les différences avec le personnage de Johnson dans *Man Alone*, sont également intéressantes[78]. Roger Horrocks, dans son article sur *A State of Siege*, se pose la question de façon très directe : « What happens when a Woman Alone turns up in the New Zealand iconography of Man Alone[79]? » La guerre et ses ravages sont présents en arrière-plan des deux romans, même s'il s'agit de deux guerres différentes, respectivement la première et la deuxième guerre mondiale. Johnson comme Malfred prennent le chemin du voyage[80] afin de recommencer quelque chose, mais également d'échapper à une ancienne vie qui leur est devenue pénible. Chacun est farouchement attaché à sa solitude, telle Malfred qui a fait de l'absence d'êtres humains dans son art et dans sa vie un véritable but en soi :

---

[75] JONES, Lawrence. « Man Alone » *in* ROBINSON, WATTIE, (eds.), *op. cit.*, p. 331.
[76] MULGAN, John. *Man Alone*. Harmondsworth: Penguin, 1939.
[77] JONES, Lawrence. « The Novel » *in* STURM, Terry, ed. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. Auckland: Oxford University Press, 1991, p. 148-9.
[78] Ivane Mortelette envisage également dans sa thèse de lire *A State of Siege* comme une critique du mythe de « Man Alone ». Cf. MORTELETTE, *op. cit.*
[79] HORROCKS, Roger. « *Readings* of *A State of Siege* (1967) and *A State of Siege* (1978). » *And* 3 (1984), p. 135.
[80] Voire du « pèlerinage », dans le cas de Malfred. Cf. *SoS*, p. 6.

> 'There are no people in my painting. No one could make out in this foam of lanolin the arm of someone being drawn under by the waves. Not even the bereaved mockingbird in search of its love could find it fluttering in this storm of lanolin. There are no people in my painting. *No people*.' (*SoS*, 60)

Tous deux tentent ainsi de se réfugier dans une nature qu'ils croient idyllique, afin de se protéger de la société : Marc Delrez analyse d'ailleurs les fantasmes de Malfred sur le thème du « South Pacific Paradise[81] » comme une parodie inconsciente de « the European dream of pastoral New Zealand as a South-Seas Eden[82]. » Johnson tente d'échapper à la police après avoir tué son employeur, et Malfred prend la fuite afin de ne plus avoir à subir une vie dont le script semble avoir été écrit à l'avance par les autres. En cela, tous deux vont être victimes d'une vision naïve de la nature comme refuge accueillant, car ils vont devoir se confronter à une force élémentaire qui les dépasse totalement. En cela, on peut comparer ces passages tirés des deux romans :

> The enormity of what lay outside began to touch Malfred with a cold brand that slid in a snail-track of sweat across her forehead. She listened intently. I must distinguish the sound of the sea, she thought. I must make something rational, eternal, from this animal screaming. (*SoS*, 63)

> And there he seemed to be caught in something that was wild and furious and stronger than himself. The wind came no longer directly against him, but eddying and whirling in gusts of sand and storm so that he could hardly stand or go forward in any direction. The quiet and silence of the mountain-side was gone and in its place came a sighing and moaning of wind and sand as it stirred in the corridors of the desert, more mournful and more frightening than anything human that he had known[83].

Cette expérience d'un combat avec la nature est un élément central des deux romans, et ce, tout particulièrement dans *Man Alone*, dont le récit est véritablement structuré autour de cet épisode. Mais si Johnson parvient à réémerger du *bush*, dans lequel il était sur le point de se noyer, et que, grâce à l'aide d'un vieil homme, il parvient également à réintégrer la société des hommes, Malfred, elle, n'a pas cette chance, puisqu'elle connaît le destin tragique que l'on sait. Kim Worthington, dans *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, toujours, nous propose l'interprétation suivante :

---

[81] « A South Pacific Paradise. An island where storms were stormier, rain was rainier, sun was sunnier; where figs, bananas, passion fruit, pawpaws, fijoas, custard apples, guavas, grew and ripened; where the cold pale narcissi opened their buds at the official beginning of winter, and violets bloomed all year » (*SoS*, 3).
[82] DELREZ, *op. cit.*, p. 6.
[83] MULGAN, *op. cit.*, p. 136.

> Despite the familiar critique of small-town social conformity, Frame seems to suggest that the quest for an unadulterated, essential way of seeing, a wholly subjective 'new view' that wholly excludes others, can only end in the complete rejection of social language (hence the unintelligible newsprint) and the final excommunication, death[84].

Car en fait, les deux romans arrivent à la même conclusion, à savoir qu'il est impossible de vivre en véritable « Man Alone ». De même que Malfred est assaillie par les fantômes de son passé, le roman de John Mulgan se termine sur une célébration de la camaraderie virile, tandis que Johnson accompagne un groupe d'amis en Espagne, où il a l'intention d'aller défendre la démocratie, soudain conscient que : « [a] man spends too much time alone[85]. » La solitude fait bien entendu des ravages, mais ceci, Malfred ne le comprend que trop tard, une fois qu'elle a elle-même cessé de comprendre le langage des humains. Pas de rédemption possible par l'idéalisme démocratique et la camaraderie guerrière pour Malfred, mais une même conclusion : la figure de « Man/Woman Alone » n'est qu'une illusion. La nature est certes un espace marginal, mais son caractère « inhumain » la rend fondamentalement hostile à l'exploration humaine. Comme le fait remarquer Mark Williams à propos de *Man Alone* : « the novel's protagonist finds at the heart of the country an inhuman absence, resistant to *all* habitation[86]. » On pourrait dire la même chose de *A State of Siege*, où Malfred succombe à l'illusion d'une nature accueillante et nourricière. Dans sa naïveté, elle oublie que la marge est un espace explorable, mais pas habitable : il est impossible de vouloir élire domicile dans cet espace du « ni-ni », au risque de la folie, ou de la mort. Thora Pattern, dans *The Edge of the Alphabet*, en est le meilleur exemple, qui se présente de la manière suivante :

> Now I, Thora Pattern (who live at the edge of the alphabet where words like plants either grow poisonous tall and hollow about the rusted knives and empty drums of meaning, or, like people exposed to a deathly weather, shed their fleshy confusion and show luminous, knitted with force and permanence), now I walk day and night among the leavings of people, places and moments. (*EA*, 3)

Difficile de ne pas penser à la nature hostile de Karemoana, dans *A State of Siege*, avec notamment la comparaison des mots avec des plantes vénéneuses. Le personnage de

---

[84] WORTHINGTON, Kim. « State of Siege, A », *in* ROBINSON, WATTIE, (eds.), *op. cit.*, p. 511.
[85] MULGAN, *op. cit.*, p. 205-6.
[86] WILLIAMS, Mark. *Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Authors*. Auckland: Auckland University Press, 1990, p. 25. Cité dans DELREZ, *op. cit.*, p. 4.

Thora Pattern reste fantomatique, d'une part en raison de son absence d'incarnation dans le roman, dont elle est l'auteur fictionnel, mais également en raison de cette note qui précède le récit : « The following manuscript was found among the papers of Thora Pattern after her death, and submitted to the publishers by Peter Heron, Hire-Purchase Salesman » (*EA*, XI). Cette note elle-même reste marginale, car elle n'est ni totalement intégrée au récit, ni totalement en dehors. Tout se passe ici comme si l'exploration de la marge était une épreuve qui se payait au prix fort, et dont on ne peut revenir sinon vivant, du moins indemne. On retrouve évidemment le motif orphique de la descente aux Enfers dont on a vu qu'il présidait à la plupart des récits d'enfermement psychiatrique, et dont Jeanne Delbaere fait le dénominateur commun des différentes incarnations de Daphne dans les premiers romans de Frame :

> Orpheus is the common denominator. Each of the different versions of Daphne possesses some of his features. Like him Istina wanders in the country of the dead. Thora imposes order on the confusion of the world, Vera turns the shelter into a temple and rescues language from complete annihilation. Like him they have visited the country of Eurydice and have come back alienated from the society of mankind and aware that the dead are as much part of their lives as the living. Like him—torn to pieces by the fierce Maenads—they have limbs loosely attached or are split into fragments of themselves—unifying and holding together by their very dispersion[87].

2.2.2 Voyageurs métaphysiques

Pour Marc Delrez, les deux récits de voyage métaphoriques que sont *A State of Siege* et *The Rainbirds* ont, entre autres, pour but de « démythologiser » le mythe des origines néo-zélandais : « In this way, Frame demythologizes the journey by wrenching it away from a dominant discourse of national self-definition[88]. » En d'autres termes, les motifs du voyage et de l'exploration ne sont que des clichés nationaux tant qu'ils ne sont pas habités par un besoin d'alternative, par une recherche qui va au-delà, justement, de l'illusion d'identité en soi. C'est pourquoi selon Delrez, le seul véritable voyage qu'effectue Godfrey dans *The Rainbirds*, ce n'est pas son émigration vers la Nouvelle-Zélande, c'est cet aller-retour orphique entre la vie et la mort :

> Again, though this kind of migration may entail no genuine cultural journey, no true willingness to change, since Godfrey shares in a stereotype of average iden-

[87] DELBAERE, « Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels », p. 35.
[88] DELREZ, *op. cit.*, p. 8.

> tity whose absorption into the new country can only result in the consolidation of sameness – a status quo strategically encouraged or 'assisted' by the relevant New Zealand authorities[89].

En effet, pour Frame, le voyage de l'explorateur n'a aucun sens s'il ne suppose pas une perte de repères, une dissolution des contours rigides de l'identité. C'est d'ailleurs le sujet de son article intitulé « Departures and Returns », où elle dénonce une pratique néo-coloniale du voyage, du moins tel qu'il est envisagé par les auteurs de best-sellers :

> If the writer is a traveller, it will be a book which gives the reader the kind of taste of the atmosphere, material and views of another country and culture which he wants to read about and which, starting in comfort, ends in comfort (danger and excitement between), which provides no dramatic before-after change in the reader's mental or emotional growth; and yet it may license the reader to say, proudly, of the foreign land: 'I've read about it, I know the people and their customs[90].'

Le voyage et l'exploration doivent justement créer ce « dramatic before-after change » ; sinon, ils ne sont que simples entreprises d'appropriation de la différence, un peu à la façon de Mattina Brecon qui, dans *The Carpathians*, comble son besoin de connaître l'autre (voire de savoir/*s'avoir* l'autre) en acquérant de la propriété immobilière.

Ceci pose le problème des échanges interculturels et la façon dont ils sont brouillés par la tentation impérialiste de l'Occident à s'approprier l'Autre, qui a pour résultat un gommage de la différence, un assujettissement de l'Autre à son propre désir d'emprise : deux traits fondamentaux de l'entreprise coloniale. On en a une illustration dans *The Adaptable Man*, avec le personnage de Vic Baldry, dont l'obsession pour l'Australie suite à son voyage dans cette partie du monde s'apparente pour sa femme à une liaison extraconjugale :

> She knew that her problem in life now was Australia. Had she not been married before, had she and Vic surrounded their honeymoon with the usual expectations of intensity and bliss, forgetful of the balancing irritations and disagreeable discoveries, she might have been more concerned and unhappy at the thought that she was going with her husband on a life-long visit to his mistress. (*AM*, 266)

---

[89] *Ibid.*, p. 9.
[90] FRAME, Janet. « Departures and Returns » *in* AMIRTHANAYAGAM, Guy, ed. *Writers in East-West Encounters: New Cultural Bearings*. London: Macmillan, 1982, p. 87.

Edward Said fait ainsi la part belle au désir et aux fantasmes sexuels dans sa définition de l'orientalisme. D'ailleurs, dans son article sur les écrivains voyageurs, Frame dénonce l'orientalisme dont certains d'entre eux font preuve dans leurs récits :

> Usually the writers are well-heeled – they must be if they can afford to pay their own fares – and it is mostly these, the authors of best-sellers, who identify themselves with the 'gathering of material'. Some have a nature and talent which enables them to make this gathering their life-work, each book emerging with its character living and loving and dying in a different foreign land, and each blurb emphasising this – 'set in the mysterious world of – Malaysia, Japan, China, India…' Obviously I talk of English books, where none of the Western countries are referred to as 'mysterious', nor, I imagine, do books of the East have the convention of saying, 'set in the mysterious world of New Zealand, Australia, France…[91]'

Le voyage se doit donc d'être éthique, c'est-à-dire qu'il suppose que l'on abandonne ses structures de pensée et ses intentions afin de vraiment rencontrer l'Autre. Sara Mills, dans son ouvrage sur les récits de voyages écrits par des femmes, observe cependant, sans tomber dans l'essentialisme, que ces récits, s'ils participent tout autant que ceux des hommes à la dissémination des clichés sur l'étranger, possèdent toutefois une dimension subversive de par la simple position de la femme auteure dans la société :

> They cannot be said to speak from outside of colonial discourse, but their relation to the dominant discourse is problematic because of its conflict with the discourses of 'femininity', which were operating on them in equal, and sometimes stronger, measure. Because of these discursive pressures, their work exhibits contradictory elements which may act as a critique of some of the components of other colonial writings[92].

Dans *Living in the Maniototo*, c'est son statut de veuve qui donne à Mavis une certaine instabilité dans la définition de son identité, notamment en raison de la multiplication de ses noms de famille. C'est dans cette instabilité même que naîtra la rencontre avec l'Autre, mais également l'œuvre d'art, comme on aura l'occasion de le voir dans le chapitre suivant.

Mais encore une fois, comme le montre Marc Delrez, c'est la prise en compte de sa mortalité qui transforme le simple touriste en explorateur de la marge :

---

[91] *Ibid.*, p. 85-6.
[92] MILLS, Sara. *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. London: Routledge, 1991, p. 63.

> Importantly, both of these novels [*SoS* et *Ra*] trace the reconfiguration of difference into some familiar lineaments of character, and so sketch a protean pattern of identity. In *The Rainbirds*, it is interesting that the inner agent of change is identified with death, a dimension of experience previously overlooked by the authorities entrusted with the delineation of a national character for New Zealand[93].

Ainsi, il n'y aurait de voyage qu'orphique, et la seule exploration valable serait celle qui mène non pas à la mort, mais à la prise de conscience de la part de la mort dans la vie. A ce titre, le personnage de Turnlung, dans *Daughter Buffalo*, serait le voyageur par excellence, puisqu'il décrit lui-même son voyage aux Etats-Unis dans ces termes :

> 'I've come to this land', Turnlung said, 'to take a closer look at death. At my own death. I'm an old man, restless as the commencement of the journey. In my so-called twilight preoccupation it may be that I have chosen death instead of sex, shrouds instead of skirts. (*DB*, 20)

La découverte, à la fin du roman, que Turnlung est en fait rivé par l'âge et la maladie à sa chambre dans une maison de retraite ne remet nullement en cause la validité du voyage exploratoire, mais renforce au contraire l'idée selon laquelle l'exploration est un état d'esprit avant même d'être un mouvement, une métaphore avant d'être une réalité[94]. Pour Jeanne Delbaere, le voyage qu'effectue Turnlung dans le roman est le même que celui qu'ont effectué presque tous les personnages marginaux de Frame : « [H]is 'journey' to America is nothing but the inner journey from division to wholeness, from ego to self, which, from Daphne onwards, had been undertaken by the 'mad' characters of Janet Frame's novels[95]. » Pour W. D. Ashcroft, l'histoire de Daphne dans *Owls Do Cry* peut effectivement se lire comme un voyage « beyond the borders of sanity » ; mais ce type de voyage suppose un abandon volontaire des repères de l'être et une acceptation de la fluidité de l'identité qui rappelle encore une fois la conception de la mort selon Turnlung : « The element of ego loss that this journey requires suggests the Jungian concept of the journey from ego to self, but, in Frame's work, self is more adequately conceived in terms of the participatory wholeness of Being[96]. »

---

[93] DELREZ, *op. cit.*, p. 10.
[94] On étudiera cette idée d'une primauté de la représentation sur le réel au moment d'aborder *Living in the Maniototo*.
[95] DELBAERE, Jeanne. « Turnlung in the Noon Sun: An Analysis of *Daughter Buffalo* » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 173.
[96] ASHCROFT, W.D. « Beyond the Alphabet: *Owls Do Cry* » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 66-7.

J'irai même plus loin en ajoutant que ce qui intéresse Frame dans le motif du voyage, ce n'est pas tant le point d'arrivée, mais bien plutôt le mouvement lui-même, l'état de suspension que suppose le processus de la traversée. Dans *A State of Siege*, un grand nombre de pages sont consacrées au voyage qu'effectue Malfred de Matuatangi jusqu'à Karemoana. Quant à *The Edge of the Alphabet*, il s'agit pour Gina Mercer d'un roman tout entier centré autour du motif du voyage :

> All the characters, including Thora, are involved in journeys of one kind or another. For Thora it is an entirely metaphysical journey, for her characters, it is both physical and metaphysical. The common dominating feature of all the journeys is that they end in death of one kid or another[97].

En effet, la moitié du récit se situe sur le bateau qui mène Toby, Zoe et Pat de la Nouvelle-Zélande jusqu'à l'Angleterre. En cela, pour Marc Delrez, ce roman est comparable à *A State of Siege* et *The Rainbirds*, qui « resort to the trope of the journey as a means of symbolic introspection or inner search[98]. » Il est donc assez cohérent que Zoe reçoive le baiser qui brise son identité sur le bateau, dans cet espace suspendu entre les deux pays. On remarque d'ailleurs qu'une des nouvelles du recueil *The Reservoir: Stories and Sketches* s'intitule « An Incident in Mid-Ocean », et met également en scène un baiser subversif, peut-être plus illicite, celui-là, puisqu'il est donné par une femme adulte à un enfant de huit ans. C'est donc au milieu de l'océan que Zoe va se lancer dans son exploration des limites de son être, qui, on l'a vu, précipitera son suicide. Quant à Toby, il s'embarque dans un voyage qui n'a pas vraiment de destination, comme le montre Rod Edmond :

> The migrant or traveller is on a quest for identity. The place arrived at bears so little relation to the place expected that relocation becomes dislocation. The 'real thing' seems most unreal of all. Consequently the traveller continues to look back, examining not the place of arrival but the place of departure, clinging to an identity that no longer makes sense[99].

Cette incertitude de l'arrivée est dramatisée dans le roman par une ellipse : « He felt himself in a dangling situation. He had arrived in London, certainly. Yet— » (*EA*, 179). Le mot central dans ce passage est sans doute « dangling » : Toby est encore une fois le personnage marginal par excellence dans l'œuvre de Frame, justement parce qu'il est

---

[97] MERCER, *op. cit.*, p. 57.
[98] DELREZ, *op. cit.,* p. 47.
[99] EDMOND, Rod. « 'In Search of the Lost Tribe': Janet Frame's England. » *in* LEE, A. Robert, ed. *Other Britain, Other British: Contemporary Multicultural Fiction*. London: Pluto Press, 1995, p. 168.

constamment pris dans cette vacillation, cette hésitation du lieu, cette liminalité de l'être. Si d'ailleurs il arrive quelque part, ce n'est pas à Londres, mais dans les Enfers, où, selon Judith Dell Panny, Pat ferait figure de passeur, tel Charon[100]. De nombreux critiques se sont intéressés à l'arrivée de Toby à Londres du point de vue postcolonial, et voient dans la capitale anglaise une sorte de cimetière de la civilisation occidentale toute entière, tel John McLeod[101], ou bien encore les auteurs de *The Empire Writes Back*, qui décrivent l'épisode de la méprise de Toby sur le nom de lieu « Piccadilly Circus » comme « symbolic of the fiction of centrality retained in the post-colonial experience[102] ». En effet, peu après son arrivée à Londres, Toby est victime d'un scénario récurrent chez Frame, celui de la trahison des mots :

> Toby was mystified. The circus must be somewhere, he thought. How can I be there without knowing? Perhaps I'll stand on the corner and watch where this bus goes. It says Piccadilly Circus. I'll know that wherever it stops is the circus. […] It took him a long time to realize, and even then he did not believe it, that there was no circus, not underground or anywhere. (*EA*, 183)

Ce que met en lumière la perspective postcoloniale sur cet épisode, c'est bien que Londres n'est plus le point de départ, comme dans le mythe des origines, mais est ici le point d'arrivée, et ce renversement des polarités est rendu possible par le processus de la traversée lui-même, qui s'assimile dans le roman à une traversée du miroir.

Evidemment, ce voyage de la Nouvelle-Zélande vers Londres est une *re*présentation de celui qu'effectue Janet dans l'autobiographie, et qui débouche d'ailleurs également sur une arrivée ratée, avec l'épisode de la lettre de réservation perdue, vécue comme une autre trahison des mots, ainsi que le fait observer Claire Bazin dans son article intitulé « 'Une seule lettre vous manque…' : l'Autobiographie de Janet Frame » : « Une fois encore, comme dans l'enfance, Janet est trahie par les mots, par un dysfonctionnement dans la communication[103]. » Ainsi, l'arrivée de Janet à Londres semble être marquée par un sentiment d'irréalité : « Repeating almost dutifully to myself, 'so this is

---

[100] DELL PANNY, Judith. *I Have What I gave: The Fictions of Janet Frame*. New York: George Braziller, (1992) 1993, p. 40. Si Pat est comparé à Charon, c'est également parce qu'il reste à la frontière des Enfers, mais qu'il n'y pénètre en fait jamais. Marc Delrez a vu dans son embauche dans une usine de « stationery » un signe de sa position « stationnaire » dans l'existence, contrairement à Toby et Zoe. Cf. DELREZ, *op. cit.*, p. 47.
[101] Cf. MCLEOD, John. *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. London: Routledge, 2004, p. 91.
[102] ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, (1989) 2002, p. 105.
[103] BAZIN, Claire. « 'Une seule lettre vous manque…' L'Autobiographie de Janet Frame. » *Cahiers du CIRHILL* 28 (2005), p. 314.

London', I watch as the other passengers are swept away by welcoming groups of friends and relatives » (*EMC*, 299). La métropole échoue ainsi à accueillir Janet, qui se retrouve comme Toby « in a dangling situation ». Mais cette impression de suspension est encore aggravée par l'épisode de la lettre perdue, dont Claire Bazin fait l'un des pivots de ce dernier tome de l'autobiographie. En effet, une fois arrivée au mal nommé « Friends' Hostel », dans lequel Janet a réservé une chambre longtemps à l'avance, celle-ci se voit opposer un refus catégorique : la lettre n'a pas atteint sa destination, ce qui participe un peu plus à l'échec de l'arrivée, qui aurait pourtant dû couronner une longue traversée « all the way from New Zealand ». Mais malgré tout, comme le montre Claire Bazin, l'arrivée parvient à se concrétiser grâce à un détour par le monde de la fiction : « Seule la fiction a le pouvoir de la sauver. C'est dans le mythe et l'intertextualité que puise Frame pour s'envoler vers un ailleurs plus beau que le réel, et qu'elle baptiste 'The Envoy[104]' ». En effet, l'épisode malheureux de la lettre perdue se termine sur ce que Claire Bazin appelle une « épiphanie littéraire[105] » :

> Standing with my luggage on the grimy London steps I felt fleetingly at the back of my mind the perennial drama of the Arrival and its place in myth and fiction, and I again experienced the thrilling sense of being myself excavated as reality, the ore of polished fiction. The journey, the arrival, the surprises and problems of arrival. And even in my first experience in London there'd been also the reminder of the *Letter* in fiction […]. For a moment the loss of the letter I had written seemed to be unimportant beside the fictional gift of the loss, as if within every event lay a reflection reached only through the imagination and its various servant languages, as if, like the shadows in Plato's cave, our lives and the world contain mirror cities revealed to us by our imagination, the Envoy. (*EMC*, 300)

Cette fois-ci, l'arrivée parvient à se concrétiser, grâce à la médiation de ce personnage central que Frame inaugure dans ce passage, the Envoy. On voit avec cet épisode comment le voyage exploratoire peut atteindre son but, qui sera, comme on le verra dans le chapitre suivant, le monde de la fiction, le seul espace marginal qu'il est possible d'habiter.

---

[104] *Ibid.,* p. 318.
[105] *Ibid.,* p. 319.

2.2.3 Touristes

Comme on a eu l'occasion de le voir, ce qui importe le plus à Frame dans le motif du voyage, c'est la traversée elle-même, cet état de suspension qui permet à l'individu de se défaire de ses certitudes afin d'arriver, idéalement, à sa destination, l'esprit le plus ouvert possible à la rencontre avec l'autre. Le trajet en soi est donc un thème tellement important pour Frame qu'il clôt les deux premiers tomes de l'autobiographie, et sert de transition vers le volume suivant, comme le font remarquer Valérie Baisnée[106] et Claire Bazin[107]. Celle-ci en arrive quelques lignes plus loin à ce paradoxe essentiel à la conception framienne du voyage telle qu'elle est illustrée dans l'autobiographie : « Strangeness will therefore become familiar, and exile will greatly contribute to the (re)construction of a shattered self[108]. » Mais Frame, qui a traversé le siècle quasiment de part en part, a également été le témoin d'évolutions majeures dans le domaine des modes de transport humain. Or, on sait trop le rapport ambigu qu'entretient Frame avec le progrès pour ne pas s'arrêter sur les doutes et les méfiances qu'elle exprime vis-à-vis de ces changements radicaux, parfaitement résumés dans ce passage tiré de *The Adaptable Man* :

> Travel used to be a process which changed you into a human trace element. You arrived with soot clinging to your clothes and body or lodged in your eyes, so that your vision was never again the same; but now it's all so *clean*, and what a relief, for *traces* suggest possible guilt and discovery, and the human burden is enough burdened with guilt to want to persist in suffering it on railway trains. (*AM*, 11)

Ici, l'évolution des modes de transport est liée à l'obsession de la propreté et de la désinfection qui caractérise la vision de Frame de la modernité. En d'autres termes, avec l'avènement du voyage en avion, c'est toute une pratique du voyage qui disparaît, avec ses notions afférentes d'étapes, et de traversée. Cette révolution a d'autant plus de signification pour un pays tel que la Nouvelle-Zélande, dont l'identité est fortement liée à l'idée de distance, ainsi que l'a montré Janet Wilson[109]. Le voyage en avion s'inscrit en

---

[106] Cf. BAISNEE, Valérie. *Gendered Resistance: The Autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras.* Amsterdam: Rodopi, 1997, p. 98.
[107] Cf. BAZIN, Claire. « 'Homelessness of Self': Janet Frame's Autobiography. » *in* REGARD, Frédéric, WALL, Geoffrey, eds. *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*. Saint Etienne : Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 313.
[108] *Ibid.*
[109] WILSON, Janet. « Distance and the Recovery of Identity in Recent New Zealand Literature » *in* STILZ, Gerhard, ed. *Colonies, Missions, Cultures in the English-Speaking World : General and Comparative Studies*. Tübingen, Germany: Staffenburg-Verlag, 2001, p. 307-17.

opposition avec ce que Valérie Baisnée appelle « the railway imagination », qu'elle voit à l'œuvre dans l'autobiographie, où les souvenirs sont reliés aux lieux par des liens quasi-organiques. La disparition de ce lien ouvre également la voie à toutes les pratiques touristiques d'appropriation néo-coloniale de l'altérité, qui apparaissent dans toute la seconde partie de l'œuvre de Frame, comme ici, avec ce portrait saisissant de la compulsion d'achat du touriste :

> The passengers were beginning to gather for the flight, loitering near the duty-free shop that was doing a brisk trade in watches, transistors, cameras. In the other shops, too, the souvenirs were selling fast as the passengers, fearing future loss of memory, panicked, trying to decide which souvenir would encompass their holiday—a miniature canoe, a muumuu, a pair of sandals, key rings? (*Ra*, 76)

L'achat de souvenirs manufacturés vient remplacer le véritable souvenir humain qui n'a pas le temps de se fixer, en raison de la rupture du continuum temporel qu'engendre le voyage moderne. Il n'est de plus guère étonnant que Godfrey, outre qu'il est un immigré anglais, soit également employé dans une agence de tourisme, ce qui permet en effet d'établir une autre comparaison implicite entre le voyage « futile » du touriste, et le seul véritable voyage possible, celui de la mort, comme le comprend Godfrey lui-même : « His interest in tourism was suddenly diverted from geothermal power, big game fishing, tours of the Southern Lakes and Fiordland to the newly developing territory of himself and his death » (*Ra*, 61).

La dislocation entre les dimensions spatiales et temporelles provoquée par l'avènement de l'aéronautique, voilà justement l'un des thèmes centraux du dernier roman de Frame, *The Carpathians*, sur lequel règne l'image ambiguë et complexe de « The Gravity Star », dont la définition nous est donnée en marge du texte : « [A] galaxy that appears to be both relatively close, and seven billion light years away » (*C*, 25). Cette galaxie possède ainsi le pouvoir de renverser toutes les catégories de la réalité, comme le proche et le lointain, le clair et le sombre, etc. Avec « The Gravity Star », on touche au plus près à l'essence de la fluidité toute féminine qui caractérise l'œuvre de Frame, et dont le roman *The Carpathians* serait une des illustrations les plus abouties. On a en effet plusieurs fois eu l'occasion de constater à quel point ce roman échappait à toute conclusion tranchée, car d'une certaine façon, l'effet de « The Gravity Star » touche au travail d'interprétation même de l'œuvre, en déstabilisant sans cesse le lecteur par des

procédés d'écriture complexes, et parvient à rendre précaires toutes nos polarités théoriques et morales. Dans ce roman, la question du rapport entre centre et marge est traitée à travers la problématique du tourisme, puisque la perspective principale est celle d'une riche touriste américaine, Mattina. Comme le montre Susan Ash, la touriste qu'elle incarne est une parfaite représentation du langage du centre, en ce qu'elle marginalise tout ce sur quoi porte son regard, en tentant d'en faire un objet de savoir : « As 'researcher', she considers herself 'the dreamed-of centre of the circle' of others. […] She equates experience of the 'world' with 'truth' and undertakes a simplistic transfer of that 'truth' to text[110]. » Pour Frame, en effet, le touriste n'a rien à voir avec l'explorateur de la marge, dans la mesure où il refuse de se décentrer ontologiquement. D'ailleurs, comme le fait remarquer Susie O'Brien, il est dans l'essence même du touriste de refuser son appartenance à la classe des touristes, ce qui fait de ce type de voyageur un individu enfermé dans les limites de son être, et donc hermétique aux rencontres avec l'autre[111]. Ainsi, le voyage qu'effectue Mattina en Nouvelle-Zélande est à comparer avec celui que réalise son mari à la fin du récit. Quand ce dernier vient, en tant qu'écrivain, accomplir le dernier vœu de sa femme, qui est de sauver la mémoire de Puamahara, Mattina, elle, se rend en Nouvelle-Zélande pour y assouvir un pur besoin d'appropriation d'une fausse « authenticité ». A ce propos, Bev Hogue fait remarquer :

> In the end, this self-consuming fiction becomes a monument to stimulated and ephemeral memory, for in *The Carpathians*, Frame suggests that the desire to consume authentic memory, to embody exotic knowledge, erects simulated monuments that ultimately push the authentic further into the distance[112].

Car de même que la perspective touristique produit des « monuments » (telle la statue de « The Memory Flower »), elle produit également du discours, pure émanation du langage du centre, tel qu'il est mimé ici par le personnage de Hene, la commerçante maorie :

> 'Funnily enough, it's visitors like you who get to know more about us than many of those who live here. The novelty, I suppose. The tribes of the far south on that TV programme *The Beautiful World*, eh? We're distant enough

---

[110] ASH, Susan. « Urgent Journeys: Two Women Travellers. » *Australian-Canadian Studies* 9 (1991), p. 54.
[111] O'BRIEN, Susie. « 'Little Ole Noo Zealand': Representations of NZ-US Relations in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Kunapipi* 15.1 (1993), p. 94-102.
[112] HOGUE, Bev. « Naming the Bones: Bodies of Knowledge in Contemporary Fiction ». *Modern Fiction Studies* 52.1 (1999), p. 127.

> from the rest of the world to be thought not to have feelings and lives of our own: both us and the Pakehas are at the long end of the poking stick – Look, they move, they speak, they walk, they think.' (*C*, 128)

En un sens, donc, la réduction de la distance a permis de remettre en question les vieilles organisations coloniales[113], mais a également multiplié les occasions de créer du discours néo-colonial, qui se matérialise dans le roman avec la statue en plâtre censée célébrer la légende maorie de « The Memory Flower », à propos de laquelle Bev Hogue fait remarquer : « [C]lassifying Maori culture as archival commodity rather than living culture results in what Bhabha calls 'the calcification of colonial culture,' the transformation of ephemeral repertoire into archival bones[114]. » Représenter la légende maorie de tradition orale sous forme d'une statue censée servir de point de repère aux touristes, voilà une des manifestations par excellence du langage du centre qui va venir figer la fluidité de ce discours étranger, le ramener à la métaphysique de la présence.

La quête de Jake, le mari de Mattina, est tout autre. Entre temps, Mattina a été témoin de la catastrophe qui s'est abattue sur Kowhai Street, sous la forme d'une pluie de lettres de l'alphabet qui a accompagné la destruction pure et simple du langage chez tous les habitants de la rue, qui disparaissent mystérieusement dans les jours qui suivent. Mattina, qui a survécu au cataclysme, retourne chez elle à New York, pour y découvrir que, atteinte d'un cancer, elle est condamnée, et qu'il ne lui reste que peu de temps à vivre. Elle décide alors de mettre ce temps à profit pour transmettre tous les souvenirs de son séjour à son mari Jake, écrivain auteur d'un succès vieux de trente ans, et depuis paralysé par l'angoisse de la page blanche. Pour Marc Delrez, c'est cet aspect-là du personnage qui le rend plus à même d'accomplir sa quête exploratoire :

> A frustrated novelist who has had to contend with a writer's block for some thirty years, he is aware of the paucity of meaningful language in a world clotted with 'mere words' […], and of the need to protect the human tongue from the wear and tear of everyday use. In an important sense, therefore, Jake's quest

---

[113] Cf. Hene toujours :

> 'There was a time, you see, when this country and both Maori and Pakeha and others were nothing because we thought we were so far away – far away from the rulers, the seat of Empire; but now, we're ourselves, and we can't be ignored or made nothing or no-one, because the distance has gone.' (*C*, 128-9)

[114] HOGUE, *op. cit.*, p. 128.

> must be conceived as an attempt to retrieve the density of language necessary to recover and express the scale of mythic memory[115].

Et c'est donc un an après sa femme qu'il retourne à Puamahara, non pas en tant que touriste, mais bien en tant que gardien d'une mémoire menacée de destruction :

> What he had seen of Puamahara gave him little encouragement to remember; in the night with the glare of the passing trucks like roving animals searching the corners of his room, he was sure he would forget Puamahara. He reminded himself, however, that although not a writer of fiction, but having practised for the past thirty years the art of writing, that a writer's forgetting is not ordinary forgetting, nor is a writer's remembering: a writer's remembering is never quite merged with usual life, as part of the day and night, but is set as on a stage with curtains drawn, prepared to be floodlit instantly to reveal every detail of sight, sound, colour, and once these are noted the lights are changed to bathe the scene in the remembered feelings and thoughts; the memory is then set in its own drama with the writer the sole audience until that memory is chosen to be described in words. (*C*, 256)

Il est donc assez logique qu'au cours de son séjour, Jake rencontre Connie Grant, seule survivante de la catastrophe de Kowhai Street, et que la communauté s'efforce de faire taire, en la personne de l'agent immobilier Albion Cook (dont le nom est une double réminiscence du passé colonial de la Nouvelle-Zélande). Mais la rencontre véritablement significative que fait Jake à Puamahara est celle de Decima James, l'enfant autiste et muette condamnée par la mort de ses parents à passer le restant de ses jours dans l'espace marginal du foyer de Manuka Home. En cela, Jake mène, à la façon de Turnlung par exemple, une véritable entreprise d'excavation qui s'inscrit dans cette « metafiction of reclamation » qu'évoque Marc Delrez.[116] En effet, alors que Mattina est clairement motivée par la simple curiosité dans sa tentative d'approcher Decima[117], le geste de Jake qui consiste à tirer celle-ci et ses compagnons d'infortune dans leur petite carriole est un véritable acte de compassion ; et entre curiosité et compassion, il y a le même abîme moral qu'entre le voyage touristique et la quête exploratoire. Marc Delrez fait cette très belle interprétation d'un passage à teneur hautement symbolique :

---

[115] DELREZ, Marc. « 'Boundaries and Beyond': Memory as Quest in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Commonwealth* 13.1 (1990), p. 101.
[116] DELREZ, *Manifold Utopia*, p. 69.
[117] « Mattina felt an uncontrollable need to know, to share, as people do, contemplating the sick and the strange and thinking, Perhaps I, I alone, have some means, magical, intuitive, of helping the rare species from *Our Beautiful World* » (*C*, 156).

> Not surprisingly, then, the climax of Jake's Puamaharian pilgrimage is the visit he pays to Decima at Manuka hospital. On this occasion, he acknowledges responsibility for the silent girl, symbolically lifting upon his own bent shoulders the 'weight of centuries of knowing' which he stands for, by giving her and her companions a ride on an old wooden horsecart[118].

Il n'y aurait donc de rencontre interculturelle que compassionnelle : explorer l'altérité, c'est également prendre le poids de ses responsabilités sur ses propres épaules. Car ce que représente Decima, c'est d'une certaine façon l'impasse de la compulsion épistémologique néo-coloniale. Ainsi que le répètent ses parents et l'équipe de soignants qui s'occupent d'elle : « 'She has never spoken. She has a world of her own and no-one knows what it is and no-one can find out. No-one will ever know her' » (*C*, 269). Selon Penelope Ingram, le désir d'appropriation de l'altérité, typique du touriste et du descendant de colon blanc en mal d'« authenticité », est une façon de vouloir s'arroger son identité. D'après elle, chez le colon, subsiste un fantasme de fusion avec l'identité du pays colonisé qui lui fait envier la position de l'indigène :

> [T]he settler desires to be invisible and untranslatable like the native because this untranslatability, this 'inaccessible blankness,' has become the desirable subject position—an indeterminate, 'authentic' marker of alterity that has come to signify origin for the settler[119].

Ceci explique la déception de Mattina, lorsqu'elle se rend compte que les « indigènes » partagent son langage, comme on le voit dans ce dialogue entre Mattina et Hene, où celle-ci lui adresse un « Arrivederci » tout droit tiré de la culture télévisuelle moderne[120]. L'uniformisation de la culture par la mondialisation, voilà la plus grande menace qui pèse sur le langage, et peut-être est-ce là la clé du cataclysme que subit Kowhai Street, du moins si l'on en croit Frame elle-même, qui déplore la disparition de certains régionalismes au profit de l'anglais standard :

> This absorption, even within one's own country, of another culture, means a form of imprisonment for able-bodied words which languish and could die exiled from the literature, never having the opportunity to work within it and enrich it. How much more magnified this imprisonment and exile may be in a world-setting, when countries high in literacy and publishing opportunities, re-

---

[118] DELREZ, « Boundaries and Beyond », p. 102.
[119] INGRAM, Penelope. « Can the Settler Speak? Appropriating Subaltern Silences in Janet Frame's *The Carpathians* ». *Cultural Critique* 41 (1999), p. 101.
[120] Cf. *C*, p. 50.

> inforced by an abundance of exported films, can almost vacuum-clean, overnight, another culture and language[121].

Difficile de ne pas voir dans cette opération de « vacuum-clean[ing] », une référence à la disparition soudaine du langage qui s'abat sur Kowhai Street. Le tourisme participe à ce phénomène, car la soif de savoir, comme on l'a vu avec le personnage de Mattina, cache en réalité un désir de ramener l'autre à du connu. Decima, elle, ne donne pas prise au désir affamé de savoir de Mattina, et du touriste en général, et tient lieu, pour Penelope Ingram toujours, de véritable indigène dans le roman :

> The cataclysm of the Gravity Star, therefore, can be seen to enable the rewriting of the blank left by the epistemic violence of imperialism, and into this blank is written the possibility of the recovery of an autochthonous culture for the settler in the figure of the unknowable, hence uncolonizable, white indigene, Decima James[122].

En cela, *The Carpathians* est une des œuvres les plus « optimistes » de Frame, du moins dans un corpus que l'on s'accorde souvent à qualifier d'excessivement sombre. En effet, le roman se termine non pas sur le retour de Jake, mais sur un retournement spectaculaire au cours duquel le lecteur apprend que tout ce qu'il vient de lire est en fait pur récit de fiction, dont l'auteur, John Henry Brecon, n'est autre que le fils de Mattina et Jake, tous deux morts au cours de son enfance, si bien qu'il ne les aurait en fait que très peu connus. On aurait tort d'y voir là un tourbillon épistémologique nihiliste, car comme on le verra dans la troisième partie, ce coup de théâtre ne fait que souligner la centralité du rôle de l'auteur, et de l'artiste en général, qui porte sur ses épaules la responsabilité de raconter ce qu'il a pu voir au cours de ses voyages exploratoires, qu'ils soient d'ailleurs réels ou non (John Henry Brecon ne se serait ainsi jamais rendu en Nouvelle-Zélande). Ce qui nous ramène à la conception d'une éthique du voyage selon Janet Frame : « I believe that the poets do not 'take' the pulse of another culture, they become its pulse[123]. »

Cette conclusion du dernier roman de Frame résume assez bien le type de préoccupations qui sont devenues centrales dans ses dernières œuvres, notamment autour du rôle de l'artiste comme explorateur, et comme passeur d'expérience. Il y a en effet, à

---

[121] FRAME, *op. cit.*, p. 92.
[122] INGRAM, *op. cit.,* p. 99.
[123] FRAME*, op. cit.*, p. 88.

partir de *Living in the Maniototo*, une véritable récupération de l'espace marginal par la figure de l'artiste, qui ne se condamne plus à être la victime sacrificielle d'une société qui le rejette (le motif orphique), mais qui, par le biais de doubles et d'alias, peut se lancer dans une exploration d'espaces marginaux dont il rapporte les richesses glanées (the Envoy). En un sens, cette évolution thématique, que j'ai mise à jour dans l'œuvre de Frame, embrasse l'évolution de Janet telle qu'elle est racontée dans l'autobiographie, ou comment la petite fille, puis la jeune femme marginalisée, parviennent à s'établir dans un lieu à mi-chemin entre marge et centre, un lieu déterritorialisé d'où naît la créativité, et dont je vais tenter de dessiner les contours dans le chapitre suivant.

Chapitre 6 : La marge comme lieu de création

DANS sa thèse sur la pratique de l'autobiographie en général, et celle de Janet Frame en particulier, Tonya Blowers fait la remarque suivante : « Frame's autobiographies are so full of place as signifier of belonging that this can be read as the *raison d'être* of the writing itself: to give Frame a place to be[1]. » En effet, dans la plus pure tradition postcoloniale, l'autobiographie de Frame peut se lire comme la chronique de la quête de toute une vie : la quête d'un lieu hospitalier, habitable, que l'individu peut faire sien, et que l'anglais désigne avec ce terme si problématique pour les francophones : « *home* ». Comme le montre Tonya Blowers toujours, le concept de *home* devient encore plus complexe lorsqu'il est abordé du point de vue postcolonial[2]. On se souvient par exemple du père de Janet qui, dans l'autobiographie, ne cesse de lui répéter peu avant son départ pour l'Angleterre qu'elle retourne « à la maison »[3]. Ce qui pousse Tonya Blowers à se poser la question suivante : vers quelle île se dirige-t-on dans *To the Is-land*, La Grande-Bretagne ou la Nouvelle-Zélande ? « In this sense then, 'to the island' sums up a postcolonial problematic search for an identity: the movement towards the geographical and cultural island is synonymous with a movement towards autonomous identity[4]. » Mais comme en témoigne la multiplicité d'interprétations possibles qu'offre le titre du premier volume de l'autobiographie, on ne saurait, encore une fois, aborder la notion de *home* d'un point de vue uniquement postcolonial. En effet, le titre même de *To the Is-land* évoque également une quête identitaire plus large, qui va au-delà de l'appartenance nationale. Comme le fait remarquer Claire Bazin :

> La prononciation 'à la lettre' donne au mot une polysémie qui défie les lois de la phonétique. La césure, qui permet la majuscule à Land, fait un lieu : terre natale, Mother-Land, symbole d'existence, de lieu où l'être peut se développer, où Island devient I-land, land of the I ; refuge réconfortant mais aussi piège terrifiant, dans ses exigences de conformité dont Janet souffrira plus tard[5].

---

[1] BLOWERS, Tonya. *Locating the Self : Re-reading Autobiography as Theory and Practice, with particular reference to the writings of Janet Frame.* PhD thesis, University of Warwick, 1998, p. 88.
[2] Cf. *Ibid.,* p. 98.
[3] Cf. *AT*, p. 285.
[4] *Ibid.*
[5] BAZIN, Claire. « Un monde de mots dans *To the Is-land.* » *Confluences* 12 (1996), p. 139-40.

Claire Bazin résume ici en quelques mots toute la difficulté de la quête du lieu d'appartenance, et que Frame évoque avec ce paradoxe : « I had woven myself into a trap, remembering that a trap is also a refuge » (*AT*, 213). En effet, le chemin qui mènera Janet jusqu'à « Mirror City » est semé d'embûches, la plus redoutable et la plus destructrice de toutes étant bien évidemment l'assimilation inconditionnelle du diagnostic de schizophrénie qui, bien qu'erroné, fait miroiter à la narratrice la possibilité d'une identité par appartenance à une communauté. Ce n'est finalement qu'au terme d'un long processus, qui donnera lieu à une réhabilitation officielle, mais qui supposera également le désapprentissage progressif d'une certains soumission au regard de l'autre, que Janet parviendra à découvrir son lieu personnel, ce que les Maoris appellent *turangawaewae ngakau*, c'est-à-dire « the standing place of the feet and heart[6] ».

Dans ce chapitre, je voudrais montrer que le chemin qu'effectue Janet dans sa quête de *home* est comparable à l'évolution de la représentation de la marge dans l'œuvre de Janet Frame en général. On a eu l'occasion de voir jusqu'ici des illustrations très diverses de ce concept large et fluctuant qu'est la marge : de l'institution psychiatrique aux bords flous de la communauté, tels la décharge et le réservoir ; mais également des positionnements très différents, du rejet subi à l'exploration volontaire. Mais on peut voir se dessiner, au fil de l'œuvre de Frame, une possibilité nouvelle, celle d'embrasser la condition marginale, c'est-à-dire d'en faire un espace habitable et un lieu de créativité. Cette alternative-là, on peut se la représenter à l'aide d'un motif tout à fait récurrent chez Frame, et qui me servira de fil directeur tout au long de ce chapitre, à savoir le motif de la maison.

La maison comme motif est certes un lieu traditionnel du féminin, voire son territoire, mais seulement au sens biologique du terme, cette fois-ci. En effet, à première vue, la maison évoque, avec ses murs, ses systèmes d'ouverture et de fermeture, les contours fermement délimités de l'identité du centre[7]. Comme le font remarquer ces observatrices du motif littéraire féminin que sont Sandra Gilbert et Susan Gubar, la maison est le signifiant par excellence de l'enfermement de la femme au XIX^{e} siècle :

---

[6] HARDING, Bruce. « The Nativization of Feeling: Motifs of Bonding to the Past and to the Land in Janet Frame's *A State of Siege* (1966) and in *The Carpathians* (1988). » *Journal of New Zealand Literature* 18/19 (2000/2001), p. 123.

[7] Malfred ne s'y trompe pas, d'ailleurs dans *A State of Siege*, puisque sa quête d'identité passe par l'achat d'une maison.

> Literally, women like Dickinson, Brontë and Rossetti were imprisoned in their homes, their father's houses; indeed, almost all nineteenth-century women were in some sense imprisoned in men's houses. Figuratively, such women were, as we have seen, locked into male texts, texts from which they could escape only through ingenuity and indirection[8].

Si la fonction patriarcale est trop souvent absente de l'œuvre de Frame pour véritablement imposer cet enfermement, la réclusion est parfois intégrée et donc volontaire. On verra ainsi de nombreux personnages féminins se claquemurer délibérément dans des espaces d'habitation : chambre, appartement, maison. Mais la maison ne se résume pas seulement à ce motif de l'enfermement de la femme. Pour Bachelard, il s'agit également du lieu de la rêverie : « Dans ces conditions, si l'on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix[9]. » La maison n'est alors plus un espace fermé, mais rend au contraire possible l'évasion nostalgique : « Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial[10]. » Le motif du retour nostalgique à l'enfance est évidemment récurrent dans l'œuvre de Frame, comme dans le roman posthume intitulé *Towards Another Summer*, où le séjour de Grace Cleave dans la maison d'un journaliste et de sa famille convoque sans cesse chez elle des souvenirs d'enfance, qui viennent interrompre le récit dans un effet d'entrelacement avec le présent. Cette irruption du souvenir, avec les superpositions qu'elle suppose, fait vaciller les identités, et les rend précaires : ainsi, la femme de Philip Thirlkettle, Anne, se superpose au souvenir de la mère de Grace à la faveur d'un dialogue surpris par la narratrice[11]. Bachelard dit d'ailleurs à ce propos :

> Et la maison du souvenir devient psychologiquement complexe. A ses gîtes de solitude s'associent la chambre, la salle où ont régné les êtres dominants. La maison natale est une maison habitée. Les valeurs d'intimité s'y dispersent, elles se stabilisent mal, elles subissent des dialectiques[12].

---

[8] GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, (1979) 2000, p. 83.
[9] BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957, p. 26.
[10] *Ibid.,* p. 25.
[11] Cf. *TAS*, p. 185-6.
[12] *Op. cit..,* p. 32.

Ainsi, il serait clairement réducteur de ne voir dans la maison (ou son succédané, l'appartement) qu'un lieu d'enfermement subi. D'une part, comme on va le voir, cet enfermement peut être délibérément choisi. D'autre part, cet espace, comme celui de la marge, peut être investi, récupéré, et ainsi transformé de territoire de la loi patriarcale en espace ouvert de création féminine, où le féminin (au sens de fluidité des identités, cette fois) peut reprendre ses droits. C'est cet espace à la fois matériel et spirituel que Virginia Woolf invite les femmes écrivains à trouver lorsqu'elle proclame : « [A] woman must have money and a room of her own if she is to write fiction[13]. » C'est pourquoi, de la maison où sont enfermées Erlene et sa mère Vera, hantée par l'absence du père, à « the house of fiction » que choisit d'habiter Mavis dans *Living in the Maniototo*, on peut voir apparaître toute une série d'espaces marginaux que l'artiste tente d'investir avec plus ou moins de succès. On peut également envisager cette évolution de la représentation en parallèle avec une autre évolution, celle du rôle de l'artiste dans l'œuvre de Frame, que Mark Williams résume très bien ici :

> In the novels from the 1970's Frame's apocalyptic becomes less fierce and the sense of the writer's agonistic imbrication with New Zealand dissipates. The artist-figure in *A State of Siege* (1966) is still besieged and eventually destroyed by malign messengers from the outside world, but progressively the author in Frame's novels becomes less a victim and more an assertive, even powerful figure. In *Living in the Maniototo* (1979) and *The Carpathians* (1988) the artist is fully in control[14].

Simone Oettli-Van Delden ne dit pas autre chose lorsqu'elle fait remarquer : « The mad characters who are duped by the imaginary will be replaced by characters playing the role of authors who control it[15]. » Cette prise de contrôle sur l'imaginaire s'accompagne, on va le voir, d'une appropriation de l'espace marginal qui, de refuge, va devenir habitation à part entière.

---

[13] WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Harmondsworth: Penguin, (1928) 2004, p. 4. Il s'agit également d'un des arguments principaux avancés par Kathy Mezei et Chiara Briganti ; pour elles, l'espace domestique de la maison peut être récupéré et devenir un espace créatif. En faire le seul lieu de l'enfermement de la femme tient de « a binary and essentialist way of thinking », car : « the domestic world of ordinary life holds as much significance as the world of extraordinary adventure. » MEZEI, Kathy, BRIGANTI, Chiara. « Reading the House: A Literary Perspective. » *Signs* 27.3 (2002), p. 843.

[14] WILLIAMS, Mark. « Janet Frame (1924-2004) ». *Journal of Commonwealth Literature* 39.2 (2004), p. 122.

[15] OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p. 153.

1. L'artiste marginalisé

Tous les critiques de Frame s'accordent à remarquer que l'un des traits distinctifs de son œuvre est bien la récurrence de la figure de l'artiste. Qu'il soit simple personnage ou véritable instance narrative reflétant l'autorité de l'écrivain elle-même à l'intérieur du récit (c'est le cas de Thora, dans *The Edge of the Alphabet*, par exemple), l'artiste concentre toutes sortes de problématiques chères à Frame : son rapport à la communauté du centre, sa quête d'un espace propre, son rapport à la mort, etc. Comme l'ont montré certains tenants de la critique dite « sociale-réaliste », l'artiste est bien souvent victime des persécutions de la communauté, et peut se lire, du moins dans toute une première partie de l'œuvre de Frame, comme un pendant de la figure du malade mental : visionnaire mais incompris, il ne peut que choisir entre le conformisme (qui signifie la mort de la créativité) et l'aliénation de la communauté (qui aboutit souvent à l'aliénation mentale, voire à la mort). Comme l'a montré John Beston dans un article consacré à la représentation de l'artiste visionnaire chez Janet Frame et Patrick White :

> The person of vision, always an outsider, scorned and ignored or cast out to the periphery of existence, is a recurring figure in their novels. White and Frame, hurt by their society's rejection of their difference from the approved norm, are vindicating their difference through these characters[16].

L'œuvre de Frame est traversée par cette figure de l'artiste marginalisé, et donc nomade, à l'existence fragile. Cette précarité de l'espace artistique symbolise en fait l'angoisse de maîtrise qui sous-tend la plupart des récits de Frame. Pour Jan Cronin, on l'a déjà vu, la difficulté d'un roman tel que *The Edge of the Alphabet* vient de l'instabilité du rapport entre thèse et hypothèse, de l'angoisse postmoderne face à une absence de transcendance. Pour elle, l'immatérialité du personnage de Thora Pattern, qui fonctionne comme une figure de l'auteur dans le texte, représente cette angoisse face à l'instabilité du monde.

> In place of a hierarchically derived metaphorical pattern, the text presents the various fictional planes as versions of each other. Thora's characters enact a version of her predicament, namely, her anxiety regarding both her potential status within a pattern beyond her control and the potential absence of pattern

[16] BESTON, John. « The Effect of Alienation on the Themes and Characters of Patrick White and Janet Frame » *in* MASSA, John, ed. *Individual and Community in Commonwealth Literature*. Malta: Malta University Press, 1979, p. 132.

> altogether. In this way, Frame has constructed the substance of the text as a horizontal plane that consists of a series of enactments[17].

La recherche du lieu, du point d'amarrage de l'artiste, va donc devenir une constante chez Frame, qui fait figurer dans ces récits de plus en plus de doubles autobiographiques qui choisissent de s'enfermer volontairement dans leur propre solitude, faisant de leur espace propre un espace ambigu, à la fois accueillant et étouffant, comme on le verra dans la plupart des récits datant de l'époque londonienne de Frame. Le thème de la réclusion volontaire va ainsi réapparaître à de nombreuses reprises, jusqu'au roman *A State of Siege*, qui dramatise justement la recherche utopique de l'espace artistique, et pousse sa logique littéralement jusqu'à l'absurde. Ce roman, on le verra, marque une véritable rupture dans la représentation de la place de l'artiste chez Frame.

1.1 A la recherche du lieu : écrire dans la marge

Afin d'examiner la question de l'espace qu'occupe l'artiste chez Frame, j'aimerais m'appuyer sur trois personnages qui entretiennent un rapport des plus concrets avec le texte comme espace, à savoir Thora Pattern, dans *The Edge of the Alphabet*, Unity Foreman, dans *The Adaptable Man*, et John Henry Brecon, dans *The Carpathians*. En tant qu'avatars plus ou moins évidents de l'auteur, ils servent néanmoins de relais à celui-ci à l'intérieur du texte, et résident dans ses marges et dans ses divers interstices. On verra ainsi se concrétiser grâce à ces trois personnages l'évolution de la figure de l'artiste chez Frame, mais également de l'espace dans lequel il est amené à évoluer : des limbes où Thora se débat dans les affres de la création, au *parergon* ludique où J. H. B. vient briser la logique auctoriale dans un jeu de miroirs très postmoderne, l'artiste passe ainsi du statut de victime sacrificielle à celui d'illusionniste maniant son art pour notre plaisir.

1.1.1 Thora Pattern

Ainsi *The Edge of the Alphabet* est le premier récit (exception faite de quelques nouvelles dont on parlera plus tard) où est évoquée la difficile condition de l'artiste, à travers le personnage de Thora, bien sûr, mais également celui de Zoe. Il est à ce titre significatif que toutes deux connaissent le même sort funeste, puisque Zoe se suicide, et

[17] CRONIN, Jan. « The Theoretical Terrain of the Text: Reading Frame through *The Edge of the Alphabet*. » *Journal of New Zealand Studies* 2/3 (2003/2004), p. 52.

que le récit s'ouvre sur une note annonçant la mort de Thora, faisant du roman un récit fictivement posthume. Thora connaît ainsi les mêmes problèmes d'incarnation que les personnages qu'elle crée : son lieu d'habitation est problématique, puisqu'il s'agit de « the edge of the alphabet », lieu marginal à la fois concret (« the edge »), et fondamentalement abstrait (« the alphabet »). L'incertitude quant à l'espace que ce double de l'auteur habite reflète pour Gina Mercer la radicale incertitude qui la caractérise :

> In the development of the narrator figure in Frame's fiction, Thora marks a distinct experimental transition. In her earlier novels Frame's narrators are clearly defined, reliable characters whose voices, intentions and boundaries are fairly unambiguous. Thora is the first of a series of narrators in Frame's novels who are highly ambiguous, multi-selved, who deliberately eschew the role of reliable authority figure. […] By making her narrator privy to several layers of conflicting yet communicable reality Frame challenges even further the concept of a single reality, a concept and its cultural dominance which she has attacked from *The Lagoon and Other Stories* onward[18].

Gina Mercer a raison de replacer Thora dans la série de « *unreliable narrators* » qui vont se succéder dans l'œuvre de Frame. Thora est en quelque sorte une première version de Mavis Furness dans *Living in the Maniototo*, ou de Dinny Wheatstone dans *The Carpathians*, bien qu'elle ne possède pas encore l'assurance amusée de ces dernières. En effet, Thora est une figure angoissée de l'artiste, et dramatise, comme on le verra, le rapport de Frame avec sa propre autorité en tant qu'auteure. A un moment dans le roman, Thora évoque à nouveau l'espace qu'elle habite, et l'on retrouve dans cette description le même mélange de concret et d'abstrait qui apparaissait déjà déjà dans ce lieu paradoxal (au sens quasiment étymologique) qu'est « the edge of the alphabet » :

> I, Thora Pattern, have chosen Toby Withers, Zoe Bryce, Pat Keenan and all others whom I have known or dreamed of or constructed from tree-fern brains found on bombed sites and mountains of the interior, as inheritors of my last will and testament, as if I bequeathed to them the parts of myself which I cannot invite as guests to this lonely house with its stoned-out windows and worm-eaten sashes and frames and its pile of sawdust which Time places in careful droppings (confectionery, icing-forced) in the corners of the rooms; and the ripped-up floorboards revealing the treasure, the riddled earth, the casks of worms brewing the ferment of death. (*EA,* 280)

On voit déjà se dessiner le motif de la maison, dont les « stoned-out windows » annoncent la fin de *A Stage of Siege*, où l'une des fenêtres de la maison de Malfred est juste-

[18] MERCER, Gina. « *The Edge of the Alphabet*: Journey: Destination Death. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), p. [12].

ment brisée par une pierre. Mais apparaît déjà également le sentiment de solitude si souvent attaché au thème de la maison chez Frame ; ici, cette solitude définit littéralement le lieu qu'habite la figure de l'artiste, qualifié de « lonely house ». Thora inaugure donc non pas simplement la série des « *unreliable narrators* », auxquels on s'intéressera dans la troisième partie, mais également et surtout toute une série d'avatars de l'auteur aux prises avec la solitude, et privés d'un espace concret où habiter : « I hear your thoughts, Zoe. I am here and there, there-here the Matua, there-here the room also at the edge of the alphabet » (*EA*, 97)[19]. Sa position marginale dans le récit est à l'image de sa position décentralisée en tant qu'être humain ; à l'instar de Zoe, qui lui sert clairement de double à l'intérieur du récit, elle a du mal à s'incarner, et semble condamnée à ne rester qu'une voix fantomatique, puisque de toute façon posthume. L'artiste est donc semblable aux figures d'explorateurs que j'ai étudiées précédemment : il/elle se condamne à l'exil aux marges du langage, et donc de la communauté, un exil dont on ne revient d'ailleurs pas toujours, puisque Thora, tout comme Zoe, y laisse sa vie. Pour Jeanne Delbaere, Thora fait ainsi partie de ces « réincarnations » orphiques de Daphne dans les œuvres postérieures à *Owls Do Cry*, et en effet, le caractère posthume de son récit fait d'elle l'une de ces exploratrices des limbes qui reviennent dans le monde des vivants pour raconter ce qu'elles y ont vu, à la façon d'Istina, à la fin de *Faces in the Water*[20]. De plus, Thora, comme Daphne, se condamne à une existence « in a no man's land between being and non-being[21]. » Cette comparaison entre Thora et Daphne est intéressante, car elle fait de cette première représentation marquante de la figure de l'artiste chez Frame une sorte de sœur jumelle de la malade mentale qui, si elle n'est pas condamnée à l'enfermement entre des murs d'enceinte, reste malgré tout séquestrée dans son propre imaginaire (« this lonely house »). Lawrence Jones envisage également Thora comme une parente de Daphne et d'Istina, car comme ces deux personnages de

[19] Pour Marc Delrez, cette position à la fois « here and there » évoque déjà l'effet de « the Gravity Star », qui, dans *The Carpathians*, a le pouvoir d'abolir les catégories de la perception. Cf. DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame*. Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 63.

[20] On a en effet beaucoup commenté les dernières lignes de ce roman, où la narratrice, Istina, se voyait conseiller par une infirmière d'oublier tout ce qu'elle avait pu voir et entendre dans l'hôpital psychiatrique, à quoi Istina répond paradoxalement par : « And by what I have written in this document you will see, won't you, that I have obeyed her? » (*FW*, 254).

[21] DELBAERE, Jeanne. « Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels. » *Ariel: A Review of International English Literature* 6.2 (1975), p. 26.

« folles », elle se sert de l'imaginaire non pas comme d'un lieu à investir, mais comme un refuge où échapper aux contraintes de la communauté du centre :

> Both Daphne and Istina take refuge in interior worlds not only from a conformist and judgemental society, but also from a natural order of Time and Death which they find terrifying. Vera Glace in *Scented Gardens for the Blind* invents her own fantasy world, which is itself shadowed by Time and Death, but is at least her own creation. Zoe Bryce, of *The Edge of the Alphabet*, is not institutionalized, but is driven to suicide by a life that is too much for her, as is her metafictional 'creator' Thora Pattern, the Woman Alone as artist who creates Zoe's and Toby's world[22].

Avec Thora, on reste dans une représentation un peu « victimaire » de la figure de l'artiste, transformé en martyr par une société qui ne le comprend pas. Thora a également en commun avec Daphne une langue particulièrement idiosyncratique où se mêlent folie et poésie pure. Cette langue, dans *The Edge of the Alphabet*, n'a pas tant pour but de tenter de représenter « the language of the mad[23] », mais bien plutôt de faire état de l'instabilité du sens, une fois franchie la limite qui mène à « the edge of the alphabet ».

1.1.2 Unity Foreman

Un personnage comparable à celui de Thora Pattern, et que les critiques évoquent finalement assez peu, est celui de Unity Foreman, dans *The Adaptable Man*. L'onomastique, surtout, rapproche ces deux représentations de l'artiste, puisque le choix de « Unity », comme « Pattern », trahit l'anxiété de contrôle qui se manifeste tout au long de l'œuvre de Frame. Cependant, le choix du nom de « Foreman » évoque une réalité bien plus prosaïque, et, en convoquant l'image du chantier, place plus l'artiste du côté de l'ouvrier que du poète. Mais Unity a ceci en commun avec Thora qu'elle ne dispose pas d'un espace clairement défini dans le texte, puisque son personnage apparaît dans ses interstices, c'est-à-dire entre les chapitres, sans véritablement prendre part à l'histoire. De plus, elle apparaît, comme Thora, à la fois « here and there », car de son appartement à Londres, elle décrit la campagne anglaise sans y avoir jamais mis les pieds. Frame s'amuse ainsi à créer un contraste entre la réalité de ce qui entoure Unity

---

[22] STURM, Terry, ed. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. Auckland: Oxford University Press, 1991, p. 149.
[23] Cf. OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*

(les tickets de bus qui sont jetés par dessus le mur, le bruit du trafic routier) avec ce qu'elle déclare entrevoir de sa fenêtre : « [T]he window of my thatched cottage looks out upon a ripening field of wheat » (*AM*, 45). Sa présence énigmatique à la marge du récit annonce cependant une autre représentation de l'artiste chez Frame, celle de l'imposteur, qui a le pouvoir de jouer avec les catégories du réel à sa guise, et ainsi de tromper son lecteur : « Someone will find out I've never been near the countryside, that I've never put foot inside a dear little thatched cottage » (*AM*, 216). Marc Delrez lit le personnage de Unity Foreman comme « the unprepossessing author-narrator in this book[24] », mais contrairement à Thora Pattern, ou aux créateurs de l'imaginaire que son personnage annonce, tels Mavis Furness ou John Henry Brecon, « Unity professes a vocational devotion to the authority of fact (as against invention) over her writing, since she works as correspondent from the country for an important London newspaper. In other words, she is not an *author* but a *journalist*[25]. » Peut-être peut-on également envisager Unity Foreman comme la réincarnation possible de Thora, mais d'une Thora qui aurait choisi, non plus de mettre son imagination au service de la fiction, mais d'en tirer cyniquement profit[26]. Cependant, il est difficile d'être aussi catégorique que Marc Delrez, et d'affirmer que Unity est, sans aucun doute, une représentation fictionnelle de l'auteur du texte, car plus encore que Thora, son statut dans le récit est très instable, même si l'on peut glaner çà et là des détails plus concrets de son espace personnel (apparemment celui d'un appartement londonien qui n'est pas sans rappeler ceux que Frame a habités pendant son séjour dans la capitale anglaise). Comme Thora, Unity ne dispose pas d'un espace propre à l'intérieur du récit, mais est forcée par sa profession d'imposture à évoluer dans les marges du roman.

1.1.3 John Henry Brecon

Ce personnage, qui ouvre et referme *The Carpathians*, peut être envisagé comme une troisième représentation de l'auteur à l'intérieur d'un récit. Avec Thora et Unity, il partage l'inscription de son rôle dans son nom, car, comme le fait remarquer Alison Lam-

[24] DELREZ, *op. cit.*, p. 153.
[25] *Ibid.,* p. 154.
[26] Marc Delrez fait d'ailleurs remarquer que ce roman est né d'une requête spécifique de l'agent littéraire de Frame qui l'encouragea à écrire un « best-seller ». Cf. *Ibid.,* p. 151-2. Le personnage de Unity Foreman pourrait ainsi être lu comme une réponse ironique à ces demandes de compromis.

bert : « The name John Henry is given in the dictionary as an American colloquialism for a signature[27]. » Mais c'est sa position dans le texte qui est la plus spectaculaire. En effet, John Henry se manifeste une première fois sous la forme d'une note précédant le texte. Il s'agit d'ailleurs d'un procédé similaire à celui qui encadre le texte de *The Edge of the Alphabet*, puisque celui-ci s'ouvrait sur une note annonçant la mort de l'auteur fictionnel, Thora Pattern. Mais contrairement à cette dernière, qui intervient régulièrement dans le texte, John Henry ne fait son retour sur la scène narrative qu'à la toute dernière page, exception faite de quelques apparitions en tant que personnage intradiégétique, mais évoqué du point de vue de sa mère, Mattina, ou de son père, Jake. Sa réapparition à la fin du récit accompagne cette stratégie de retournement fictionnel si courante chez Frame (et que j'étudierai plus en détail dans la troisième partie), puisque John Henry nous annonce que rien de ce qui précède n'est vrai, mais n'est que le simple produit de son imagination : « And what I have just written is the novel he [Jake] spoke of; or perhaps it is merely notes for a novel? » (*C*, 278). En nous renvoyant à la fictionnalité du récit, John Henry se place ainsi volontairement à sa marge, tout en s'en désengageant. C'est avec l'article de Susan Ash que l'on trouve l'analyse la plus exhaustive et la plus passionnante de la place de John Henry Brecon ; à partir des réflexions que Jacques Derrida a élaborées sur les concepts de « bord » et de « cadre » dans son ouvrage intitulé *La vérité en peinture*, Ash nous propose de lire l'instance narrative représentée par John Henry comme proche de la figure du *parergon*[28] : « Of course John Henry's narratorial presence is more than parenthetic. His simultaneous presence as external frame narrator and internal framed character are symbolic of the supplementary relationship which can exist between the *parergon* and the *ergon*[29]. » Plus intéressant encore pour nous, elle ajoute quelques lignes plus tard : « The *parergon* as supplement is a hybrid of inside and outside and reflects the logic of 'both/and[30]'. » En d'autres termes, la position liminale de John Henry dans le texte met à mal le principe de non-contradiction qui gouverne le langage du centre, de la même façon que « the Gravity Star » a le pouvoir de boulever-

---

[27] LAMBERT, Alison. « Coverups and Exposure: Art and Ideology in *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 173.
[28] Susan Ash nous explique qu'il existe selon Derrida plusieurs types de relations entre, d'une part, le *parergon*, c'est-à-dire le cadre, et l'*ergon*, l'œuvre encadrée. Cf. ASH, Susan. « The Narrative Frame: 'Unleashing (Im)possibilities'. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991).
[29] *Ibid*, p. [4].
[30] *Ibid.,* p. [5].

ser toutes les catégories du réel. Comme Thora et Unity, John Henry est à la fois « here and there », à l'intérieur du texte, et dans son cadre. Mais en outre, son intervention finale dédouble la réalité en rendant le récit que nous venons de lire à la fois « vrai » et totalement inventé. Ainsi, contrairement à Thora, John Henry n'est pas repoussé à la marge en raison d'un certain échec de l'incarnation, voire de l'existence pure et simple ; c'est bien plutôt lui qui élit domicile dans les bords du texte, car c'est là qu'il peut le mieux mener à bien son entreprise de subversion du réel. John Henry Brecon, en tant que porte-parole de Frame l'artiste est donc au plus proche de l'utopie framienne d'une dissolution féconde de l'identité, comme le fait également remarquer Susan Ash : « In one sense, J. H. B. is *detached* by Frame, delegated, sent on a mission to confuse narrative borders, to 'unleash' possible impossibilities [31] . » On a donné beaucoup d'interprétations du personnage de John Henry dans *The Carpathians*, et l'on aura certes beaucoup à dire quant au rôle d'agent qu'il occupe dans l'entreprise de dévoilement métafictionnel que mène Frame dans toute son œuvre. Mais je me contenterai de remarquer pour l'instant que John Henry est emblématique de ces figures d'artistes qui, après avoir été martyriseés, victimiseés et isoleés par la communauté hostile, parviennent à trouver leur place dans ce lieu éminemment féminin qu'est la marge, d'où ils peuvent désormais poser un regard critique, voire amusé, sur ce qui les entoure. Mais encore une fois, John Henry est la toute dernière figure d'artiste créée par Frame, qui, avant d'en arriver à cette représentation ouverte et accueillante de la marge, dut mener un douloureux chemin de croix fait de solitude et de souffrance.

1.2 « A Home in this World »

Comme on l'a vu dans l'introduction de ce chapitre, ce sont surtout les récits autobiographiques de Frame qui mettent en scène la quête du lieu chez l'artiste. C'est donc surtout dans l'autobiographie que va s'illustrer la recherche de « home » dont Tonya Blowers fait le sujet principal de la trilogie ; mais cela est également vrai de certains récits autobiographiques, tels *Towards Another Summer*, ainsi que de nouvelles tirées du recueil *The Reservoir: Stories and Sketches*. Comme l'explique Claire Bazin : « Frame's quest will be constrained by this endless desire for a place, both within and outside her self,

[31] *Ibid.,* p. [10].

'geo-graphy' coinciding with ontology to compensate for lack[32]. » Ce lien étroit entre lieu et identité constitue sans doute l'un des aspects les plus typiquement postcoloniaux de l'œuvre de Frame, qui, pour évoquer la confusion identitaire dont elle souffre à l'adolescence, parle de « homelessness of self » (*AT*, 110). Comparons ainsi deux passages très similaires évoquant sur le mode autobiographique la découverte du lieu personnel comme révélation de l'identité : « On our first week in our Glenham house on the hill, I discovered a place, *my place*. […] I knew that this place was entirely *mine*; mine the moss, the creek, the log, the secrecy » (*TIL*, 14).

> Grace said to herself, I found my first place when I was three. It is a memory that is so deep in my mind that it is always and never changing. I went by myself into the dusty road. It was late summer, the gorse flowers in the hedge were turning brown at the tips of their petals, crumpling and dropping. The sky was grey with a few white clouds hurried along by the wind. There were no people anywhere, not up or down the dusty road. I looked up and down and along and over and there was no one. This is *my* place, I thought, standing still, listening. The wind moaned in the telegraph wires and the white dust whirled along the road and I stood in *my* place feeling more and more lonely because the gorse hedge and its flowers were mine, the dusty road was mine, and the wind and the moaning it made through the telegraph wires. I cannot describe the sense of loneliness I felt when I knew that I was in my place; it was early to learn the burden of possession, to own something that couldn't be given away or disowned, that had to be kept for ever. I remember that I didn't stay long in *my* place: I cried and ran home, but my place followed me like a shadow and it is always near me, even here in Winchley, and I do not even need to close my eyes or call for silence before I am there, and once there wanting to escape from the message of the wind for there is no one up or down along and over and it is dust, not people, that whirls its busy life along the road. (*TAS*, 59)

Ce deuxième passage, tiré du récit autobiographique *Towards Another Summer*, évoque deux souvenirs évoqués de façon distincte dans le premier volume de l'autobiographie : la découverte de la mélancolie et de la solitude avec l'expérience sensorielle du vent dans les fils télégraphiques[33], et la découverte du lieu de l'intime. La possession d'un lieu à soi, qui annonce le lieu de l'imagination, apparaît ainsi sur un mode épiphanique et douloureux, car comme la narratrice le fait rétrospectivement comprendre à la petite fille qu'elle était, la possession d'un lieu à soi est autant une bénédiction qu'un fardeau, car cela suppose également solitude et isolement. L'ambiguïté des sentiments de la nar-

---

[32] BAZIN, Claire. « 'Homelessness of Self': Janet Frame's Autobiography. » *in* REGARD, Frédéric, WALL, Geoffrey, eds. *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*. Saint Etienne : Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 314.
[33] Cf. *AT*, p. 13.

ratrice vis-à-vis de ce lieu est représentée à la fin du passage par deux poussées contradictoires entre « I am there », et « once there wanting to escape », car « there is no one up or down along and over ». Comme on va le voir, ce va-et-vient constant entre fuite à l'intérieur du refuge de soi-même et sentiment de solitude sera l'un des traits constants de la recherche de « home » chez la figure de l'artiste dans l'œuvre de Frame. Car, comme on le sait, la recherche de l'identité se révèle toujours être un leurre, et va à l'encontre de sa conception des rapports de l'individu au reste du monde.

1.2.1 « A room of her own »

Pour Claire Bazin, le besoin de « home » qu'éprouve Janet tout au long de l'autobiographie lui vient de son enfance : « Frame's childhood is punctuated by endless departures, her father, a railway worker, being always on the move […][34]. » Valérie Baisnée observe également comment les déménagements constants vécus par la petite Janet ont participé à un certain décentrement ontologique : « The association of mother and house therefore forms the basis of the children's sense of stability and identity. This stability is disrupted by change. When the family moves to Oamaru in the North of Otago, every member experiences it as a dramatic upheaval[35]. » Mais on peut également avancer avec Claire Bazin que le sentiment de « homelessness of self » dont l'adolescente va faire l'expérience ne va qu'empirer avec l'annonce du diagnostic de schizophrénie : « [T]he diagnosis being the climax of an impossible reconciliation between self and self[36]. » Toutes ces ruptures successives dans la continuité de l'existence et subies dans l'enfance semblent ainsi motiver le besoin quasi-pathologique chez l'adulte de trouver ce « home » dont elle a toujours été privée. Ainsi, la narratrice de l'autobiographie explique comment l'hôpital psychiatrique est devenu, dans sa jeunesse, le seul lieu d'habitation possible pour elle[37]. Mais l'adulte Janet étant également femme et artiste, sa quête va se compliquer de besoins spécifiques à cette double condition.

En effet, c'est Frank Sargeson qui, le premier, fait comprendre à Janet la centralité de l'adage woolfien dans la vie de la femme artiste en lui offrant une pièce dans sa mai-

---

[34] BAZIN, « Homelessness of Self », p. 314.
[35] BAISNEE, Valérie. *Gendered Resistance: The Autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras*. Amsterdam: Rodopi, 1997, p. 108.
[36] BAZIN, « Homelessness of Self », p. 314.
[37] Cf. *AT*, p. 215-6

son, mais également en effectuant les démarches nécessaires à son obtention d'un revenu suffisant pour vivre. Comme le montre le passage suivant, le don de Frank Sargeson envers elle est plus significatif encore que sa reconnaissance de son statut d'artiste, c'est celui d'un espace à vivre, et donc dans lequel créer :

> Once I arrived at Mr Sargeson's, however, with the prospect of living as a writer, with a place to work, to be alone, with no worry over money, and sharing meals and company with someone who actually *believed* I was a writer, the worry over colours, 'good' colours and 'bad' colours, the continued advice about my frizzy hair and the complaint that my behind showed through my skirt all became insignificant and far away. (*AT*, 246)

Ce que lui offre donc également Sargeson, c'est la liberté de s'affranchir des codes sociaux de la féminité, des plus triviaux, comme la nécessité de choisir les « bonnes » couleurs pour ses vêtements, mais également les plus fondamentaux, et touchant au rôle de la femme dans la société, tels qu'ils lui sont rappelés lors de son séjour avec la famille de sa sœur :

> Already my future was bleak, with my living within a family yet feeling out of place, an extra, with my sister and her husband and family seeming like strangers to me. My sensitivity to my 'place' or lack of place and to the official judgments made about me was then extreme, and my security was shattered daily by the curious questions of the children – Who was I? Why didn't I live in my own house? Where were my children? (*TIL*, 245)

Mais si Frank Sargeson apparaît comme un libérateur dans l'histoire de Janet, d'aucuns l'envisagent plutôt comme l'un des nombreux hommes qui, à la façon du père de Janet lui-même, mais également John Forrest, ou Patrick Reilly, vont lui imposer des conditions d'existence, le plus souvent sous couvert de lui porter assistance. C'est notamment l'avis de Simon Petch, pour qui l'autobiographie peut également se lire comme la tentative de Frame de se sortir de « a fiction of alterity created and manipulated by men[38] » :

> From the developing autobiography there emerges a struggle in which Frame is still trying (at times desperately) to speak for herself against these men and the identities they imposed upon her, and against the earlier self who knowingly accepted such identities as a means of survival[39].

[38] PETCH, Simon. « Speaking for Herselves: the Autobiographical Voices of Janet Frame. » *Southerly* 54.4 (1994-1995), p. 50.
[39] *Ibid.*, p. 51.

En effet, Janet découvre vite que si elle entend s'en remettre aux hommes pour trouver un espace bien à elle, et s'assurer une subsistance, cela signifie également accepter d'endosser une identité qui lui est imposée. Frank Sargeson, toujours, lui demande ainsi de renoncer à sa féminité, « en échange » de l'espace qu'il lui offre chez lui : « The price I paid for my stay in the army hut was the realisation of the nothingness of my body » (*AT*, 250). La relation qu'entretien Janet avec Patrick Reilly, à Londres, est comparable, puisque ce dernier s'occupe à de nombreuses reprises de lui trouver un logement, voire un emploi, même si, projetant sur elle ses désirs de vie « respectable », il lui demande, contrairement à Sargeson, d'être une femme (éventuellement la sienne), mais de renoncer à sa vie d'écrivain. Tout se passe comme si, dans la société patriarchale, la femme artiste devait faire un choix entre deux identités, qui ne peuvent être envisagées que distinctes. Maria Wikse établit un véritable lien entre cette exposition de la matérialité d'une vie d'écrivain, comme le propose Frame, et la volonté de cette dernière de révéler la difficile condition de l'artiste femme à exister indépendamment des hommes :

> In this study, materialisation functions as a multivalent term that indicates, among other things, the materiality of language (how subjectivity/agency is attained through language, which also always entails subjectivation), and the materiality of bodies (how bodies are produced and perceived through the power structures that regulate them), the practical and material needs of a writer, as well as the material conditions of women writers (masculine writer ideals and social restrictions on women)[40].

C'est ainsi que Maria Wikse voit dans l'autobiographie de nombreuses références et « re-citations » (au sens butlerien du terme) de l'essai de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* :

> In Frame's novels and autobiographies there are several references to Woolf's work in general and [*A*] *Room* [*of One's Own*] in particular. Indeed, *Room* is recited in different ways in the different works studied here. At times, the recitations further Woolf's ideas and other times they re-cite them against the grain, even if the difference between the two modes is elusive[41].

A Andorre, et surtout à Ibiza, Janet est également soumise aux lois du patriarcat. Claire Bazin montre bien, en effet, comment elle tente de se recréer une terre natale sur une autre île, qui n'a pourtant rien à voir avec son île natale : « She recreates a familiar uni-

---

[40] WIKSE, Maria. *Materializations of a Woman Writer: Investigating Janet Frame's Biographical Legend*. Bern: Peter Lang, 2006, p. 15.
[41] *Ibid*., p. 24.

verse, where spatial and temporal distance is abolished. The discovery of the new country is a re-discovery, for the familiar strangeness of the place turns into a strange familiarity[42]. » D'une certaine façon, l'arrivée d'Edwin, l'artiste américain, viendra mettre fin à la parenthèse enchantée (et productive) qu'avait été son existence au milieu de la famille chez qui elle logeait, et en compagnie de laquelle elle avait enfin réussi à construire une sorte de « home » :

> I felt sick with disappointment and a sense of betrayal for I believed I had rented the entire house and I could not understand how El Patron could now rent other rooms. Perhaps I had been mistaken. I had looked on Number Six Ignacio Riquer as *my place*, shared of course with El Patron and his family and Catalina and Francesca, but not with a *foreigner*, and American painter who spoke English! I felt hostile and unprotected as English thoughts and English words crowded into my head as into an auditorium, each ready to perform its role. (*EMC*, 340).

Les italiques qui soulignent ici l'expression « my place » ne peuvent que rappeler la découverte du lieu de l'intime faite pendant l'enfance. On voit également comment le sentiment de « home » se construit grâce à l'appartenance à une communauté, mieux, à une famille. L'osmose quasi pré-verbale (puisque la barrière de la langue les empêche de communiquer par les mots) qui unit Janet aux membres de cette famille, et notamment Catalina et Francesca, sera ainsi brisée par Edwin, qui viendra ramener la loi du père dans la maison par le biais de la langue anglaise (« English thoughts and English words »), ainsi que de la sexualité, avec ses conquêtes, d'une part, mais également lorsqu'il présentera à Janet son ami Bernard, dont elle deviendra la maîtresse.

Ainsi, le lieu parfait de l'intime chez Janet est un lieu sans homme, et donc sans loi patriarcale, mais aussi sans rupture thétique causée par le phallus, un espace proche de la *chora* kristevienne où la loi symbolique n'a pas cours. En d'autres termes, la quête de « home » dans l'autobiographie de Frame ne relève pas simplement du contenu postcolonial de l'œuvre, mais également de ses préoccupations féministes, moins évidentes, certes, mais néanmoins présentes.

1.2.2 « Homesickness » : le mal du pays et le mal de la maison

L'importance cruciale du lieu de résidence de l'artiste, surtout s'il s'agit d'une femme, apparaît dès lors que l'on passe en revue les titres des chapitres du troisième

[42] BAZIN, « Homelessness of Self », p. 317.

volume de l'autobiographie, qui font le plus souvent référence à un lieu où Janet a habité, et ce notamment dans la deuxième partie, justement intitulée « At Home in the City ». On y trouve donc : « Grove Hill Road and the Life of a Writer » (où l'on voit bien que la condition d'artiste suppose l'attachement à un lieu bien précis), mais également « A Cottage in the Country », immédiatement suivi de « An Apartment in the City », ou encore « Willowglen », où la narratrice raconte son retour dans la maison familiale après la mort de son père. En effet, le besoin de « home » semble se faire d'autant plus sentir que Janet est en exil à Londres, et qu'elle évoque le sentiment de « homesickness » dont elle a parfois pu souffrir. Ce sentiment, dont la traduction en français « mal du pays » ne rend pas compte de l'ampleur d'une notion comme celle de « home », est d'autant plus paradoxal que Janet est censée se trouver en Angleterre chez elle, « at home », comme semblaient le croire les membres de sa famille avant son départ [43]. Cette « homesickness », qui se comprendrait plutôt ici comme « sickness *of* home » plutôt que « sickness *for* home », est justement le sujet principal du récit posthume et largement autobiographique *Towards Another Summer*.

Le thème du mal du pays est figuré dans le récit par l'identification de la narratrice, une artiste néo-zélandaise, avec un oiseau migrateur :

> Why a migratory bird? No doubt because I've journeyed from the other side of the world. Perhaps I'm homesick for my own country and have not realised it. Am I homesick? I haven't thought of my land for so long; my land and my people, that's how it is spoken, like a prayer, the kind which murmurs I possess rather than I want, an arrangement of congratulation between myself and God; I've tried to forget my land and my people […]. (*TAS*, 16)

Ainsi, dans le récit, le sentiment de « homesickness » est réactivé par une visite qu'effectue Grace Cleave[44] dans la maison d'un journaliste venu l'interviewer peu de temps auparavant. La sensation d'être exclue de la cellule familiale que forment Philip, Anne, et leurs enfants, mais également les retrouvailles avec la littérature néo-zélandaise grâce à la bibliothèque de l'épouse, néo-zélandaise d'origine ; tout cela ravive chez Grace une forte nostalgie pour le pays d'origine, qui la ramène tout droit au lieu enfantin de l'intime, « my place » :

---

[43] Cf. *AT*, p. 285.

[44] Cette figure de l'artiste, qui rappelle Frame elle-même par de nombreux aspects, porte dans son nom son sentiment d'exil et de clivage entre deux nations.

> And now what confusion I feel when I sit here and read these poems. All the poets are writing about *my* place. Even if they were not writing of New Zealand they would be writing of my place. How can I ever contain within me so much of one land? Was it given to me or have I looked for it, found it, and have I been afraid to return to it? (*TAS*, 61)

Il est intéressant de noter que c'est en renouant avec les écrivains de son pays que Grace se rend pleinement compte de son mal du pays. D'ailleurs, le titre de ce court roman est emprunté à un poème de Charles Brasch intitulé « The Islands », et dont une strophe figure en épigraphe du récit. Brasch était justement l'un de ces poètes qui ont, pour ainsi dire, remis la Nouvelle-Zélande sur la carte de la création littéraire, comme l'explique Peter Simpson dans sa notice consacrée à Brasch dans *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, où il cite justement un passage de *Indirections*, un texte autobiographique du même auteur : « It was new Zealand I discovered, not England, because New Zealand lived in me as no other country could live, part of myself as I was part of it, the world I breathed and wore from birth, my seeing and my language[45]. » Dans l'extrait que Frame cite en épigraphe apparaît la figure du « godwit », un oiseau migrateur du nom de « barge » en français, et dont le nom fait inévitablement écho au récit autobiographique de Robin Hyde, intitulé *The Godwits Fly*, et à laquelle j'emprunte également l'intitulé de ma sous-partie, « A Home in This World », titre d'un autre de ses récits autobiographiques. Avec *Towards Another Summer*, Frame s'inscrit plus que jamais dans la tradition littéraire néo-zélandaise de l'exilé souffrant du mal du pays. C'est sans doute pour cette raison que Grace, l'héroïne du roman, fait une expérience de lecture similaire à celle que Janet faisait dans l'autobiographie peu après la mort de Myrtle : les poètes ont le pouvoir d'évoquer les sentiments intimes du lecteur, peu importe le temps et l'espace (« Even if they were not writing of New Zealand they would be writing of my place »), de la même façon que dans le poème « Annabel Lee », d'Edgar Allan Poe, Janet avait cru lire l'histoire de la mort de sa sœur[46]. On se souvient également que la découverte par Janet de la littérature néo-zélandaise, et d'une nouvelle tradition, moins dérivative, et moins dépendante du modèle britannique, était comparée à la découverte d'une nouvelle famille – et donc, d'une nouvelle maison : « The stories, too, over-

---

[45] BRASCH, Charles. *Indirections*. Cité dans SIMPSON, Patrick. « Brasch, Charles » *in* ROBINSON, Roger, WATTIE, Nelson, eds. *The Oxford Companion to New Zealand Literature*. Auckland: Oxford University Press New Zealand, 1998, p. 68.
[46] Cf. *TIL*, p. 88-9.

whelmed me by the fact of their belonging. It was almost a feeling of having been an orphan who discovers that her parents are alive and living in the most desirable home – pages of prose and poetry » (*AT*, 193).

Comme le résume très bien Claire Bazin dans son article, « paradoxically, exile is the shortest way to oneself[47]. » En effet, c'est grâce à l'exil que Janet va finir par trouver cet indéfinissable « my place », et toutes ses implications géographiques et sociales, au niveau du macro comme du micro. Les années passées à Londres vont ainsi permettre le retour en Nouvelle-Zélande, où toute existence artistique était jugée jusqu'alors impossible. Comme l'explique Tonya Blowers :

> Frame chooses New Zealand, this geographical and literary periphery, as the ideal place for her fiction simply because it is less explored, less known, and therefore there is more scope for the imagination, more likelihood of describing and inventing scenes and experiences never before written down[48].

De la même façon, ce sont ses expériences en compagnie des hommes, et ses rencontres concrètes avec la loi patriarcale quant au choix d'un lieu en accord avec sa situation en tant que femme célibataire, qui vont lui permettre d'assumer son indépendance de femme sans attaches, comme l'explique la narratrice de l'autobiographie, peu après avoir raconté comment elle avait fui une promesse de mariage à Andorre : « And my writing? In a future where I was never alone, where I worked all day picking grapes, caring for children, cooking for my family… how could I ever be alone again, able to enter that world of imagination to explore it and try to describe it? » (*EMC*, 362). A la fin de l'autobiographie, Janet parvient enfin à recoller les morceaux de son identité éparse : elle est néo-zélandaise, et elle est une femme indépendante qui a trouvé son lieu, son « home ». Cependant, on a eu de nombreuses occasions de voir que l'identité était bien souvent chez Frame un mirage derrière lequel se cachent de nombreux dangers. La quête d'identité est toujours menacée par le solipsisme, qui est représenté par la figure de la maison, un lieu où se pose sans cesse la même question : comment vivre avec les autres ?

---

[47] BAZIN, « Homelessness of Self », p. 317.
[48] BLOWERS, *op. cit.*, p. 91.

1.3 Enfermement

Dans la notion de « home », on l'a vu, on trouve la recherche de l'identité, d'une communauté à laquelle appartenir, et finalement d'un lieu où habiter : autant d'idées qui peuvent être métaphorisées par l'image de la maison. Mais comme le dit la narratrice de l'autobiographie au sujet de l'intériorisation du diagnostic de schizophrénie (qui faisait clairement partie d'une quête d'identité) : « a trap is also a refuge ». Cette sentence, une fois inversée (« a refuge is also a trap »), définit très bien l'ambiguïté de la maison chez Frame : de refuge contre le monde extérieur, elle menace sans cesse de se transformer en un piège inextricable de solitude. Il en va ainsi de la maison comme de l'identité : toutes deux peuvent se révéler être un tombeau (au sens propre et au sens figuré) de l'imagination créatrice, en raison de l'éloignement du reste de l'humanité que toutes deux supposent.

1.3.1 Deux nouvelles

J'aimerais m'intéresser ici à deux nouvelles comparables par de nombreux aspects, bien que tirées de deux recueils différents, à savoir *The Lagoon and Other Stories*, pour l'une, et *The Reservoir: Stories and Sketches*, pour l'autre. Ces deux nouvelles, « Jan Godfrey », et « Flu and Eye Trouble » mettent en scène une figure de l'artiste qui n'est pas sans rappeler celle de Thora Pattern dans *The Edge of the Alphabet*, en raison de leur isolement et de leur état quasi suspendu dans le temps et l'espace, à la différence que les deux avatars de l'auteur dans les nouvelles sont représentés en train d'écrire. Ces deux textes mettent ainsi en scène deux figures de l'artiste en proie à l'angoisse de la page blanche, qu'elles tentent justement de tromper en écrivant l'histoire que nous sommes en train de lire, si bien que l'on est presque amené à croire que le temps de l'écriture et le temps de l'énonciation coïncident complètement. Ainsi, « Jan Godfrey » commence avec ces mots :

> I am wanting to write a story today. I am wanting more than anything to write a story. I am sitting on my bed with my typewriter, typing words that are not a story. I have my new slippers on, the ones my landlady gave me for a present, red and blue with butterflies on the toes, and I am wearing my new watch which says ten past two. Perhaps I will be here for years and years and there will be no story. (*LOS*, 129)

De même, « Flu and Eye Trouble » s'ouvre sur un constat similaire :

> It is ten minutes to ten in the morning. Although I got up at half-past six and meant to begin work earlier than now, I have not done so. I am merely sitting at my typewriter, sometimes dreaming, sometimes prodding the keys into saying I am tired I am so tired I am so tired oh god but I am tired […]. (*Re*, 97)

On s'intéressera moins ici au dévoilement métafictionnel à proprement parler qu'à la représentation de l'artiste et de son lieu d'existence : en effet, en nous invitant dans les coulisses de son écriture, Frame nous ouvre par la même occasion les portes de son « domicile », qui se trouve d'ailleurs être dans les deux cas une chambre dans une pension.

Kathy Mezei et Chiara Briganti, qui s'intéressent à la représentation de la maison dans la littérature, et au rapport qu'entretient la femme avec cet espace, disent à propos de la pension :

> As in the novels of Jean Rhys or Laura Talbot, boarding houses, a structural representation of the decline of great houses and the upper classes and of a more urban, mobile society, shelter figures on the margins of society, single, impoverished, and genteel, who must work for a living and live « in digs[49] ».

La référence à Jean Rhys est intéressante encore une fois, car celle-ci, comme Frame, a représenté de nombreux personnages autobiographiques obligés, par leur exil dans de grandes capitales telles Londres et Paris, de vivre dans des « boarding houses ». La pension représente une classe très particulière de maison, car elle a cette caractéristique de faire partager le même espace à des inconnus, le tout, sous la présence tutélaire de la logeuse, personnage redouté chez Frame comme chez Rhys, et qui évoque irrésistiblement celui de la « matron » dans l'hôpital psychiatrique. La pension permet ainsi d'évoquer métaphoriquement la marginalité de personnages dont l'existence précaire les empêche d'habiter un espace bien à eux. Cette solitude à plusieurs, qui définit l'espace de la pension, est justement l'un des sujets principaux des deux nouvelles dont il est ici question, dans la mesure où elles illustrent le rapport paradoxal qu'entretient la figure de l'artiste avec le monde extérieur, et avec autrui. En effet, pour en revenir à Janet Frame, on peut envisager de lire la chambre des personnages comme une métaphore de leur imagination, et c'est ainsi dans leur propre « house of fiction », pour reprendre ce topos très répandu dans la critique littéraire, qu'ils nous invitent à entrer. Le fait que la figure de l'artiste n'ait investi qu'une partie de la « house of fiction » et soit obligée de

[49] MEZEI, BRIGANTI, *op. cit.,* p. 841.

partager le reste avec d'autres est révélateur à plus d'un titre. Ceci donne en effet lieu dans les deux nouvelles à une représentation du travail de l'écrivain comme un effort pour combattre l'aliénation, si tant est que l'on s'attache à garder tous les sens de ce mot à l'esprit. *Le Petit Robert* fait état de quatre définitions distinctes du mot « aliénation », dont, dans l'ordre, le fait, en droit civil, de transmettre une propriété ; le trouble mental et la folie en deuxième lieu ; l'hostilité collective envers un individu ; et enfin, le fait de renoncer à un droit naturel en tant qu'être humain[50]. On voit bien ici comment le concept d'aliénation résume toutes les problématiques auxquelles est confrontée la représentation de l'auteur chez Frame, notamment dans la mesure où, étymologiquement, il renvoie au rapport avec l'autre. Dans « Jan Godfrey », en effet, la narratrice anonyme[51] s'efforce d'écrire une histoire au sujet d'une certaine Alison Hendry, censée partager sa chambre, mais dont on soupçonne tout au long de la nouvelle que son existence ne pourrait être qu'une création sortie tout droit de l'imagination de la narratrice : « I am writing a story about a girl who is not me. I cannot prove she is not me. I can only tell you her name is Alison Hendry » (*LOS*, 131). Mais un véritable renversement s'opère dans le dernier tiers du texte, lorsque le personnage d'Alison Hendry s'empare littéralement du contrôle de la voix narrative, et conclut la nouvelle sur ces mots : « My name is Alison Hendry » (*LOS*, 135). Cette rupture donne l'impression d'être une véritable mise en scène textuelle de la schizophrénie dont Frame croyait à l'époque souffrir. On a ici une excellente illustration de la manière dont celle-ci a intégré son diagnostic, puisque la schizophrénie figure dans ce récit non pas de façon thématique[52], mais bien de façon structurelle. Tout se passe donc comme s'il n'y avait d'autre possible que le double né de la scission schizophrène, et qui ne doit son existence qu'à la toute-puissance de l'auteur. Frame ne tente pas ici de mimer le langage de la folie, comme le lui reproche trop souvent Simone Oettli-Van Delden ; mais elle utilise plutôt

[50] Cf. « Aliénation » *in* REY, A., REY-DEBOVE, J., eds. *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1991, p. 48.

[51] Le titre de la nouvelle pourrait nous amener à croire que le nom Jan Godfrey est celui de la narratrice elle-même, alors que la consultation du manuscrit, ainsi que la biographie de Michael King, nous apprennent que le titre original de la nouvelle était justement « Alison Hendry » ; Jan Godfrey étant le nom de plume que Frame avait l'intention d'utiliser. Cette anecdote est particulièrement intéressante lorsqu'on sait que l'un des thèmes centraux de la nouvelle est justement la précarité de l'identité comme concept, notamment symbolisée par l'arbitraire des noms propres. Cf. KING, Michael. *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*. Harmondsworth: Penguin, 2000, p. 84-5.

[52] Si l'on excepte des références relativement vagues à un séjour en hôpital psychiatrique effectuée par la narratrice : *LOS*, p. 132-3.

les symptômes de sa maladie psychiatrique comme un trope de son texte. Ainsi, « Jan Godfrey » fonctionne bien dans des termes comparables à ceux qu'énonce cette dernière, croyant rétablir la vérité sur le « véritable » langage de la folie : « In Freudian terms, then, schizophrenic language would represent the intrusion by unconscious primary thinking processes into secondary thinking processes[53]. » Il y a de la part de Frame une volonté de résistance au pouvoir psychiatrique par la récupération du symptôme qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le rôle que jouent les hystériques pour Foucault dans *Le pouvoir psychiatrique* :

> L'hystérie a été la manière effective dont on s'est défendu de la démence ; la seule manière dans un hôpital du XIXe siècle de ne pas être dément, c'était d'être hystérique, c'est-à-dire d'opposer à la poussée qui anéantissait, effaçait les symptômes, la constitution, l'érection visible, plastique, de toute une panoplie de symptômes, et de résister à l'assignation de la folie en réalité par la simulation. L'hystérique a de magnifiques symptômes mais, en même temps, il esquive la réalité de sa maladie ; il est à contre-courant du jeu asilaire, et, dans cette mesure-là, saluons les hystériques comme les vrais militants de l'antipsychiatrie[54].

Il en va tout autrement d'une nouvelle comme « Flu and Eye Trouble ». Dans « Jan Godfrey », l'espace partagé de la pension ne servait que de toile de fond où s'inscrivait la rupture schizophrénique. Mais dans la nouvelle tirée de *The Reservoir: Stories and Sketches*, la narratrice est littéralement hantée par la présence de l'autre sous la forme du logeur avec qui elle entretient un rapport pour le moins paradoxal. Gênée par sa présence, elle n'en passe pas moins son temps à l'épier en l'observant par la fenêtre, ou en l'écoutant à travers la cloison, comme si elle tentait de traverser les barrières de sa chambre (et de son être) afin de l'atteindre. Cette présence est ainsi vécue par la narratrice comme hautement invasive : « I wish my landlord would go to work. How can I write when he is in the next room? » (*Re*, 98). La présence du logeur est ici présentée comme une entrave directe à la créativité de la narratrice[55]. Mais l'ensemble se complique d'un soupçon de tension sexuelle[56] : en effet, si Alison Hendry était une femme, l'intrus de « Flu and Eye Trouble » est un homme, que la narratrice désigne par le terme

---

[53] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 100.
[54] FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France 1973-1974*. Paris : Seuil/Gallimard, 2003, p. 253.
[55] Et pour cause, sans doute : la narratrice de l'autobiographie raconte comment, pendant son séjour à Londres, il lui fut demandé par sa logeuse d'éviter d'utiliser sa machine à écrire pendant la journée, de peur de réveiller son mari souffrant : Cf. *EMC*, p. 391.
[56] Peut-être peut-on y voir une référence à un épisode évoqué dans l'autobiographie, où l'un des logeurs de Janet l'embrasse malgré elle. Cf. *EMC*, p. 391.

très ambigu de « the man of the house ». La position très paradoxale du logeur vis-à-vis de la narratrice, puisqu'il est à la fois trop présent, et, on le devine, trop absent, évoque la nature paradoxale du désir féminin, fait de poussées contradictoires. En d'autres termes, la « house of fiction », selon la narratrice de la nouvelle, est sans cesse menacée d'intrusion par l'autre, et tout particulièrement l'autre masculin, dont le phallus symbolique menace l'intégrité de l'espace féminin. Ainsi, la narratrice conclut la nouvelle sur ces mots particulièrement évocateurs :

> Any human being who occupies the next room, whether he is alive or dead or merely suffering from flu and eye trouble, is a threat to my sanity, my ordered existence, and that is why each night in the shape of a spider I hang woven traps across my doorway. At all costs I must prevent the entry of the living and the dead into my heart. (*Re*, 100)

Incidemment, l'image de la toile d'araignée dans cette nouvelle, l'un des nombreux signifiants de la féminité en littérature, évoque une remarque similaire de la narratrice de l'autobiographie :

> Why do I use again the metaphor with a spider? It seemed as if, having been in hospital, I had, like a spider, woven about me numerous threads which invisibly reached all those who 'knew' and bound them to a paralysis of fixed poses and expressions and feelings that made me unhappy and lonely but gave me also a recognition of the power of having spun the web and the powerlessness of those trapped in it. (*AT*, 194)

Ce passage résume très bien l'ambiguïté des sentiments de la narratrice vis-à-vis de son statut de schizophrène. Ceci est d'ailleurs très visible dans « Flu and Eye Trouble » où, contrairement à « Jan Godfrey », la maladie n'est pas un simple outil littéraire, mais une véritable condition d'existence, comme en témoigne la référence au visiteur de la « National Assistance », mais également la conscience de la narratrice d'avoir été mise au ban de la société : « Soon they will pass a law to get rid of me, for I am what is known as a 'burden to the state' » (*Re*, 98). L'enfermement de l'écrivain à l'intérieur de son espace est ainsi comparable à l'auto-incarcération de Janet à l'intérieur du diagnostic de schizophrénie, un processus dont j'ai déjà eu l'occasion d'étudier les rouages. L'espace marginal où l'artiste élit domicile est donc présenté tel une geôle dans laquelle ce dernier choisit de s'enterrer, comme on le voit à d'autres occasions dans le même recueil, et notamment dans la nouvelle suivante, intitulée « The Windows », dont le titre évoque bien le paradoxe de l'ouverture/fermeture qui caractérise l'espace marginal de

l'écrivain. Ce texte nous présente une nouvelle fois une narratrice qui évoque à la première personne ses difficultés à écrire dans des termes pour le moins ambigus : « I sit here at my typewriter with the green paper before me boasting its continued virginity » (*Re*, 101). La nouvelle se termine sur ce constat désespéré : « I fold my hands over my breasts that hang bare like lanterns in the hedgerow. Then I bolt the door, turn the key in the lock and sit alone while my windows gloved in darkness seek still to perpetrate the crime of light » (*Re*, 105). On retrouve encore une fois ici les images d'enfermement volontaire et de peur de l'intrusion qui peuplent les récits de Frame datant de cette période, et qui évoquent la vision profondément aliénante de la condition marginale de l'artiste qu'elle a pu entretenir à cette étape de son œuvre.

1.3.2 *A State of Siege* : vivre avec les autres

On a déjà vu, à l'occasion d'un développement sur le roman *A State of Siege*, qu'il était possible de lire ce récit d'une importance proprement pivotale dans l'œuvre de Frame comme la chronique d'une quête de l'identité vouée à l'échec. Mais il me semble que ce roman pose également une autre série de questions autour du rapport de soi à l'autre, dans l'économie duquel la maison va servir de symbole central. Ainsi, on s'était précédemment plutôt concentré sur le personnage de Malfred ; il s'agit maintenant de s'intéresser à celui de son rapport avec le rôdeur, persécuteur anonyme et universel à la fois. Si beaucoup de critiques ont tenté de donner une interprétation de la mort de Malfred[57], peu se sont aventurés à tenter d'assigner une identité à cette figure aussi fuyante qu'insaisissable[58]. On se souvient que Malfred tentait d'expliquer la présence de

[57] Pour Ruth Brown, il s'agirait d'une mort à l'existence « normale » nécessaire à la renaissance dans le monde de la création, un passage de « this » à « that world » ; tandis que Marc Delrez exprime une vision similaire, mais plus fine, puisque, pour lui : « the novel supports, if only at the level of metaphor, the view that Malfred dies to her long-harboured vision of the world, concomitantly with the onset of the quest », ce qui signifie que, pour lui, Malfred est *déjà* morte au début du récit. Pour Susan Ash, sa mort traduit le refus de la part de Malfred de retourner dans la société : « Malfred's death may be a personal failure; perhaps she is too weak to sustain her vision of the artist's isolation » ; quant à Roger Horrocks, il reconnaît que toute interprétation unitaire de cette mort est impossible, et reflèterait inévitablement le parti pris critique du lecteur. Cf. BROWN, Ruth. « *A State of Siege*: The Sociable Frame. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 49-58 ; DELREZ, Marc. « The Eye of the Storm: Vision and Survival in *A State of Siege* » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 130 ; ASH, Susan. « Janet Frame: The Female Artist as Hero. » *Journal of New Zealand Literature* 6 (1988), p. 179 ; HORROCKS, Roger. « *Readings* of *A State of Siege* (1967) and *A State of Siege* (1978). » *And* 3 (1984), p. 135.

[58] Sauf peut-être Dawn Danby, qui, on l'a déjà vu, propose de façon très convaincante de lire le personnage du rôdeur comme une personnification du lecteur qui tente d'assigner un sens définitif au roman. Cf. DANBY, Dawn. « *A State of Siege*. » *And* 2 (1984), p. 102-6.

l'inconnu derrière sa porte en faisant défiler différents membres de sa famille et de son entourage, mais en vain, puisque le rôdeur ne se départ à aucun moment de son opacité fondamentale. En témoigne la valse des pronoms, de « they » à « it », en passant par « he », en fonction de ce que Malfred projette sur cette figure énigmatique. Le verbe « projeter » est particulièrement adéquat, puisqu'on trouve dans ce roman l'une des premières références à un motif philosophique crucial dans l'œuvre de Frame, à savoir l'allégorie de la caverne énoncée par Platon dans *La République*[59], convoquée dans le passage suivant où Malfred tente de saisir l'identité du « prowler » :

> She could not tell whether it was a man, woman, or child for it was thrown, distorted, upon the curtains where it wavered, fluid, changing shape, the arms growing in size, diminishing, the head ballooning, now like a huge globe, now like the eye of a daisy; the shapeless trunk grew breasts, pointed like the spears of the flax leaves, then obscured, destroyed them. […] She remembered Plato's shadows on the cave wall. (*SoS*, 79)

Ici, il nous est clairement donné à comprendre que le rôdeur est à la fois personne et tout le monde, une personnification, non pas seulement de l'humanité, mais du rapport qu'entretient Malfred avec l'autre, fait de sentiments d'agression et de persécution. J'aimerais en effet montrer, avec l'aide du psychanalyste Didier Anzieu, que Malfred souffre en fait des déficiences de son « Moi-peau » en tant que contenant de son psychisme et interface avec le monde extérieur[60]. D'où l'importance du symbole de la maison dans le roman, qui va venir dupliquer, par le moyen de la métaphore, la quête de Malfred d'une enveloppe corporelle et psychique. Ainsi, le « Anyone from Anywhere » (*SoS,* 74) dont elle finit par baptiser son agent persécuteur évoque le « Any human being » dont tente de se protéger la narratrice autobiographique de la nouvelle « Flu and Eye Trouble », ce qui fait de Malfred l'un de ces personnages d'artistes qui, à l'instar de Thora Pattern ou Grace Cleave, sont confrontés au problème du vivre avec autrui.

En effet, *A State of Siege* se rattache à la problématique du moment, puisque ce roman évoque finalement l'artiste en quête de lieu. Et pour Malfred, ce lieu ne saurait être qu'une maison isolée, sur une île elle-même isolée, afin de satisfaire (doublement) ses

---

[59] Cf. PLATON. *La République*. Trad. : Robert Baccou. Paris : Garnier Flammarion, 1966, p. 273-6.

[60] Didier Anzieu apporte au début de son ouvrage une définition du concept de Moi-peau en envisageant la peau « comme donnée originaire à la fois d'ordre organique et d'ordre imaginaire, comme système de protection de notre individualité en même temps que comme premier instrument et lieu d'échange avec autrui ». ANZIEU, Didier. *Le Moi-Peau*. Paris : Dunod, (1985) 1995, p. 25.

besoins de solitude. Comme on l'a déjà vu, Malfred entretient la conception erronée selon laquelle la création artistique ne s'accommode pas de la présence d'autrui. Mais en prétextant son besoin purement solipsiste d'explorer son réservoir créatif, « The Room Two Inches Behind the Eyes », ce qu'elle semble en fait chercher, c'est à échapper aux intrusions des autres dans son existence. En d'autres termes, Malfred se marginalise donc volontairement dans un espace en forme de poupées russes (la pièce imaginaire à l'intérieur de l'être, à l'intérieur de la maison, à l'intérieur de l'île : les possibilités de correspondances métaphoriques sont presque infinies), où elle a l'intention de mener à bien son projet artistique. Malfred n'est pas une artiste qui aurait été « aliénée » de la communauté, c'est elle-même qui s'est reléguée à ses marges, ou du moins le croit-elle. Comme beaucoup de personnages de Frame, Malfred est très douloureusement consciente des rapports de possession que supposent les liens familiaux : « Oh, there are so many qualifications for owning people! Being a daughter, a son, husband, wife, lover, are not always the most suitable qualifications for possessing part of a near relative » (*SoS*, 188). C'est de ce commerce pénible avec l'humain que tente de se débarrasser Malfred :

> All her life Malfred had felt as if she had been bound in someone else's dream, as she had read that some Easter children had their limbs bound to set them in the shape desired by their parents and by tradition. In her dream she had painted lakes, boats, mountains, children, cats, dogs; and there had been no consciousness that her arms had been asleep, nor any feeling or need to wake them for their approved dreaming. When their mother died, the realization and shock of her freedom gave Malfred a desire to destroy, to strike out, in the spasm resulting from her suddenly cured paralysis. Then she was calm and watchful. (*SoS*, 15)

Le désir de violence qui va suivre la mort de la mère va se concrétiser dans un passage à l'acte sous forme de départ impromptu vers l'île du nom de Karemoana.

Malfred, dans son rapport avec sa mère, évoque, comme Toby, la femme mélancolique selon Julia Kristeva, et donc la pulsion matricide n'est pas résolue : « Je fais d'Elle une image de la Mort pour m'empêcher de me briser en morceaux par la haine que je me porte quand je m'identifie à Elle, car cette aversion lui est en principe adressée en tant que barrage individuant contre l'amour confusionnel[61]. » Les critiques se sont peu

[61] KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987, p. 39.

penchés sur le rôle central de la mère dans le roman, sauf peut-être Bruce Harding[62], et Gina Mercer[63], qui nous apprennent que « Matuatangi », le nom de la ville natale de Malfred, signifie approximativement en maori « funérailles (*tangi*) du parent (*matua*) », ce qui fait de son départ l'expression de son besoin d'échapper à la pulsion matricide autodestructrice. Or, il me semble que le lien qui unit Malfred avec sa mère avant et après sa mort est une des clés du roman, du moins lorsqu'on l'interprète vis-à-vis du rapport que Malfred entretien avec autrui. La mère mourante ne cesse de revenir hanter ses souvenirs (un peu à la façon de Toby, dont les pensées sont littéralement envahies par les mots de sa mère), et ce qui sert d'« objective correlative » à leur lien, ce sont les tubes de lanoline dont on devine qu'ils ont servi à oindre le corps de la mère pour lui éviter les escarres. Or, lorsque Malfred est prise d'un soudain besoin de peindre, une fois installée sur l'île, c'est justement à l'aide des tubes de lanoline qu'elle va représenter la mer[64] (la mère ?), comme s'il était impossible de peindre ailleurs que sur le corps de la mère, ou simplement autre chose que le corps de la mère, devenu un espace à lui seul :

> But an invalid is a whole world, sheets are sky and cloud, lanolin is swamp, face and body are quarter-acre sections that mustn't be abandoned, that must be tended always, plot, lawn, buildings—the seasonal show for the neighbours or for the Horticultural Society (*SoS*, 215).

Il semblerait donc que le besoin de solitude de Malfred soit dû à ce rapport d'ordre « confusionnel » avec la mère, dans lequel le père n'est pas intervenu, trop occupé par son statut de héros, et quasiment statufié de son vivant :

> Malfred had been amused at the Apollo-like image cast of him in the bronze statue: his chin was firm, his head erect, his stance determined, almost regal. The sculptor had shaped him as the conventional Hero, and had got away with it, Malfred had supposed, because her father, in life and in death, had been treated as time treats so many heroes: his exploits had been given physical expression. (*SoS*, 8)

De plus, Malfred semble également avoir entretenu un rapport similaire avec son père, puisqu'il lui est régulièrement rappelé son statut en tant que « your father's daughter[65] », la forme génitive signifiant ici tant le lien de parenté objectif qu'un rapport de posses-

---

[62] HARDING, *op. cit.*, p. 127.
[63] MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994, p. 104.
[64] Cf. *SoS*, p. 60.
[65] Cf. *SoS*, p. 6.

sion malsain qu'on retrouve dans le cas de la mère, lorsque celle-ci apparaît dans la « dream-room » où Malfred se réfugie à la fin du roman : « Here is my mother now, she also is not seeing or speaking to me, for I have been a part of her » (*SoS*, 193). Chez Malfred, le désir de se réapproprier une identité volée passe le plus naturellement du monde par l'achat d'une maison sur une île isolée, deux espaces aux limites clairement démarquées, et qui vont venir matérialiser le besoin de détachement du reste de l'humanité. Les murs de la maison viennent ainsi suppléer à son Moi-peau défaillant, que ses rapports avec les membres de sa famille ont empêché de se former correctement :

> Her body felt at rest. Her skin, replaced from time to time unnoticed by her or by any other person, had at last settled into her body, creased itself against her bones and fleshed as if to say, Here's home. It was no small comfort, feeling oneself wanted by one's own skin. (*SoS*, 39)

Ce que cherche vraiment Malfred, c'est donc une véritable cohésion de son être avec son enveloppe corporelle et psychique, et que semble lui offrir l'espace de la maison. Ceci illustre de façon directe l'une des fonctions que Didier Anzieu attribue au Moi-peau, à savoir l'individuation :

> Par son grain, sa couleur, sa texture, son odeur, la peau humaine présente des différences individuelles considérables. Celles-ci peuvent être narcissiquement, voire socialement surinvesties. Elles permettent de distinguer chez autrui les objets d'attachement et d'amour et de s'affirmer soi-même comme un individu ayant sa peau personnelle. A son tour, le Moi-peau assure une fonction *d'individuation* du Soi, qui apporte à celui-ci le sentiment d'être un être unique[66].

Cette assimilation de la maison avec le Moi-peau nous ramène encore une fois aux analyses de Bachelard qui, dans *La poétique de l'espace*, s'est intéressé à l'espace de la maison comme métaphore de l'individualité, et observe que cet espace est souvent dramatisé par le motif de la tempête, comme celle qui assaille justement la maison de Malfred avant l'apparition du rôdeur : « Ainsi, en face de l'hostilité, aux formes animales[67] de la tempête et de l'ouragan, les valeurs de protection et de résistance de la maison sont transposées en valeurs humaines[68]. » Bachelard conclut de cette analyse la chose sui-

[66] ANZIEU, *op. cit.*, p. 126.
[67] On se souvient que Malfred décrivait la tempête en parlant de « this animal screaming ». Cf. *SoS*, p. 63.
[68] BACHELARD, *op. cit.*, p. 57.

vante : « Envers et contre tout, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde[69]. »

Cependant, comme on l'a déjà vu, l'entreprise de Malfred est vouée à l'échec, puisque l'humanité dont elle tente si ardemment de se défaire reviendra la hanter sous la forme du rôdeur qui vient frapper à sa porte toute la nuit. Même si cette peur de l'intrusion est en grande partie sexuelle, en raison notamment des nombreuses références aux trous et protubérances de la maison qui viennent faire écho au trou dans le corps de la patiente entrevue à l'hôpital[70], il s'agit essentiellement d'une peur de l'autre en général, de la même façon que l'angoisse sexuelle liée à la présence de « the man of the house » dans « Flu and Eye Trouble » révélait une peur de l'humanité en général. La peau de Malfred devient ainsi la surface sur laquelle va venir s'inscrire le conflit entre elle et l'autre, comme on le voit ici :

> Only Malfred's skin, taut against her flesh, took over the role played by wood, glass, iron, as defensive inviolable membrane. The wind struck no further blows; but the knocking of the fists began to bruise her skin and she began to feel some confusion about whether the visitor demanded entry or exit; whether, indeed, it were visitor or guest. (*SoS*, 79)

En raison de l'instabilité de son statut, le rôdeur met à mal les catégories ontologiques rigides que Malfred tente de dresser dans une réaction que Delrez qualifie de « miscalculated over-reaction to the tyranny of people[71]. » D'ailleurs, dans son refus d'accomplir le geste symbolique d'ouvrir sa porte à l'inconnu, Malfred va inconsciemment à l'encontre de l'un des principes religieux qui avaient le plus marqué Janet dans la secte de sa mère, le Christadelphianisme, et selon lequel derrière chaque inconnu pouvait se cacher Jésus lui-même. Au contraire, Malfred refuse d'accueillir l'altérité en son sein (à plus d'un titre), et se retranche au plus profond de son être dans l'espace de la « dream-room », une sorte de chambre du préconscient où viennent défiler des figures significatives de son existence, comme les membres de sa famille, ou son ancien amant, Wilfred. Susan Ash suggère que le motif géométrique qui recouvre le sol, décrit à la page 181, serait une représentation de la figure du *mandala*, un motif issu de la tradition

---

[69] *Ibid*, p. 58.
[70] Cf. *SoS*, p. 88. Marc Delrez propose l'interprétation suivante de ce passage : « Such begrudging spite may be nourished by the gall of frustration secreted by her vagina, which Malfred has come to regard as a 'rectangular package' that nobody ever bothered to unwrap ». DELREZ, *op. cit.*, p. 144.
[71] *Ibid*, p. 145.

bouddhiste[72], également repris dans la théorie de l'inconscient de Jung, comme le lieu symbolique de la réconciliation des contraires : « The traditional association with the alternating squares reflects Malfred's quest to find wholeness by reconciling opposing forces (life versus death and community versus solitary values)[73]. » Dans *Le dictionnaire du bouddhisme*, Odette J. Monod nous apprend que « le *mandala* compose l'essentiel d'un rite de libération », en raison notamment des « principes de relation entre le microcosme et le macrocosme[74]. » On est en effet au plus proche, dans cette dernière partie de *A State of Siege*, de l'utopie d'une dissolution des barrières de l'être qui traverse toute l'œuvre de Frame. En d'autres termes, c'est paradoxalement en se réfugiant au plus profond de son être que Malfred entrevoit la possibilité d'une dissolution des frontières de son être – une possibilité qu'elle ne saisit cependant pas, faute d'admettre le paradoxe essentiel de la relation avec autrui, ce qui aura pour conséquence sa mort mystérieuse. Même si aucun lien logique n'est clairement établi entre l'expérience de Malfred dans la « dream-room » (qui prend la forme, encore une fois, du voyage orphique) et sa mort, il nous est suggéré que la première a précipité la seconde. Quelles que soient les causes, voire même la nature (réelle ou métaphorique), de sa mort, elle dramatise l'impossibilité de l'artiste à vivre à l'écart du reste de l'humanité. La maison, tout comme la peau, n'est pas une protection suffisante contre l'intrusion, puisque la surface de la vitre est finalement poncturée par la pierre portant le message à la fin du roman. Les critiques qui se sont penchés sur le texte se sont beaucoup consacrés à une exégèse du langage nonsensique inscrit sur le papier, au détriment, souvent, de l'appel à l'aide auquel il ne sert finalement que de toile de fond. Je me garderai bien d'attribuer une explication définitive à ce SOS, non pas pour éviter la difficulté, mais en application du principe selon lequel il est illusoire, chez Frame, de vouloir imposer une interprétation de l'extérieur du texte. Je me contenterai donc de remarquer très simplement que cet appel à l'aide qui clôt le roman ne signifie rien de plus que lui-même, et souligne le besoin inexorable que nous avons tous de nos semblables, quels que soient nos désirs personnels d'indépendance.

---

[72] Cette référence au bouddhisme n'est pas totalement invraisemblable, puisque Michael King, dans sa biographie de Janet Frame, nous apprend qu'elle s'était un temps intéressée à cette religion. Cf. KING, *op. cit.*
[73] ASH, Susan. « Janet Frame: The Female Artist as Hero. » *Journal of New Zealand Literature* 6 (1988), p. 177.
[74] MONOD, Odette J. « Mandala » *in Dictionnaire du bouddhisme.* Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1999, p. 425.

Incidemment, c'est ce paradoxe irrésolu de la peur et du besoin de l'autre qui suscite chez la figure de l'artiste la recherche d'un lieu protégé, mais qui finalement le marginalise ; tout ceci a largement débordé du cadre des romans de Frame, pour passer dans la légende qui a entouré son existence, de son vivant déjà. En effet, les médias, ainsi que le film de Jane Campion, ont largement contribué à entretenir le mythe de l'artiste recluse, retranchée du reste du monde par sa supposée peur panique du contact avec l'autre. Dans son article intitulé « What Does 'Janet Frame' Mean? », Vanessa Finney s'intéresse à la légende biographique qui s'est créée autour du personnage public de Frame, et remarque : « In the limited press coverage she had received, she seemed to be forever stereotyped as the shy, self-effacing genius[75]. » Michael King rapporte une anecdote racontée par un journaliste qui nous éclaire particulièrement bien sur la perception que les médias ont pu relayer d'elle de son vivant :

> She declines interviews and public appearances as a matter of course. According to one journalist, on one of the rare occasions a publisher persuaded Frame to submit to a newspaper interview, Frame insisted that she sit in a sealed room and that written questions be slid to her under the door; she then returned written answers in the same manner. That story, on investigation, turned out to be wildly exaggerated. But it is characteristic of what is said, written and believed about Frame[76].

Quel que soit le poids de vérité contenu dans ces clichés, force est de constater que la question du lieu de l'artiste, dont le corollaire est la question de la place de l'artiste (ou sa variante, le visionnaire) dans la communauté, a toujours été centrale tant dans l'œuvre de Frame que dans la perception que le grand public a eue d'elle. Mais c'est sans compter sur ses trois derniers ouvrages, à savoir *Living in the Maniototo*, les trois volumes d'autobiographie, et *The Carpathians*, qui vont reformuler les termes de cette question, mais également lui apporter des réponses radicalement différentes.

2. « The House of Fiction »

J'emprunte mon titre à un passage de la monographie de Gina Mercer qui, déplorant ce qu'elle estime être le manque d'audace littéraire de l'autobiographie, convoque les personnages de *Jane Eyre* pour faire remarquer ceci :

---

[75] FINNEY, Vanessa. « What does 'Janet Frame' Mean? » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 193.
[76] KING, Michael. « The Compassionate Truth. » *Meanjin* 61.1 (2002), p. 24.

> Here is Mrs Fairfax, the homely housekeeper from *Jane Eyre*, when you'd been led to expect a Bertha Mason, the woman with the ability to burn the house down. And as I say, this reversal of the construct of Janet Frame has been highly successful. It has pulled in the readers and the filmgoers like none of Janet Frame's other work ever has. Frame has astutely judged that the housekeeper may gain audience with all levels of society, whereas not many care to attend to the subversive prophecies and philosophies of Bertha Mason. […] I do quite enjoy the company of Mrs Fairfax, but I'm actually in love with Bertha Mason. It's she whom I've been studying, she whom I've been coaxing down from attic – because I love the way she tends to burn the house down – especially the house of fiction, with all its implicit contents and values[77].

Je suis à la fois en accord et en désaccord avec cette analyse. En effet, dans l'autobiographie, Frame n'incendie pas « the house of fiction », telle une Bertha nihiliste ; non pas par désir de plaire au plus grand nombre, mais tout simplement parce qu'elle est trop occupée à construire cette « maison de la fiction ». Il est d'ailleurs intéressant que Gina Mercer fasse référence à Mrs Fairfax en sa qualité de « housekeeper », qui évoque justement l'une des figures centrales de *The Carpathians*, celle des « Housekeepers of Ancient Springtime[78] », auquel s'identifie d'ailleurs le personnage de J. H. B., pour qui le travail d'écrivain s'apparente à celui de collecteur de souvenirs, une vision tout à fait en rapport avec l'importance du thème de la mémoire dans le roman. D'activité dégradante et typique de la loi patriarcale, le « housekeeping » devient, dans les dernières œuvres de Frame l'équivalent métaphorique de la construction, mais aussi de la maintenance d'un espace propre à l'artiste. De plus, avec l'autobiographie, Frame élargit son horizon, pour ainsi dire, puisque de « the house of replicas », et de l'espace désertique du « Maniototo », deux lieux métaphoriques de l'imagination créatrice dans *Living in the Maniototo*, elle passe à l'espace urbain complexe de « Mirror City ».

En effet, il me semble que c'est dans la dernière partie de son œuvre que Frame va finir par trouver son espace d'élection, ce « home » dont la quête occupe quasiment tous ses écrits. Ainsi, l'espace de l'artiste, théorisé avec une acuité toute visionnaire, reste bien un espace à la marge, mais la condition marginale n'est, cette fois, plus subie, elle devient au contraire une force, car il s'agit d'un choix. Anna Ball en arrive à la même conclusion dans son article, où elle tente de « locate the border as an empowered

---

[77] MERCER, *op. cit.*, p. 232-3.

[78] Frame avoue d'ailleurs dans une interview qu'elle avait pensé à donner ce titre au roman, avant d'abandonner cette idée en raison de sa longueur. ALLEY, Elizabeth. « 'An Honest Record': An Interview with Janet Frame. » *Landfall* 45.2 (1991), p. 164.

position for the marginalised self[79]. » Plus loin, elle résume très bien le processus que l'on a pu voir à l'œuvre à de nombreuses occasions chez Frame :

> [I]f the border-crosser seeks the borderland not only out of necessity, to escape, hide, seek refuge or pledge new allegiance, but also in order to redefine themselves out of choice, then the borderland also becomes a psychologically empowered space, not simply a site of wounded identity[80].

De même, pour Renata Casertano, la marginalité apparaît chez Frame comme un positionnement fertile et riche de possibilités, et non plus le lieu du rejet : « It is by falling, by displacing herself as centre of the narration, that the heroine is enabled to explore the gap as non-centre, non-self or periphery, thus attaining, through a *via negative*, a knowledge of her multi-voiced identity[81]. » Ceci est tout à fait vrai d'un roman tel que *Living in the Maniototo*, où la position marginale de Mavis lui permet non seulement de se diviser en autant d'instances artistiques (Mavis Furness, Violet Pansy Proudlock, Alice Thumb), mais également de poser un regard véritablement critique sur les comportements des deux couples qu'elle observe dans la maison des Garrett[82].

On peut détecter une première tentative de formalisation de l'espace de l'artiste avec l'essai autobiographique intitulé « Beginnings », et dans lequel j'ai déjà eu l'occasion de critiquer la division par trop binaire que Frame effectuait entre « this » et « that world[83] ». Les critiques se sont trop rapidement emparés de cette dichotomie qui tend à valider une lecture sociale-réaliste de son œuvre, censée faire se succéder des personnages marginaux en butte aux persécutions d'une société provincialiste. La ligne que Frame trace entre « this world », le domaine de l'existence quotidienne, et « that world », le royaume de l'imagination, ne serait finalement qu'une version un peu grossière de « Mirror City », et de son représentant, « The Envoy », qui forment une imagerie beaucoup plus fluide, remplaçant la frontière tranchée entre les démonstratifs par un mou-

---

[79] BALL, Anna. « Within the Margins: Exploring the Borderland in the Work of Janet Frame and Jane Campion. » *eSharp: Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts Review for Postgraduates* 5 (2005), p. 1.
[80] *Ibid*, p. 7.
[81] CASERTANO, Renata. « Falling Away from the Centre: Centrifugal and Centripetal Dynamics in Janet Frame's Short Fiction. » *in* BARDOLPH, Jacqueline, ed. *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*. Amsterdam: Rodopi, 2001, p. 349.
[82] Cf. notamment l'article de Maria Wikse, qui envisage les narratrices du roman comme appliquant sur les deux couples un regard « butlérien », visant à démystifier la nature hétéronormée de leur langage et de leur comportement. WIKSE, Maria. « Queer-feminist, Feminist-queer or Feminist and Queer: Reading Janet Frame's *Living in the Maniototo* » *in* BUSCALL, Jon, PICKERING, Outi, eds. *Approaches to Narrative Fiction* (Anglicana Turkuensia 18). Turku, Finland: University of Turku, 1999, p. 93-108.
[83] FRAME, Janet. « Beginnings. » *Landfall* 19 (1965), p. 45.

vement de va-et-vient beaucoup plus typique de la vision que Frame a de l'espace marginal habité par l'artiste. Cependant, une analyse grammaticale un peu plus poussée de la paire formée par « this » et « that » nous montre que cette représentation proposait déjà un embryon de lien de réciprocité entre les deux mondes. En effet, Jean-Rémy Lapaire et Wilfrid Rotgé nous apprennent dans leur étude que :

> THIS and THAT unmistakeably denote two different **mental pathways**, which are available to the speaker and may be used to generate a variety of semantic or referential effects. Their distinctiveness does not result in antagonism but rather in complementarity, as their frequent « pairing » in discourse so strongly suggests[84].

Cette analyse sémantique, appliquée à la cartographie mentale qu'esquisse Frame dans son essai font du lieu de l'imagination un espace non pas détaché du monde, mais fermement implanté en lui, et où le solipsisme n'est pas de mise. C'est d'ailleurs l'interprétation que propose Mike Lloyd, dans sa lecture de trois points de vue posés sur l'événement à l'origine de la découverte de « this/that world », à savoir l'épisode où Frame quitta précipitamment l'école où elle était enseignante. Mike Lloyd envisage le récit qu'en fait Frame elle-même, mais aussi celui de Patrick Evans et de Michael King, et arrive à cette conclusion qui s'inscrit en faux vis-à-vis des interprétations habituelles du texte : « Finally, we can dwell upon the notion of writing 'without the burden of social contact'. Sitting writing at a computer does not fall within the realm of face-to-face interaction, but it is still a social activity[85]. » Cette lecture, aussi simple qu'elle soit, est, me semble-t-il, au plus près de la conception de la place de l'artiste que Frame elle-même développe dans son autobiographie :

> I wanted an imagination that would inhabit a world of fact, descend like a shining light upon the ordinary life of Eden Street, and not force me to exist in an 'elsewhere'. I wanted the light to shine upon the pigeons of Glen Street, the plum trees in our garden, the two japonica bushes (one red, one yellow), our pine plantations and gully, our summer houses, our lives, and our home, the world of Oamaru, the kingdom by the sea. I refused to accept that if I were to fulfil my secret ambition to be a poet, I should spend my imaginative life among the nightingales instead of among the wax-eyes and the fantails. I wanted my life to be the 'other world'. (*TIL*, 101)

---

[84] LAPAIRE, Jean-Rémy, ROTGE, Wilfrid. « The Rhetorics of This and That in Fiction. » *Caliban* 30 (1993), p. 90.
[85] LLOYD, Mike. « Frame Walks Out. » *Kotare* 5.1 (2004), p. [7].

Point d'espace abstrait et solipsiste chez Frame : pour elle, l'artiste doit habiter son monde, et ne pas se retrancher dans une forteresse élitiste, du moins, c'est ce vers quoi tend l'artiste chez Frame. C'est donc pour cette raison que l'on trouve autant de remises en question de la conception platonicienne de la connaissance, qui va être remplacée par un *ars literaria* du féminin, c'est-à-dire fluide et ouvert.

2.1 Réécritures du mythe platonicien

La lecture de *A State of Siege* proposée un peu plus haut a pu nous donner un aperçu de l'importance centrale de l'allégorie platonicienne de la caverne dans l'œuvre de Frame[86], et notamment dans sa dernière partie. Il serait oiseux de se lancer ici dans une analyse de l'influence de ce mythe sur la connaissance occidentale ; il me semble plus sage de laisser cela aux philosophes et autres historiens de la pensée. On peut cependant citer deux auteurs qui ont proposé une lecture critique de ce récit des origines philosophiques qui va dans le sens de ce que je tente de démontrer dans ces pages, à savoir Luce Irigaray et Soshana Felman. La seconde résume le commentaire de la première dans ces termes, en introduction de son article intitulé « Women and Madness » :

> Luce Irigaray points out a latent design to exclude the woman from the production of speech, since the woman, and the Other as such, are philosophically subjugated to the logical principle of Identity—Identity being conceived as a solely *masculine* sameness, apprehended as *male* self-presence and consciousness-to-itself. The possibility of a thought which would neither spring from nor return to this masculine Sameness is simply unthinkable. Plato's text thus establishes the repressive systematization of the logic of identity: the privilege of 'oneness,' of the reproduction of likeness, of the repetition of sameness, of literal meaning, analogy, symmetry, dichotomous oppositions, teleological projects[87].

En effet, Luce Irigaray, dans le chapitre de *Spéculum de l'autre femme* intitulé « L'υστερα de Platon » reprend les termes du mythe de la caverne en montrant que Platon y représente la réflexion philosophique comme une poussée verticale qui tend vers l'un, l'unique du soleil censé représenter le Bien, ce qui fait de l'allégorie platonicienne une représentation particulièrement phallomorphe. Ce qui attire en effet le plus son atten-

[86] Cf. *SoS*, p. 79.
[87] FELMAN, Shoshana. « Women and Madness » *in* WARHOL, Robyn R., PRICE HERDL Diane, eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, p. 9.

tion dans cette mise en scène, c'est le refoulement du lieu maternel qu'est la caverne, comme lieu du dérivatif, de la production des doubles (simulacres) :

> Féminin, maternel, d'emblée *glacés* par le « comme », le « comme si » de cette représentation, masculine, dominée par la vérité, la lumière, la ressemblance, l'identité. Par quelque rêve de symétrie jamais, quant à lui, dévoilé. Maternel, féminin (ne) servant (qu') à entretenir la reproduction-production de doubles, de copies, de semblants, de simulacres, tout rappel de leurs éléments matériels et matriciels convertis en décors rendant la démonstration praticable[88].

Or Frame, fidèle à sa conception du féminin, célèbre les simulacres au lieu de les vouer aux gémonies, et notamment dans son roman *Living in the Maniototo*, où la hiérarchie entre réalité et réplique de la réalité est purement et simplement renversée. On verra que ce renversement qui a lieu dans « the house of fiction », devenue pour l'occasion « house of replicas », annonce par de nombreux aspects « Mirror City », l'espace imaginaire de l'artiste théorisé par Frame dans son autobiographie. Simone Oettli-Van Delden ne dit pas autre chose dans son analyse :

> But although 'Mirror City' suggests an adherence to the mimetic theory of art, the city turns out neither to mirror reality, nor to be an imitation of reality. Frame in fact inverts Platonic theory in a way that would have appalled Plato. Instead of art copying an external world that is in itself an imperfect copy of ideal forms, art is the ideal form which is constituted of materials taken from the external world and transformed by means of the imagination, and which is capable of revealing truths that are otherwise inaccessible[89].

On est en droit de se demander si le fait de « appall Plato » est véritablement un mal en soi ; mais il est néanmoins certain que dans cette rencontre imaginaire et anachronique entre l'écrivain et le philosophe, Frame ne se rangerait pas parmi les interlocuteurs dociles du dialogue socratique.

Mais avant de nous pencher sur les révisions de la pensée platonicienne dans son ensemble, telles qu'elles ont lieu dans *Living in the Maniototo*, observons tout d'abord une première réécriture du mythe de la caverne qui a lieu dans *Intensive Care*, et qui passe bien souvent inaperçue aux yeux des critiques. En effet, plusieurs pages du roman sont consacrées au long récit d'un rêve fait par Tom Livingstone, tout juste rentré d'Angleterre. Ce rêve se termine par le récit d'un autre rêve que lui fait sa fille May, et qui, on va le voir, reprend explicitement les éléments de l'allégorie platonicienne. On

---

[88] IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Editions de Minuit, 1974, p. 330.
[89] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 76.

peut cependant déjà remarquer qu'en enchâssant ce récit à l'intérieur d'une structure onirique double (le récit d'un rêve par un personnage dans le récit d'un rêve par la narratrice) va parfaitement à l'encontre de la philosophie platonicienne, dans laquelle les rêves font justement partie de ces simulacres qui troublent la conscience de l'homme. Mais ce n'est bien entendu pas tout. Le récit de May commence par se montrer particulièrement fidèle au texte d'origine, comme on le voit ici : « I dreamed that I was living happily underground and had never been above the ground. There were other people – vague presences – and they too seemed to be living happy lives underground in almost complete darkness » (*IC*, 46). La description que fait May de la caverne ne reprend pas l'image des « statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, et en toute espèce de matière[90] » présente chez Platon. Cette représentation du savoir est remplacée dans le roman de Frame par la conception suivante : « I'd heard about the sun and the daylight and the moon and the night. I think I must have heard about it from deep in my bones because much communication was between bones and mind, and bone speech was the accustomed language » (*IC*, 46). Comme dans le récit platonicien, la protagoniste parvient à sortir de la caverne, mais cette fois-ci, sans l'aide du pédagogue qui guide l'apprenti dans la première version. Le double onirique de May se retrouve donc à l'extérieur, où elle a l'intention de faire l'expérience non pas simplement du soleil comme métaphore du Bien, mais à la fois de la lumière du jour (« daylight »), et du soleil lui-même (« sun »), ce qui opère une première division dans le caractère unique du symbole platonicien du soleil. De plus, la révélation du soleil chez Platon, faite d'éblouissement douloureux, puis d'accoutumance, est remplacée chez Frame par la déception :

> I felt keenly disappointed. I felt that I might just as well have stayed beneath the earth, for I found that all was dark here as down below and there was no immediate sensation or knowledge of daylight or sun, and a feeling of frustration came over me as I realised that in expecting to see the sun I had not known how to recognise it when I saw it, I did not know what it might be, or when, or where. (*IC,* 46-7)

Ici, Frame opère discrètement un véritable bouleversement de la théorie platonicienne, puisque dans sa version onirique de l'allégorie, elle réfute l'existence des Idées éternelles,

[90] PLATON, *op. cit.*, p. 273.

telles qu'elles sont représentées chez Platon par le soleil. Frame sous-entend donc que la connaissance du soleil doit être acquise, et que cette acquisition se fait dans la caverne. La suite de la description du rêve continue ce démantèlement de la philosophie platonicienne, mais propose également une allégorie de la création artistique chez Frame. En effet, la protagoniste du rêve ramasse un objet rond dont la forme lui évoque celle du soleil : « It was round. My bones told me the sun appeared round. As my hand warmed against it it grew warmer and smoother » (*IC*, 47). Cette description rappelle celle de la pierre que ramasse Malfred à la fin de *A State of Siege* : « Yet she held it fast in her hand until it seemed that it lost its chill and grew warm with promise of sun » (*SoS*, 246). Comme Malfred, justement, la protagoniste du rêve se sent gagnée par la solitude, et semble perdre ses repères en raison de l'absence des signes rassurants de la maison (« walls », « curtains », « roof »). Elle redescend donc dans sa caverne, « taking the sun with me, and when I arrived I had much prestige from my display of the sun, and no one, not even I, knew that the round smooth stone I had picked up and warmed with my hand was not the sun » (*IC*, 47). On en revient donc à la trame classique de l'allégorie avec le retour dans la caverne, à la différence que Frame ne fait pas mystère du caractère erroné du savoir ramené d'en haut. La protagoniste du rêve ressemble ainsi moins au philosophe platonicien qu'au conteur d'histoires : « Knowing they – the shadowy presences – would believe everything I told them, I explained that the daylight was a series of small suns placed edge to edge upon the earth » (*IC*, 47). Ici, on assiste véritablement, à mon sens, à la réécriture féminine de l'allégorie platonicienne, car l'illusion du savoir unitaire phallomorphe est brisée par la division du soleil unique en un nombre indéfini de sources de lumière[91]. Frame nie ici implicitement toute idée de transcendance, en la remplaçant, comme on va le voir, non pas par une immanence individuelle et relativiste (« à chacun son soleil »), mais par le génie du « storytelling » et de l'imaginaire. La fin du récit achève cette remise en question de la transcendance avec cette sentence prononcée par le double onirique de May : « And the daylight, I said,

[91] On peut également penser au nuances successives, parfois contradictoires, qu'a revêtu le symbolisme de la lumière du soleil chez Frame. Justement, dans son article sur la parabole chez Frame, H. Winston Rhodes propose cette lecture d'une nouvelle tirée du recueil *Snowman, Snowman: Fables and Fantasies*, et intitulée « The Red-Currant Bush, the Black-Currant Bush, the Gooseberry Bush, the African Thorn Hedge, and the Garden Gate Who Was Once the Head of Iron Bedstead » : « In parabolic form the evasions of reality are delightfully described in terms of shade and sunlight. » RHODES, H. Winston. « Preludes and Parables: A Reading of Janet Frame's Novels. » *Landfall* 26.2 (1972), p. 139.

believing it myself and feeling a heavy sadness inside me – the daylight is a heaviness that will crush you to death, and nothingness » (*IC*, 47). On est inévitablement ramené au récit de Uncle Blackbeetle dans *Scented Gardens for the Blind* dans lequel le parent de ce dernier, Albert Dungbeetle, finissait par mourir écrasé par la boule de fumier qu'il avait passé sa vie à attendre[92]. Marc Delrez voit dans ce dernier épisode « a parable of self-defeating idealism[93] », qui vient critiquer la quête de transcendance, qui, pour beaucoup d'auteurs féministes, à commencer par Luce Irigaray, est typique d'une forme de pensée phallomorphe[94]. Encore une fois, il est tout à fait révélateur que Frame ait placé ce qui constitue à la fois une critique de la philosophie occidentale, et un début de manifeste artistique, aussi profondément dans les plis d'un récit aussi complexe que *Intensive Care*.

2.2 Kant et le « manifold »

Nombreux sont les critiques de Frame à remarquer que c'est avec *Living in the Maniototo* qu'apparaît véritablement la figure de l'artiste maître de lui-même et maître chez lui/elle qui va dominer toute la dernière partie de l'œuvre de Frame. Il s'agit d'un roman à la structure complexe, et qui foisonne littéralement de représentations symboliques de lieux d'artistes, et d'avatars de l'artiste lui-même. En effet, dans ce roman, Frame continue son travail de sape de la philosophie platonicienne. Le concept de réplique est absolument central dans *Living in the Maniototo* : Frame s'y interroge ainsi sur le caractère essentiellement dérivatif de la culture de cette fin de XX^{e} siècle, et mêle réflexions postmodernes et postcoloniales. Blenheim, la ville de la banlieue d'Auckland où habite Mavis, est une réplique de la ville de Berkeley, de la même façon que les noms de ses rues sont des répliques de ceux de grandes batailles de la tradition anglaise. Au centre du roman se trouve une maison, celle que des amis de Mavis, les Garrett, lui prêtent afin qu'elle en fasse un lieu d'écriture, et dont elle se retrouve héritière lorsque le couple de riches mécènes meurt dans un accident aussi tragique qu'invraisemblable. Or, cette maison dédiée à l'écriture, cette « house of fiction », donc, a pour caractéristique d'être remplie de répliques d'objets d'art : « I discovered that the house itself was full of like-

[92] « He could not understand why God had dropped it from the sky, why God had promised so much in a ball of gleaming dung, why God had kept Albert waiting all his life with dreams of glory of his gift when, in the end, all that it had brought was darkness and death » (*SGB*, 187).
[93] DELREZ, *op. cit.*, p. 111.
[94] Voir notamment les réflexions d'une exégète d'Irigaray : WHITFORD, Margaret. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. London: Routledge, 1991.

nesses, of replicas, prints of paintings, prints of prints, genuine originals and genuine imitation originals, imitation sculptures and twin original sculptures » (*LM*, 35). L'artiste trouve enfin sa place dans « the house of replicas », car n'est-ce pas le travail de l'artiste que de produire des répliques du réel ? C'est en tout cas l'avis de Platon qui parle d'« imitateur » : « [T]out d'abord l'imitateur n'a aucune connaissance valable de ce qu'il imite, et l'imitation n'est qu'un espèce de jeu d'enfant, dénué de sérieux[95] ». Frame, au contraire, revendique son statut d'imitateur, et s'amuse de cette démultiplication des niveaux de réalité sur le mode de l'enchaînement infini de réflexions (à la façon des boucles d'oreilles de la Vache-qui-rit). Pour elle, la réplique n'est pas une forme amoindrie de la réalité, mais peut même s'avérer être plus authentique que la réalité : « in a world of replicas the original cannot be matched in value, and the real fact is often a copy of unreal fiction » (*LM*, 64). En d'autres termes, Frame déclare la suprématie de la fiction en lieu et place du Bien platonicien, comme l'explique Mark Williams : « Frame is using Plato against himself, borrowing his concepts and terms but rescuing a function for the poet as 'maker' whose fictions tend towards a higher kind of truth than that of the mere realist or imitator of the outward forms[96]. » Pour Marc Delrez, les répliques, chez Frame, contiennent un supplément de sens proche du concept derridéen de *différance*[97] : « The point seems to be that it is in the nature of writing to straddle the boundary between 'avoiding and not avoiding', while the function of replicas lie in their ultimate evocativeness of some deferred truth[98]. » Marc Delrez évoque ici un mouvement de balancier entre « avoiding and not avoiding », qui se décline également dans la roman sous la forme de « avoiding and attending », qu'on retrouve dans le titre de la troisième partie, « Avoiding and Attending in the Maniototo ». Pour Janet Wilson, il s'agit là de « a liminal process by which she crosses from one place to the other, from the world of contemporary society and events to her fictional world, the « Mirror City »[99]. » En effet,

---

[95] PLATON, *op. cit.*, p. 367.
[96] WILLIAMS, Mark. *Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Authors*. Auckland: Auckland University Press, 1990, p. 47.
[97] Maria Wikse, quant à elle, rapproche cette conception de la création artistique du concept butlérien de « citation », qui consiste en une récupération subversive du langage : « The combination of the image of the artist as a copying machine, making replications, and as an assembler of particulars, creating Art, indicates that artistic creation is re-citational. » WIKSE, *Materialisations of a Woman Writer*, p. 41.
[98] DELREZ, *op. cit.*, p. 82.
[99] WILSON, Janet. « The Inner World: Living in Janet Frame's Maniototo. » *in* ZOPPI, Isabella Maria, ed. *Routes of the Roots. Geography and Literature in the English-Speaking Countries*. Rome: Bulzoni Editore, 1998, p. 634.

l'espace de l'artiste qu'est « the house of replicas » se double d'un autre espace, le « Maniototo », dont le nom est celui d'une région quasi désertique de l'île du Sud où vivait un célèbre écrivain néo-zélandais (fictif, évidemment) du nom de Peter Wallstead[100], et au sujet duquel Mavis remarque : « His work became less analysed than the fact of his having stayed in the *Maniototo*, surely, the last place a writer would want to be! » (*LM*, 75). Dans l'économie symbolique du roman, cette plaine (qui évoque les grands espaces de *Man Alone*) fonctionne d'une certaine façon comme l'hyperonyme, le référent principal, dans lequel « the house of replicas » est contenue, parmi d'autres. Pour Janet Wilson, en effet :

> The Maniototo is now separated from its local referents, and this title refers instead to the mental space of composition, and the states of avoiding and attending refer to the dissolution of the ego's boundaries, and the obligations attendant upon that act; that is, the plain's new metaphorical connotations now encompass her heroine's creative ascendancy[101].

Cette multiplication complexe d'espaces et de lieux a clairement pour but de créer une sorte de vertige où vient se dissoudre la fixité des Idées platoniciennes, et le langage du centre en général. De ce tourbillon, cependant, émerge la figure de l'artiste qui, s'il habite un lieu marginal, est malgré tout au centre de son propre monde. Frame, à travers le personnage de Mavis et de ses avatars, Alice Thumb et Violet Pansy Proudlock, réinvestit « the house of fiction », la reconquiert afin d'y élire domicile. Ce faisant, elle rend sa noblesse à la caverne de Platon qui, de lieu d'erreur, devient lieu de création ; et met fin à une injustice que déplore Luce Irigaray dans *Spéculum de l'autre femme* :

> Caverne ou « monde » dans lesquels tout ne serait qu'images d'images. Car cette caverne-là est toujours déjà tentative de re-présentation d'une autre caverne, υστερα, moule qui, silencieusement, prescrit toute réplique, toute forme possible, tout rapport possible des formes, et entre les formes, de toute réplique[102].

Frame remplace d'une certaine façon cette caverne-là, où les hommes sont condamnés à l'ignorance, par la caverne de la Sibylle, que Marina Warner identifie comme la première figure de conteuse subversive dans la tradition occidentale[103].

---

[100] Connaissant l'importance de l'onomastique chez Frame, on pourrait s'aventurer à lire son nom comme « celui dont les murs (« walls ») sont stables (« stead[y] »).
[101] WILSON, *op. cit.*, p. 632.
[102] IRIGARAY, *op. cit.*, p. 305.
[103] Cf. WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar Straus Giroux, 1994.

Mais Frame ne se contente pas de déconstruire la philosophie platonicienne, et plus particulièrement sa représentation de l'artiste. D'ailleurs, Daria Tunca propose une réconciliation de leurs deux points de vue, en montrant que Frame substitue la figure de l'artiste à celle du philosophe chez Platon :

> In this respect, Plato's and Frame's viewpoints are far from being contradictory, for they both condemn *mimetic* art, acknowledge (and indeed encourage) the possibility of striving for a kind of ultimate, immaterial truth, access to which is hindered by our allegiance to a one-dimensional reality[104].

En effet, le concept de réplique ne suppose pas ressemblance, mais bien plutôt transformation, une distinction qui sous-tend la conception de la création artistique développée dans le roman. Cette vision de l'art comme pure *mimesis* est ainsi caricaturée à l'occasion de l'atelier d'écriture auquel Mavis assiste (« attending »), mais dont elle décide de ne pas respecter les règles (« avoiding ») :

> I decided to break the rules, not because I felt my writing would even approach the shadow of perfection, but because nothing in art is forbidden. By critics and teachers, yes. By the painters, writers, composers, sculptors, no. It is daunting enough for a writer to face the natural forbiddings of her imperfections and weaknesses which are more convincing in their Thou Shalt Nots than all the commandments of those who try to teach the art of writing. I have never been able to accept that writing a novel or poem is like shopping or gardening—you decide to do it and you do it, and that's that—at least not unless you decide to rob a bank in the shopping area or plant your garden under the sea or in the sky, and even then you do not decide but have your actions decided for you. And then you shop only because you are starving and you garden because you must plant food for your mouth or your heart and mind. (*LM*, 87)

Mais ce refus des codes et des notions classiques de la création artistique ne signifie pas que Frame puisse laisser quoi que ce soit au hasard. A la conception purement mimétique de l'écriture, celle-ci substitue la représentation d'un imaginaire dominé par le « manifold », une notion qui apparaît notamment dans cette très belle allégorie du métier d'écrivain :

> A writer, like a solitary carpenter bee, will hoard scraps from the manifold and then proceed to gnaw obsessively, constructing a long gallery, nesting her very existence within her food. The eater vanishes. The characters in the long gallery emerge. I speak, however, of fiction. I had four guests. I wanted to know something about them. Their temptation to try to 'tell all' was natural as they were within time and constantly fighting against it, whereas the characters of fiction

[104] TUNCA, Daria. « Paying Attention to Language, Replicas and the Role of the Artist in Janet Frame's *Living in the Maniototo*. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2006), p. 36.

> have all the time in the world and beyond it and need to tell, deliberately, one secret. (*LM*, 154)

L'écrivain, dans cette représentation, est certes solitaire, mais contrairement à un personnage tel que Malfred, sait qu'il a besoin de se nourrir du monde extérieur. D'ailleurs, Mavis, contrairement à Malfred dans *A State of Siege*, choisit d'ouvrir la porte de sa « house of fiction » à ses invités, avec qui elle va entreprendre de cohabiter dans le but de créer. L'arrivée des deux couples provoque chez Mavis une réflexion étymologique sur l'idée même d'invité qui évoque par certains aspects les rêveries de Malfred :

> The notion fascinated me because it seemed to suit the mysterious unexpected nature of guests and their relation to hosts, and even after having corrected my mishearing, I still marvel at the idea of the 'guess towel' and at the richness of meaning within the words 'guest' and 'host', with a guest as originally 'host', a stranger, hostis, an enemy, a host as guest, an army, a multitude of men, women, angels; planets, stars; a guest as parasite sheltered by the host, the host as sacrifice and ultimately a blessed food. (*LM*, 153)

Mavis est ainsi l'anti-Malfred : lorsque cette dernière croyait trouver dans la solitude la plus totale un nouveau souffle pour son art, la première sait que la présence de l'autre, et l'ambivalence des rapports avec autrui sont des composantes nécessaires à l'activité artistique. La figure de l'« invité » met ainsi fin à l'aporie créée par la dichotomie entre invasion et solitude : c'est un autre que l'on choisit, en conscience, d'accueillir auprès de soi.

Il y a en effet beaucoup de voies médianes dans *Living in the Maniototo* qui, par de nombreux aspects, est un roman de la réconciliation des contraires. C'est le rôle joué par la figure mathématique de l'hypoténuse, convoquée à plusieurs reprises dans le texte, comme le fait remarquer Judith Dell Panny dans son article. Pour elle, l'hypoténuse peut être lue dans le roman comme une représentation abstraite du rôle de l'artiste[105]. En effet, l'auteur, comme l'hypoténuse, adapte son regard aux contingences, et effectue la synthèse entre le couple dichotomique opposé/adjacent. Car l'hypoténuse, dans le roman, est un des aspects de la théorie de la création artistique selon Frame, et est, justement « adjacent » à une autre représentation abstraite, celle du « manifold », qui évoque la masse des contingences qu'il échoit à l'artiste de synthétiser. Mark Williams fait ainsi remarquer : « The manifold is a term drawn from the philosopher Immanuel Kant

[105] Cf. DELL PANNY, Judith. « Opposite and Adjacent to the Postmodern in *Living in the Maniototo* » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 193-4.

that signifies sense impressions before they have been unified by the understanding[106]. » En effet, à travers cette utilisation du concept de « Mannigfaltige », dont la traduction en français est « divers », Frame fait implicitement référence à la théorie kantienne de la cognition telle qu'elle est exposée dans *La critique de la raison pure* :

> La première chose qui doit nous être donnée pour que la connaissance *a priori* de tous les objets devienne possible, c'est le *divers* de l'intuition pure ; la deuxième, c'est la synthèse de ce divers par l'imagination, mais elle ne donne encore aucune connaissance. Les concepts qui fournissent de *l'unité* à cette synthèse pure et qui consistent uniquement dans la représentation de cette unité synthétique nécessaire sont la troisième chose indispensable pour la connaissance d'un objet qui se présente, et reposent sur l'entendement[107].

Là encore, je n'aurai pas la prétention d'expliquer dans ces quelques pages toutes les implications de ce concept, ni même sa place dans la philosophie de Kant, mais je me permettrai tout de même de gloser sur le choix même de ce terme, dont on remarquera que la version anglaise, qui évoque également le bloc papier, est plus intéressante que la traduction française. Pour Gina Mercer, il s'agit d'un symbole hautement féminin, puisque le nom de « manifold » évoque les plis (« many folds ») du sexe féminin[108], dans une analyse que n'aurait pas reniée Luce Irigaray. Peut-être est-on là, en effet, au plus près d'une conception véritablement féminine de l'écriture, tant dans ses thèmes que dans sa pratique. Mais cette image du « manifold » annonce véritablement la vision de l'artiste triomphant, dont l'imagination a le pouvoir d'incorporer, synthétiser et transformer ce qui est perçu par les sens ; une théorie de l'imagination qui sera développée dans l'autobiographie avec « the Envoy ». Mark Williams résume ainsi le travail de l'artiste tel qu'il est représenté dans *Living in the Maniototo* : « In fact the writer *shapes* the manifold, attends to being, pays its acts of attention, makes us see the light that surrounds objects when we attend to them reverently, and makes us aware of the nothingness against which all being is set[109]. » L'artiste n'est donc plus ce marginal rejeté aux confins de la communauté. Cette vision de l'artiste comme à la fois intégré, mais légèrement sur le côté, signe également la fin d'une représentation plus pathétique de l'artiste comme martyr, que Frame reprend avec un humour discret dans *Living in the Maniototo* :

---

[106] WILLIAMS, *Leaving the Highway*, p. 47.
[107] KANT, Emmanuel. *La raison pure : extraits de la* Critique. Textes choisis et présentés par Florence Khodoss. Paris : Presses Universitaires de France, 1954, p. 59.
[108] MERCER, *op. cit.*, p. 1.
[109] WILLIAMS, *Leaving the Highway*, p. 48.

> There'd been the famous poet's death, and he was often talked of in Blenheim, and some said that he was wearing his skin with the inside out and it must have hurt even to have the air touch it, and that he'd been born that way, with his skin put on he way we taught our children to put on their socks—outside in, then quick-flip, and the warm side is in and the ridged side out, and there's not hurting, but with the poet something went wrong in the putting on, a ridged side was there for life, inside and hurting. (*LM*, 75)

La création artistique n'est désormais plus assimilée à ce voyage orphique douloureux et sacrificiel[110], mais à un long et patient travail qui évoque celui d'un insecte : la « carpenter bee » (xylocope en français). Et justement, il est intéressant que Frame ait choisi une variété d'insecte répondant à ce nom en particulier, puisque ce à quoi on assiste dans *Living in the Maniototo*, c'est la construction lente, mais sûre, d'un espace marginal habitable par l'artiste.

2.3 Coleridge et l'imagination

Frame n'abandonne pas la théorie kantienne avec *Living in the Maniototo*, mais la reprend dans l'autobiographie, et notamment le troisième volume, *The Envoy from Mirror City*, où s'énonce l'*ars literaria* de Frame à travers une conception romantique, voire plus particulièrement coleridgienne, de l'imagination. Coleridge, on le sait, était un grand lecteur de Kant, et a consacré une bonne partie de sa *Biographia Literaria* à une analyse des mécanismes de la cognition telle qu'elle est présentée dans la *Critique de la raison pure*. Il était évident, dès la parution de l'ouvrage de Coleridge, que ce dernier se méprenait sur certaines fonctions clés de la théorie kantienne. Jacques Darras reprend, en le nuançant, l'un des reproches faits à l'encontre de l'auteur de « Kubla Khan » : « En somme, on pourrait croire que, tout en affirmant avoir compris la distinction faite par Kant entre entendement et raison, Coleridge attribue en vérité les vertus régulatrices de la raison à l'imagination poétique[111]. » C'est dans le livre XIII que Coleridge expose sa conception de la création poétique, qu'il divise en trois instances distinctes :

---

[110] On peut s'accorder avec Judith Dell Panny pour remarquer que Frame n'y renonce cependant pas complètement. Ainsi, le nom de la plaine où l'écrivain Peter Wallstead choisit d'élire domicile signifie en Maori « bloody plain », à quoi Dell Panny ajoute qu'en latin, ce mot pourrait se traduire par « total madness ». Ainsi, pour elle, le choix de cet espace-là pourrait être lié à cette vision doloriste de la création, évoquant : « An attitude that recurs in Frame's work is that art is wrought through a process of pain, as if suffering were an essential part of its making. » DELL PANNY, *op. cit.*, p. 189.

[111] DARRAS, Jacques. « Présentation de *Autobiographie littéraire* » *in* COLERIDGE, Samuel Taylor. *La ballade du vieux marin et autres textes* (ed. bilingue). Textes choisis, présentés et traduits par Jacques Darras. Paris : Gallimard, 2007, p. 324.

> The imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.
>
> Fancy, on the contrary, has no other counters to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will which we express by the word *choice*. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association[112].

Pourquoi ce détour par Coleridge ? Parce que ce passage en particulier est cité *in extenso* dans le troisième chapitre du deuxième volume de l'autobiographie, *An Angel at My Table* : la narratrice, qui avoue avoir « learnt this passage by heart » (*AT*, 163), se livre ici à une véritable profession de foi. On verra ici comment la conception romantique de l'imagination théorisée, même maladroitement, par Coleridge, constitue l'influence principale de l'élaboration d'une représentation cruciale de l'imagination créatrice chez Frame : « Mirror City ».

Si *Living in the Maniototo* illustrait la possibilité de l'artiste de trouver un espace vital dans lequel il/elle parviendrait à vivre en harmonie avec les autres, réglant, d'une certaine manière, le dilemme posé dans *A State of Siege*, l'autobiographie pousse cette réflexion un peu plus loin encore, en faisant tout d'abord de cet espace non plus simplement une maison, mais une ville toute entière. Comme on l'a déjà dit, ces trois volumes peuvent être lus comme la chronique d'une construction : celle de soi, mais également du royaume du soi. C'est d'ailleurs le sujet d'un des chapitres de la monographie de Simone Oettli-van Delden, « The Construction of the Author », où elle fait remarquer que le motif de la ville est « a recurrent image in Romantic poetry[113] ». Celle-ci montre également comme la recherche de l'espace et du soi qui mène à l'épiphanie de « Mirror City » fut longue, et surtout parsemée d'embûches et autres faux-semblants. Pour Tonya Blowers, l'appartenance à la catégorie « poétique » à laquelle aspire tant la petite

[112] COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: Everyman's Library, (1817) 1965, p. 167.
[113] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 76.

Janet n'est qu'une étape dans sa quête identitaire[114]. Simone Oettli-van Delden, quant à elle, décompose ce procédé de catégorisation du soi en montrant que Janet commence par élire le monde de la littérature comme cadre de référence avant même de vouloir en faire partie :

> It is not entirely surprising, that in the process of constructing a Self Janet's interaction with the Other is predominantly restricted to books. The role of Bakhtin's Other is taken on almost entirely by literature. The obvious advantage of this is that literature provides a safe experience of the Other; it enables her to react to the Other, but the Other does not react to her, and there is therefore no risk of the Self being evaluated[115].

Il n'est pas encore question, pour Janet, de devenir artiste, mais simplement de se protéger d'un environnement hostile. Une fois sa vocation déclarée, elle se méprend cependant de nouveau en appelant de ses vœux une imagination qu'elle croit ne pas posséder, alors même que dans le sens kantien, et même coleridgien, l'imagination n'est pas une qualité externe, mais bien une faculté de l'esprit : « I was painfully aware that I had no originality, no imagination, and I could not understand this sudden praise for my essays » (*TI*, 115). Mais d'une certaine façon, cette extériorisation de l'imagination annonce l'image de « Mirror City » :

> By using a spatial image to evoke it, by describing it as a place to which the writer makes 'hazardous' journeys and in which she lives, the imagination is externalised and given the status of another independent world, thereby displacing and obscuring its location in the inner world of Janet's mind; but it is nevertheless with the workings of this inner world that we are confronted[116].

L'erreur que commet la jeune Janet est de confondre ses facultés propres avec le jugement d'autrui quant à sa pauvreté, voire sa « saleté », mais également son caractère trop pragmatique pour être poétique ; un jugement qu'elle a intériorisé[117], et qui fait d'elle une habitante de la marge non encore consciente du caractère subversif de cet espace. Ainsi, paradoxalement, elle se livre dans sa quête d'appartenance à ce que Tonya Blowers nomme des « strategies », qui reposent largement sur des clichés, eux aussi intériorisés, sur le lien entre création artistique et infirmité :

---

[114] BLOWERS, *op. cit.*, p. 92.
[115] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 68.
[116] *Ibid.*, p. 80.
[117] Cf. sur ce sujet : BAZIN, Claire. « 'From the Rim of the Farthest Circle.' » *Journal of New Zealand Literature* 24.1 (2006), p. 115-129.

> But, oh, how sweet were the words, 'poetic insight and *imagination*.' This was the first time anyone had told me, directly, that I had *imagination*. […] My dream of being a poet, a real poet, was nearer to being realised. There was still the question of a disability – Coleridge and Francis Thompson and Edgar Allan Poe had their addiction to opium, Pope his lameness, Cowper his depression, John Clare, his insanity, the Brontës their tuberculosis as well as the disablement of their life about them… » (*TI*, 132)

Ces clichés, que l'on trouve à la fin du volume, alors que Janet, jeune adulte, est déjà prête à se rendre à l'université, prennent clairement leur source dans le discours de la mère qui, pour consoler son fils, souffrant d'épilepsie, lui dresse une liste de grands hommes ayant souffert de maladies handicapantes[118]. Ce scénario légèrement éculé typique d'un langage du centre qui insiste sur le mérite et le dépassement de soi, et donc appartenant largement à la tradition judéo-chrétienne, sera cependant mis en scène par une Janet trop habituée à se servir de schémas littéraires, ou du moins fictionnels, pour guider sa vie et sa perception du monde. C'est ce qu'analyse très bien Simone Oettli-van Delden :

> In the autobiography her construction of herself as a writer is clearly an intertextual activity, this construction being primarily the result of the interaction of the Self with literary others. The process is a remarkable illustration of Oscar Wilde's declaration that 'Life imitates Art' (1889), which suggests that we constitute reality by means of mental structures that are structural, and in Frame's case predominantly literary, in origin[119].

C'est ainsi cette acceptation naïve d'un scénario d'origine littéraire qui va mener Janet à la catastrophe : son assimilation inconditionnelle du diagnostic de schizophrénie. Il faut cependant replacer cet épisode comme l'une des étapes qui vont mener Janet à la découverte de « Mirror City ». L'erreur principale qu'elle commet n'est pas de situer la faculté de l'imagination en dehors d'elle-même, puisque ce sera également le cas avec « Mirror City », mais plutôt d'attribuer des caractéristiques externes et prescriptives (le scénario de l'infirmité conquise) à un espace qu'elle ne considère pas encore comme lui étant rigoureusement propre.

Pour résumer dans les termes de la réflexion que je mène dans cette thèse, si Janet échoue à trouver un véritable espace artistique personnel, et se retrouve en fait confinée dans l'espace psychiatrique, c'est parce que sa quête originale reposait sur un désir illu-

---

[118] Cf. *TI*, p. 78.
[119] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 73.

soire de renforcement des contours de son identité. Il n'est donc pas étonnant que « Mirror City » lui apparaisse pour la première fois à son arrivée à Londres, et au terme d'une traversée dont a eu l'occasion d'étudier le pouvoir de dissolution dans le chapitre précédent. En effet, comme le montre Claire Bazin, la découverte de l'espace de l'artiste est provoquée par l'épisode de la lettre perdue, hautement angoissant, mais dépassé grâce au souvenir d'occurrences similaires en littérature :

> Pourtant, la perte, le manque, s'inversent dans cet oxymore salvateur : « the fictional gift of the loss ». La lettre perdue, autre topos de la littérature peuplée de lettres (et la polysémie est à prendre au pied de la lettre) renvoie à une intertextualité féconde, tout en permettant à l'auteur d'inaugurer la métaphore des « *mirror cities* » dont le pluriel singularisé donne son titre à ce troisième volume[120].

En effet, l'épiphanie de Janet est évoquée en termes parfois quasi oxymoriques :

> And even in my first experience in London there'd been also the reminder of the *Letter* in fiction – the missing letter, the discovered letter, the letter of such portent that lives are lost and destinies changed […]. For a moment the loss of the letter I had written seemed to be unimportant beside the fictional gift of the loss, as if within every event lay a reflection reached only through the imagination and its various servant languages, as if, like the shadows in Plato's cave, our lives and the world contain mirror cities revealed to us by our imagination, the Envoy. (*EMC*, 300)

Où l'on voit réapparaître l'influence du mythe platonicien dans l'œuvre de Frame, encore mis à mal, puisque les ombres platoniciennes sont assimilées aux échos littéraires des événements de la vie courante, et que les motifs littéraires (ici *Letter*) viennent remplacer, par le biais de la majuscule, les Idées platoniciennes. A première vue, cependant, cette révélation n'apporte rien de nouveau : toute son enfance, Janet a appliqué cette grille de lecture littéraire à ce qui l'entourait, ce qui l'a d'ailleurs indirectement menée à l'hôpital psychiatrique. Mais la différence est un peu plus subtile : lorsque Janet avait, adolescente, utilisé le monde de la fiction, ses figures et ses motifs, c'était en raison d'un désir conformiste d'appartenir à une catégorie sociale, ou à un scénario bien déterminés. Ici, il ne s'agit plus d'adapter son être ou sa conduite à des schémas préétablis, mais plutôt d'appréhender le réel à l'aide de la fiction, sans vocation prescriptive, de trouver pied dans le monde, comme on le voit dans l'exemple suivant :

---

[120] BAZIN, Claire. « 'Une seule lettre vous manque…' L'Autobiographie de Janet Frame. » *Cahiers du CIRHILL* 28 (2005), p. 312.

> I marvelled at my freedom, especially as the Victorian atmosphere and appearance of many of the London buildings had released a fountain (of fear) from my recent past. My drenching was temporary: again the contemplation of the parallel, the mirror dream, sustained me, proofed me against the nightmare of the past. (*EMC*, 301)

Encore une fois, l'angoisse est dépassée par ce double regard. Pour Tonya Blowers, Janet a trouvé un espace bien à elle (« home ») non pas physique, mais plutôt littéraire, et qui lui permet d'être chez elle (« at home ») où qu'elle se trouve. Dans « Mirror City », comme « the house of replicas », s'opère un renversement de la philosophie platonicienne ; ainsi, lors de son séjour à Ibiza, Janet se plaît plus à observer le reflet de la ville dans la mer que la ville elle-même[121]. Cet épisode est la métaphore d'une croyance profonde chez Frame de la supériorité de la fiction sur le réel, le pouvoir de la première étant d'embellir le second, comme le comprenait déjà la jeune Janet qui appelait de ses voeux, dans l'autobiographie, une imagination comme une lumière qui viendrait illuminer le quotidien[122]. Ce passage sert à rappeler que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, Frame ne prône pas un retrait total du monde, et donc de la réalité, pour aller se réfugier dans un monde imaginaire personnel : fidèle à elle-même, Frame croit bien plutôt aux allers-retours, et donc aux mouvements de l'un à l'autre. On retrouve ainsi la conception orphique de la création artistique, mais cette fois-ci délestée de son imagerie sacrificielle :

> [P]hrases that always transport me to the mirror world like the Mirror City where civilisations live their lives under the light of the imagination instead of the sun. Lured always by that world and by the fascination of trying to describe it in words that may not even exist for accurate description, from a limited vocabulary, I realised increasingly the extent of its treasure, discovered during visits to the Mirror City where the great artists had lived and returned to describe what they had seen and felt and known. I knew that some had visited and never returned. (*EMC*, 357)

En évoquant ceux qui « had visited and never returned », que l'on pourrait assimiler à ces artistes fous qui ont tant fasciné Janet dans sa jeunesse, celle-ci se distingue ostensiblement d'eux. De la tradition orphique, elle ne garde finalement que le séjour, et le retour. Mais c'est véritablement dans les derniers paragraphes de ce troisième volume de l'autobiographie que la narratrice nous décrit le plus en détail la nature et la fonction

[121] Cf. *EMC*, p. 336.
[122] Cf. *TI*, 101.

de « Mirror City ». En plus d'être ce lieu imaginaire d'où la lectrice qu'est Janet peut observer le monde, « Mirror City » est un espace de création, ou plus exactement, de transformation. Il s'agit donc autant d'un réservoir de fiction où Janet peut puiser à sa guise que d'un atelier de fabrication : un lieu où le lecteur peut devenir auteur. La narratrice décrit le passage suivant les mécanismes de création de la fiction :

> I had been aware of a subtle shifting of my life into a world of fiction where I spread before me everything I saw and heard, people I met in buses, streets, railway stations, and where I lived, choosing from the displayed treasure fragments and moments that combined to make a shape of a novel or poem or story. (*EMC*, 405)

On retrouve d'une certaine façon l'image de la « carpenter bee » ou du ver à soie qui apparaît dans l'autobiographie[123] mais aussi dans *Daughter Buffalo*[124], tous deux représentant une vision de la création en deux moments : ingestion du divers (au sens kantien du terme), et synthèse organique. On voit bien ici l'influence de Coleridge, et sa décomposition en deux temps des processus de l'imagination créatrice. La « house of replicas » de *Living in the Maniototo* devient une ville à part entière, où l'on trouve « the factories, the streets, the cathedrals of the imagination » (*EMC*, 406). Ce qu'il y a d'intéressant dans le fait de présenter l'espace de l'artiste comme une ville, c'est le caractère dynamique que suppose sa qualité de destination, une dimension relativement absente de l'image de la maison, traditionnellement plus statique. La fiction se crée donc au cours du voyage qui mène du monde réel à « Mirror City » : « I could journey like a seasoned traveller to the Mirror City, observing (not always consciously), listening, remembering and forgetting » (*EMC*, 416). Mais, comme le montre Simone Oettli-van Delden, ce mouvement de va-et-vient est rendu possible par un personnage crucial dans cette allégorie de la création : « the Envoy ».

> This is characterized by an oscillation between the decomposition of the external world, and its reconstitution, which in Frame's last volume of her autobiography is figured as the Envoy of the title, who travels between the external world and the reconstituted world of Mirror City, and it is within this configuration of travelling and a reconstituted world that Janet' Self, blending with the Explicit Author, is most clearly present in the text[125].

---

[123] Cf. le chapitre intitulé « The Silkworms » *in AT*, p. 265-7.
[124] Cf. *DB*, p. 30-1.
[125] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 81.

Le nom même de « the Envoy » évoque la figure mythique du messager, qui vient ici remplacer l'invité de *Living in the Maniototo* comme figure du vivre ensemble. Comme le fait remarquer Maria Wikse, c'est la fluidité identitaire de ce personnage qui le rend intéressant, de même que le fait qu'il ne lui soit pas assigné de genre particulier :

> As an elaboration of Smith's argument that a woman who writes an autobiography remains 'self-consciously in her body', even if she attempts to erase it, I suggest that Frame's autobiographies 'self-consciously' cause gender trouble through her envoy-writer-self by 'erasing' its gender […][126].

Pour Maria Wikse, toujours, cette figure pourrait être une réécriture (une re-citation) de la muse, traditionnellement représentée comme féminine dans le canon masculin, mais ici, dégagée des sous-entendus de séduction et de possession sexuelle qui l'accompagnent dans l'imaginaire classique. C'est en effet dans une fonction qui évoque celle de la muse que « the Envoy » s'adresse à la narratrice dans le tout dernier chapitre du troisième volume, justement intitulé *The Envoy from Mirror City* :

> 'Do you wish Mirror City to thrive? Remember your visit there, that wonderful view over all time and space, the transformation of ordinary facts and ideas into a shining palace of mirrors? What does it matter that often as you have departed from Mirror City bearing your new, imagined treasures, they have faded in the light of this world, in their medium of language they have acquired imperfections you never intended for them, they have lost meaning that seemed, once, to shine from them and make your heart beat faster with the joy of discovery of the matched phrase or cadence, the clear insight. (*EMC*, 434)

Cependant, Simone Oettli-van Delden fait la critique suivante : « However, this presence is once again marked by ambiguity, partly because the image of the Envoy, as it is unfolded in the text, oscillates between being presented as an independent entity and representing Janet's 'watching self[127]'. » En effet, dans la première vision que Janet a de « Mirror City » à l'occasion de l'épisode de la lettre perdue, « the Envoy » est présenté comme une personnification de l'imagination. Dans les références qui suivront, il apparaîtra alternativement comme un double de l'auteur, et comme le messager venu d'ailleurs pour rappeler l'auteur à sa vocation. Il ne s'agit pas de plaider le « flou artistique », mais il me paraît inutile de vouloir dégager une correspondance terme à terme entre cette allégorie de la création et la réalité. Ce qui ressort de la figure de « the En-

[126] WIKSE, *Materialisations of a Woman Writer*, p. 154.
[127] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 81.

voy », si l'on prend un peu de recul, c'est une représentation de la création comme mouvement, mais également une certaine dissolution des frontières de l'être, deux composantes essentielles, on s'en souvient, de l'utopie framienne. Il ne faut pas non plus sous-estimer, chez Frame, la prégnance du trope de la scission schizophrène qu'on avait déjà vue à l'œuvre dans « Jan Godfrey ». Le double selon Frame est une construction à mi-chemin entre deux mondes, d'où, sans doute, cette instabilité que déplore Simone Oettli-van Delden. « The Envoy » évoque également toute la série des personnages de voyageurs que j'avais distinguée dans le chapitre précédent : ce qu'il incarne, c'est une conception de la création comme mouvement perpétuel et comme échange, à mille lieues des clichés d'une Janet Frame enfermée dans la tour d'ivoire de son imagination. La marge n'est donc pas ce lieu ingrat où l'individu est envoyé en exil, elle peut être, au contraire, un point de vue sur le monde, un espace de fécondité, voire même, « a home ».

TROISIÈME PARTIE : « THE BOOKS OF REVELATIONS »

Introduction : la question du postmoderne

UN DES ASPECTS de la critique contemporaine de Frame consiste, comme on l'a vu précédemment, à tenter de placer son œuvre sur l'échiquier intellectuel contemporain. Si ses récits relèvent par certains aspects de problématiques postcoloniales telles que le rapport entre centre et périphérie, par exemple, les jeux qu'ils mettent en place autour de l'identité et de la nature de la vérité leur ont également valu, au fil des années, d'être décrits, par certains aspects, comme postmodernes. Et en effet, un certain nombre des particularités de l'œuvre de Frame que je voudrais étudier dans cette dernière partie, peuvent sembler faire partie de l'attirail subversif propre au postmodernisme, tel le dévoilement métafictionnel ; tandis que d'autres la placent beaucoup plus clairement du côté d'une esthétique moderniste. Simon Malpas, paraphrasant Linda Hutcheon, propose la définition suivante du texte postmoderne : « This is a self-conscious mode of writing, a writing that 'meta-fictionally' comments on and investigates its own status as fiction as well as questioning our ideas of the relation between fiction, reality and truth[1]. » Difficile de ne pas reconnaître dans cette citation des aspects très précis de l'œuvre de Frame. Parmi les critiques, le débat quant à l'opportunité de classer Frame parmi les auteurs dits postmodernes n'a jamais vraiment cessé, et a surtout porté sur ses deux dernières œuvres de fiction, *Living in the Maniototo* et *The Carpathians*. A propos de ce dernier roman, justement, Valerie Sutherland et Suzette Henke nous proposent deux lectures opposées, en ce qu'elles placent le texte dans des positions théoriques contradictoires. Ainsi, pour la première, *The Carpathians* présente un contraste entre une structure postmoderne (instabilité du statut de la narration, enchâssement des voix narratives), et une vision typiquement moderniste du monde, évoquant même une conception « romantique » de l'idée de vérité : « In its privileging of a Romantic vision, this text contains a pivotal contradiction: the form of the novel works against the substance of the discourse; a post-modern structure encloses a modernist world-view[2]. » Pour Suzette Henke, au contraire : « Paradoxically, Frame casts a subversive and experimental postmodern text in the conventional frame of a modernist narra-

[1] MALPAS, Simon. *The Postmodern*. London: Routledge, 2005, p. 26.
[2] SUTHERLAND, Valerie. « A Ventriloquist in the House of Replicas: A Reading of *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 111.

tive[3]. » Force est de constater, à la lecture de ces deux articles, que chacun propose des arguments convaincants. Il me semble ainsi que cette contradiction nous oblige à modifier notre regard et à conclure que la relation de Frame au courant postmoderne était pour le moins ambivalente, et que ces cases théoriques restent finalement un peu trop étriquées pour son œuvre. C'est Judith Dell Panny qui résume le mieux cette relation complexe dans son article intitulé : « Opposite and Adjacent to the Postmodern in *Living in the Maniototo* ». Celle-ci relève également une contradiction apparente entre les jeux sur la notion de vraisemblance et d'autorité auctoriale d'une part et, d'autre part, « an underlying structure that is at variance with the randomness and contingency of many postmodern novels[4] ». La figure du triangle, et notamment de l'hypoténuse, qui vient signifier dans le roman la croyance de Frame en une coexistence harmonieuse des contraires, est pour Dell Panny particulièrement typique de l'esthétique moderniste. Marc Delrez, quant à lui, considère que l'association de l'œuvre de Frame au courant postmoderne comporte le risque de passer à côté de ce qui fait justement son originalité :

> In general, it can be argued that readings of the work as postmodern, which stress the impossibility of a union between 'truth' and socially constructed (relative) meanings, not only tend to show affinities with the social-realist approach, but also to fall short of apprehending Frame's metaphysics of deferred essence[5].

J'ai pour ma part tendance à me ranger à l'avis de Marc Delrez, et à croire que l'œuvre de Frame, si elle doit vraiment être classée, fait plutôt preuve d'une allégeance au Modernisme qu'au postmodernisme. On pourrait pourtant de nouveau y voir là une contradiction avec le refus de Frame de toute forme de vérité définitive et unique, notamment illustré par la réécriture de l'allégorie de la caverne selon Platon. En effet, le Modernisme, en tant que courant littéraire, se caractérise plutôt par une croyance dans la possibilité d'atteindre, par le biais de l'expérimentation artistique, une certaine forme de vérité fondamentale. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'un des motifs récurrents des textes modernistes est l'épiphanie (cf. *Ulysses* de Joyce, *The Waves* de Woolf, ou *Le temps retrouvé* de Proust, etc.), un motif dont on va justement voir qu'il occupe une place

[3] HENKE, Suzette. « The Postmodern Frame: Metalepsis and Discursive Fragmentation in Janet Frame's *The Carpathians.* » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), p. [3].
[4] DELL PANNY, Judith. « Opposite and Adjacent to the Postmodern in *Living in the Maniototo* » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 188.
[5] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002, p. XXIX.

centrale dans la dynamique textuelle des écrits de Frame. Mais ce qu'il est essentiel de saisir, afin de résoudre cette apparente contradiction, c'est que dans son œuvre, la révélation qu'atteignent les personnages n'est pas celle d'une vérité transcendante (cf. Albert Dungbeetle et sa « ball of dung » dans *Scented Gardens for the Blind*), mais touche bien plutôt au caractère fondamentalement ambigu, ambivalent de la vérité. En d'autres termes, ce que l'on découvre, dans l'œuvre de Frame, c'est l'alternative elle-même. L'épiphanie dont Turnlung fait l'expérience dans *Daughter Buffalo*, par exemple, est à ce niveau révélatrice. Lorsque, enfant, il se rend compte que ce qu'il avait cru pendant des années être des « jewel desks » ne se révélait être que des « dual desks » beaucoup plus prosaïques, Turnlung se trouve, malgré sa déception, reconnaissant d'avoir fait une nouvelle découverte, celle de la dualité elle-même, et de son lien avec la mort : « The idea of death as a jewel seems to me a fair recompense for my painful association with the word; it allows me to indulge in an exquisite annihilation of the togetherness in which it once disguised itself. Dual indeed! » (*DB*, 97). Ici, c'est la dualité elle-même qui est le joyau.

L'importance centrale de la mort chez Frame est d'ailleurs liée à une caractéristique commune à beaucoup de récits de Frame, à savoir leur orientation clairement téléologique ; une caractéristique qui prend selon moi son origine dans l'influence qu'a eu sur elle l'affiliation de sa mère au Christadelphianisme, une secte chrétienne minoritaire au credo très fortement millénariste. Tonya Blowers en observe d'ailleurs les effets dans l'autobiographie, et évoque notamment le caractère non-hiérarchique de l'organisation ecclésiastique propre aux Christadelphiens :

> The Christadelphian is a non-hierarchical church, which does not distinguish between clergy and laity and has no central organisation. Worship takes place in a rented hall or private home. Frame records that many such meetings took place in their family home. With no minister or priest to lead, the only authoritative creed the religion accepts is the Bible, with particular emphasis given to the Book of Revelations[6].

Elle s'appuie d'ailleurs dans sa démonstration sur les réflexions de Mark Williams, qui choisit, en ouverture de son chapitre sur Frame, d'insister sur le rôle de la religion maternelle dans son éducation, et plus tard, dans son écriture :

---

[6] BLOWERS, Tonya. *Locating the Self : Re-reading Autobiography as Theory and Practice, with particular reference to the writings of Janet Frame*. PhD thesis, University of Warwick, 1998, p. 107.

> In Frame's work the debt to the Christadelphians is registered chiefly in her essentially religious sense of the commonplace and in her sense of the body as the only realm of the real. In her novels language is not a means beyond the body towards spiritual apprehension. It is a means towards the discovery of the wonder and terror that lie *within* the actual. It is the end of her characters' striving after significance, not the way through to some alternative end, located in the world of the spirit. This particular sense of the body that is Christian, yet not at all dualistic, conforms with Christadelphian belief[7].

Où l'on retrouve la croyance de Frame selon laquelle l'imagination se doit d'être fermement ancrée dans le réel, comme on a pu en voir des illustrations au sein du chapitre précédent. Pour Mark Williams, l'influence de cette forme de Christianisme particulièrement attachée au *hic et nunc* de la vie sur terre rapproche Frame d'auteurs tels que William Blake ou D. H. Lawrence. En effet, elle partage avec ces derniers une vision de l'humanité dans laquelle chair et âme sont consubstantielles, et non pas radicalement séparées, comme le veut le dogme traditionnel chrétien. On peut également identifier de nombreuses illustrations concrètes des principes christadelphiens dans l'œuvre de Frame : ainsi la figure de « Mirror City » peut-elle évoquer l'avènement du royaume de Jésus sur terre, en lequel les Christadelphiens avait une foi tout à fait littérale. La trame narrative de *A State of Siege*, ainsi que toute la problématique que j'ai identifiée comme celle du « vivre avec autrui », évoque la croyance selon laquelle le retour de Jésus, par ailleurs considéré comme un être en partie de chair et de sang, était imminent :

> I had been impressed, too, by the tales Mother told us in our Sunday Bible reading when we sat around the big kitchen table and pored over the red-letter Bible while she explained that a poor man might come to the door and be refused food or even have the dogs 'loosed' on to him, and lo! he would turn out to be an angel in disguise or even Christ himself. Mother warned us to be careful and not to laugh at people we thought were strange or 'funny' because they, too, might be angels in disguise. (*TIL*, 27-8)

On voit déjà se dessiner dans ce passage le motif typiquement framien du marginal détenteur d'une vérité supérieure au reste de la communauté. Plus concrètement, l'hostilité particulière dont Frame fait preuve envers la guerre dans un roman tel que *Intensive Care* prend clairement sa source dans le pacifisme traditionnel des Christadelphiens, qui choisirent notamment d'être objecteurs de conscience au cours des deux guerres mondiales. Mark Williams identifie un autre dénominateur commun à toutes les

---

[7] WILLIAMS, Mark. *Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Authors*. Auckland: Auckland University Press, 1990, p. 32.

formes d'influence du millénarisme dans la littérature de langue anglaise, à savoir l'importance fondamentale du « Livre de l'Apocalypse », en anglais « Book of Revelations », dont je me suis évidemment inspirée pour intituler cette troisième partie. On trouve peu de citations *verbatim* de « The Book of Revelations » dans l'œuvre de Frame, et je n'entends d'ailleurs pas me diriger vers un relevé des références précises à ce texte biblique. Je crois au contraire que son influence sur l'œuvre de Frame est beaucoup plus diffuse, et se remarque plutôt dans l'étude de certains schémas narratifs et motifs précis. Ainsi, le motif de la catastrophe, de la fin du monde, se retrouve à différentes échelles dans de nombreux récits de Frame, auxquels il imprime une dynamique téléologique évidente. Mais si l'on prend en compte la véritable racine étymologique du mot « apocalypse », qui signifie « révélation », ce que rend plus clairement le titre anglais, on se dirige vers un autre motif très présent chez Frame, celui du dévoilement de la vérité, qui se traduit également par une autre forme de dévoilement, métafictionnel, celui-là. Enfin, n'oublions pas que « The Book of Revelations » aurait été révélé à son auteur en pèlerinage sur l'île de Padmos, sur un mode qui ne peut qu'évoquer le motif récurrent de l'épiphanie chez Frame. Northrop Frye, dans son ouvrage sur la Bible, *The Great Code*, explique ainsi :

> The Greek word for revelation, *apocalypsis*, has the metaphorical sense of uncovering or taking a lid off, and similarly the word for truth, *aletheia*, begins with a negative particle which suggests that truth was originally thought of as also a kind of unveiling, a removal of the curtains of forgetfulness in the mind. In more modern terms, perhaps what blocks truth and the emerging of revelation is not forgetting but repression[8].

Convoquer l'influence de « The Book of Revelations » chez Frame se révèle ainsi être un exercice très fécond, et qui nous ouvre de nombreux points d'entrée dans son œuvre. Frame ne s'intéresse pas au chaos, dont la théorie, parfois mal maîtrisée, passionne les postmodernes, ou au relativisme, mais manifeste au contraire une croyance dans la possibilité de décortiquer le réel, ses rouages et ses structures, pour mettre au jour une vérité nouvelle dont la nature n'a rien à voir avec la construction unitaire et phallomorphe que nous appelons « vérité ». En d'autres termes, après avoir étudié l'objet de la révélation alternative framienne (le langage du centre), son sujet (les marginaux), reste à

[8] FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. San Diego, New York: Harvest Books, 1983, p. 135.

s'intéresser à ses modes, que j'étudierai successivement dans cette partie : la catastrophe, l'épiphanie, et le dévoilement.

Chapitre 7 : *Revelations* I – Catastrophes

COMME le fait remarquer Gina Mercer dans le premier chapitre de son ouvrage, *Subversive Fictions*, les critiques ont beaucoup reproché à Frame d'abuser d'une certaine forme de pessimisme, et de faire preuve d'une fixation morbide sur des sujets aussi « déprimants » que la mort, la vieillesse, ou la maladie[1]. Or, on a vu comment le fait même d'aborder ces sujets faisait partie de la stratégie de déconstruction du langage du centre qui se trouve au cœur de toute l'œuvre de Frame. Mais l'impression de pessimisme qui peut parfois se dégager de l'œuvre de Frame vient en fait de son recours constant au motif de la catastrophe, dont on a vu qu'il prenait ses sources dans l'influence du Christadelphianisme sur son écriture. *Scented Gardens for the Blind*, par exemple, se termine sur l'explosion d'une bombe atomique censée avoir détruit toute l'Angleterre, et *Intensive Care*, par l'avènement d'un régime totalitaire, et par l'organisation d'un génocide systématique qui n'est pas sans rappeler la Shoah. De même, *The Adaptable Man* se conclut par une catastrophe à échelle moindre, mais aux conséquences non moins dramatiques, à savoir la chute du fameux chandelier Venini sur une assemblée qui réunit la plupart des personnages principaux du roman. Marc Delrez, l'un des seuls critiques de Frame à s'intéresser au motif de la catastrophe dans son œuvre, fait remarquer ceci : « However, it can also be argued that [Frame] invokes cataclysm flippantly, in a kind of last-minute closure meant to circumscribe her suppressed vision of an enlarged humanity[2]. » En effet, c'est un reproche que l'on pourrait faire à *Scented Gardens for the Blind*, où la bombe atomique semble à première vue tenir lieu de conclusion un peu « facile » ; mais ce serait oublier les visions apocalyptiques qui hantent le roman, et notamment les pensées d'Erlene, qui préviennent l'arrivée de la catastrophe. De plus, certaines catastrophes interviennent au beau milieu du récit : c'est par exemple le cas de la pluie de lettres de l'alphabet qui survient brutalement dans *The Carpathians*, suite à quoi les habitants de Kowhai Street, qui semblent avoir perdu l'usage de la parole, disparaissent mystérieusement aux mains d'employés anonymes, que l'on devine être envoyés par le gouvernement. Car de façon générale, ce n'est pas vraiment la catastrophe en soi, son déroulement, qui intéresse Frame, c'est plutôt le processus

[1] Cf. MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994, p. 11.
[2] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 23.

qu'elle implique. C'est ce que fait également remarquer Marc Delrez dans son article sur *A State of Siege* :

> This makes one ponder upon the paradoxes of pessimism. Frame's tendency to deny the reader, with her bleak endings, some hoped-for catharsis or post-tragic return to order, may derive from a trustful conception of the human person, seen as genuinely susceptible of 'mental or emotional growth'. In so far, it can be argued that the post-cataclysmic desolation which settles at the end of her novels provides a measure of the elasticity or adaptability of the human mind, capable (as she sees it) of stretching infinitely to encompass the most alien of views[3].

La catastrophe, chez Frame, n'est pas abordée comme un simple cataclysme, balayant tout sur son passage, mais plutôt en termes de « crise », ce qui ancre d'ailleurs encore plus Frame dans une vision moderniste du monde, du moins selon Frank Kermode, qui évoque la tendance très particulière au XX[e] siècle à faire de ce motif « a central element in our endeavours towards making sense of our world[4] ». A ceci près que chez Frame, cette préoccupation se mêle à l'influence millénariste de sa mère. Pour en revenir au motif de la catastrophe comme crise, il serait sans doute bon de rappeler la définition de ce terme, dont le sens premier est d'origine médicale, comme nous l'apprend *Le Petit Robert* : « Moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif, en bien ou en mal[5]. » C'est ce modèle qui s'applique le plus, selon moi, à une lecture du motif de la catastrophe, qui, d'illustration du soi-disant pessimisme framien, se révèle en fait être, paradoxalement, le signe de la possibilité de l'alternative. On se souvient, par exemple, comment *A State of Siege*, dont le récit se refermait sur la mort énigmatique de Malfred, se termine malgré tout sur la vision d'un soleil porteur de promesses de renouveau[6]. Ainsi, la catastrophe, chez Frame, est souvent ce qui permet de détruire l'ancien, afin de reconstruire le nouveau, de faire place à l'alternative.

On observe également une autre dimension dans le traitement de ce motif chez Frame, à savoir l'imbrication constante entre le microcosme et le macrocosme, entre la dimension privée, intime, et la dimension globale, humaine. Une catastrophe intime

---

[3] DELREZ, Marc. « 'The Eye of the Storm' : Vision and Survival in *A State of Siege* » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 126.
[4] KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, (1966) 2000, p. 94.
[5] REY, A., REY-DEBOVE, J., eds. *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1991, p. 424.
[6] Cf. *SoS*, p. 245-6.

peut ainsi avoir des effets aussi dévastateurs qu'un cataclysme à grande échelle. C'est par exemple le cas dans l'autobiographie, où Frame évoque la collision, en 1945, de son passage à l'âge adulte (qui correspondra à la la catastrophe privée que fut son premier internement), et de la catastrophe mondiale que fut Hiroshima :

> Everyone rejoiced that the war had ended, and it was enough to rejoice and not notice or think about the fact that the atom bomb had been born, it also given its own life and responsibility. My coming of age was lit by the mushroom fire that made shadows of all those caught in its brightness; a spectacular illumination of the ceremonies of death, 'ashes to ashes, dust to dust'. (*AT*, 187)

Pour Ivane Mortelette, cet entrelacement de l'historique et du personnel a pour origine le comportement de la mère de Janet qui, dans l'autobiographie, se tient toujours au même endroit pour annoncer les grandes nouvelles, de quelque ordre qu'elles soient[7] :

> I was nearly fifteen when I woke that morning to find blood between my legs. Panic seized me. I ran from the bedroom into the dining room and stood in the place where Mother herself stood in time of crisis – that honoured place in the light of the dining-room window, by the sewing machine, where we had been warned not to stand should there be a storm and danger of lightning. (*TIL*, 118)

La catastrophe intime profonde que constitue chez Janet l'arrivée de ses premières règles vient ainsi s'associer aux cataclysmes naturels que sont les tempêtes et le tonnerre. Cette particularité constitue pour moi le signe d'un engagement profond de Frame dans le monde et dans l'histoire. Cette idée est certes débatable, mais je pense qu'il est possible de détecter chez elle, en dépit de l'apparent retrait du monde auquel peut parfois laisser croire son écriture, une préoccupation certaine vis-à-vis des événements politiques et culturels de son temps[8]. Ceci mérite d'être précisé, car l'œuvre de Frame en général peut parfois donner l'impression de rester un peu en retrait du monde et de l'histoire, en raison de son ancrage dans le monde intérieur des personnages. Ainsi, dans son autobiographie, Frame parvient à faire mentir une certaine vision de la tradition autobiographique féminine, analysée par Estelle Jelinek, et qui voudrait que les femmes

---

[7] Cf. PAUTLER MORTELETTE, Ivane. *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Janet Frame*. Thèse de doctorat dirigée par Claire Bazin, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 109

[8] Ceci est surtout présent dans ses interviews. Mais je pense également à son engagement véhément contre la venue en Nouvelle-Zélande de l'équipe de rugby d'Afrique du Sud, pays à l'époque encore très marqué par l'Apartheid. Cette controverse avait donné lieu à un dessin humoristique représentant Janet Frame « taclant » un joueur de rugby. Cf. KING, Michael. *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*. Harmondsworth: Penguin, 2000, p. 439-40.

aient davantage tendance, contrairement aux hommes, à évoquer des sujets relevant plus spécifiquement de l'intime[9].

Je vais donc tenter de montrer dans ce chapitre comment le motif de la catastrophe, qu'elle soit d'ordre intime ou global, occupe une place centrale dans les récits de Frame, en ce qu'elle met en marche une dynamique de crise qui va s'ouvrir sur une promesse d'alternative, tout comme, à la fin du *Livre de l'Apocalypse*, la destruction du monde est suivie du Jugement Dernier, où les âmes des élus sont enfin accueillies dans un monde meilleur.

1. « Apocalypse Now ! »

Janet Frame est née en 1924, ce qui fait d'elle un témoin privilégié de la plupart des grandes catastrophes du XXe siècle. Cette position de témoin est justement rendue possible par l'omniprésence du désir de savoir, et par le développement du pouvoir de l'image, qui aboutissent justement à cette « hyperconscience » de la mort et de la destruction que dénonce Turnlung dans *Daughter Buffalo*. Parmi les événements du siècle qui ont le plus marqué Frame, il y a évidemment l'avènement de la bombe atomique, mais également la Shoah, deux tragédies qui ne vont cesser de hanter son œuvre. Ainsi, la catastrophe globale, la destruction du monde et de l'humanité sont des menaces qui planent sans cesse dans ses romans, comme par exemple *Intensive Care*, *Scented Gardens for the Blind* et *The Carpathians*. Cependant, la catastrophe, une fois intégrée à la philosophie de Frame, devient un motif ambivalent, à la fois terrifiant et porteur d'espoir. En effet, l'apocalypse retrouve un peu de son sens biblique et original dans l'usage que Frame en fait, car il s'agit la plupart du temps, comme on va le voir, d'un événement subit, violent, mais cependant profondément révélateur des erreurs humaines et des maladies de notre siècle.

1.1 Catastrophe imminente/immanente

L'influence de la religion maternelle, et de ses accents millénaristes, sur l'œuvre de Frame est évidente, ne serait-ce qu'en raison de la récurrence même du motif de la ca-

[9] « But the emphasis remains on personal matters – not the professional, philosophical or historical events that are more often the subject of men's autobiographies. » JELINEK, Estelle. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne Publishers, 1986, p. xii.

tastrophe. Cependant, ce que toutes les représentations de cataclysmes ont en commun chez elle, c'est justement leur différence avec le modèle biblique original. En effet, dans le *Livre de l'Apocalypse*, la fin du monde est représentée comme un événement de nature essentiellement transcendante, et dont les êtres humains sont au mieux les témoins, au pire, les victimes. Chez Frame, au contraire, les grandes catastrophes qui secouent le monde ont une origine profondément immanente : en d'autres termes, c'est l'homme lui-même qui devient l'agent de sa propre destruction. C'est ce que comprend déjà Istina Mavet, la narratrice de *Faces in the Water*, qui prophétise :

> [L]earning […] that the E.S.T. which happened three times a week, and the succession of screams heard as the machine advanced along the corridor, were a nightmare that one suffered for one's own 'good.' 'For your own good' is a persuasive argument that will eventually make man agree to his own destruction. (*FW*, 71-2)

Les aberrations du langage scientifique et les dérives de l'hygiénisme sont, comme on l'a déjà vu, autant de manifestations de la pulsion suicidaire qui semble s'être emparée de toute la culture occidentale, comme le fait remarquer Gina Mercer à propos du roman *The Edge of the Alphabet* : « She depicts the Western world during the Cold War years as a culture so loveless and lifeless, so death-driven, that the only 'rational' option seems to be global suicide through nuclear holocaust[10]. » En effet, le troisième roman de Frame, s'il ne met pas en scène de catastrophe globale, est cependant profondément hanté par ce thème, ce qui en fait une sorte de roman « postapocalyptique ». Londres y est dépeint comme une sorte de champ de ruines, et de « bombed sites » (*EA*, 280), ce qui nous ramène à l'analyse postcoloniale du roman qu'avaient notamment proposée les auteur de *The Empire Writes Back*[11], et qui fait de Londres la capitale d'une certaine décadence occidentale. On se souvient également de l'analyse de John McLeod, qui montrait comment, sous la plume de Frame, Londres devenait un « derelict graveyard » destiné à accueillir les restes de la culture anglaise, jusque là dominante, et à l'ecentre de laquelle Frame commet « an act of cultural euthanasia[12] ».Même si cette analyse saisit très bien la tension culturelle qui est à l'œuvre dans le roman, il me semble que le terme

[10] MERCER, Gina. « *The Edge of the Alphabet* – Journey: Destination Death. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), p. [1].
[11] Cf. ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, (1989) 2002, p. 102-8.
[12] MCLEOD, John. *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. London: Routledge, 2004, p. 91.

« euthanasia » ne rend pas vraiment compte de l'idée fondamentale de ce roman selon laquelle l'humanité toute entière est en train de céder à une pulsion de mort généralisée. On en revient aux analyses de Gina Mercer, pour qui il s'agit là de la conséquence de la tendance occidentale à privilégier un aspect de son identité (le masculin, le centre), au détriment de l'autre (le féminin, la marge) :

> In *The Edge of the Alphabet* she shifts her focus to consider the cultural body as a whole. She discerns a body which has privileged and developed one side of itself, while allowing the other half to fester, atrophy, wither and die, through denial and neglect. Such a body necessarily looks crippled, unhealthy, lopsided. Frame sees such a body as chronically ill, to the point of desiring death rather than regeneration[13].

Cette métaphore, qui consiste à comparer les grands drames du XX^e^ siècle à un cancer qui rongerait les membres de toute une culture envisagée comme corps, on la retrouve dans le roman *Intensive Care*. Naomi, la fille de Tom Livingstone, tout comme Ciss Everest, son amour de jeunesse, sont toutes deux affligées de cette maladie qui symbolise dans le roman la dégénérescence que représente chez Frame la véritable métabolisation de la guerre et de la violence qui a lieu dans le roman :

> Died and died and died in the War. Because the War never ended, they forgot to find the trick of ending it, because they didn't know it was still going on and on and on, and if they saw it was there they kept looking away and pretending it wasn't there, like the mental people. (*IC*, 86)

Pour Frame, la véritable maladie mentale se situe là, dans cet amour démesuré de la guerre, qui transforme les hommes en meurtriers, le plus souvent de leur propre femme. Une idée que résume très bien Gina Mercer : « At the beginning of *Intensive Care* Tom has fallen so far from his 'Innocence' that he has confused 'Love and War' and is now in love with war[14]. » En effet, l'amour de Tom Livingstone pour Ciss Everest, la jeune infirmière rencontrée pendant la guerre, symbolise en fait son amour pour la guerre et la violence. Il s'ensuit donc assez logiquement qu'il la tue très peu de temps après l'avoir retrouvée, de même que son petit-fils, Colin Torrance, finira par tuer sa maîtresse, Lorna. De la même façon, Marc Delrez évoque « the impregnation of people's private lives with the leaking principle of war[15] ». L'emploi de l'image du cancer pour décrire la dé-

[13] MERCER, *Subversive Fictions*, p. 54.
[14] *Ibid*, p. 153. Les citations de Mercer font référence au poème p. 64-5.
[15] DELREZ, *Manifold Utopia*, p. 193.

cadence de notre civilisation me paraît intéressante à plus d'un titre. En effet, il s'agit d'une maladie endogène qui se caractérise par une sorte d'autodestruction de l'organisme, et qui évoque le génocide qui se trouve au centre de la dernière section du roman, où une partie de la population se met à en exterminer une autre, de la même façon que les cellules cancéreuses s'attaquent aux cellules saines dans un organisme malade. L'humanité n'est donc pas victime d'une catastrophe exogène, étrangère à elle-même, mais bien plutôt de son amour morbide de la mort.

Ceci nous permet d'ailleurs de revenir à la question de la composition de *Intensive Care*, qui pose problème à la plupart des lecteurs du roman, en raison de la rupture radicale qui intervient entre la deuxième et la troisième partie du récit, qui se situe, quant à elle, dans un avenir indéterminé. J'ai déjà eu l'occasion de montrer les liens logiques profonds qui unissaient l'ensemble des parties du texte, et qui faisaient de la dernière une conséquence logique de ce qui précédait. Mais je souhaiterais maintenant ajouter un nouvel élément à cette analyse de la structure du roman, et démontrer qu'avec *Intensive Care*, on est sans doute au plus près de l'influence qu'ont eue les récits de la Bible sur l'œuvre de Frame. Pour Northrop Frye, en effet, l'une des caractéristiques des textes bibliques est qu'ils sont reliés entre eux par le principe de « typology » :

> Typology is a figure of speech that moves in time: the type exists in the past and the antitype in the present, or the type exists in the present and the antitype in the future. What typology really is as a mode of thought, what it both assumes and leads to, is a theory of history, or more accurately of historical process: an assumption that there is some meaning and point to history, and that sooner or later some event or events will occur which will indicate what that meaning or point is, and so become an antitype of what has happened previously. Our modern confidence in historical process, our belief that despite apparent confusion, even chaos, in human events, nevertheless those events are going somewhere and indicating something, is probably a legacy of Biblical typology: at least I can think of no other source for its tradition[16].

Pour Frye, donc, la « typology » est un type de lien de causalité qui relie entre eux des éléments allégoriques parfois très distincts, et participe à la création d'un réseau métaphorique qui va donner une unité à des textes différents (les livres de la Bible, en l'occurrence). Dans *Intensive Care*, le génocide final est ainsi l'« antitype » qui correspond au « type » que sont les amputations systématiques infligées dans les deux premières sections, mais également à celui de l'abattage de l'arbre des Livingstone, qui constituait

[16] FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. San Diego, New York: Harvest Books, 1983, p. 81.

un lien entre passé et présent. L'étude de la structure de ce roman permet donc de faire la lumière sur un aspect très particulier de l'œuvre de Frame, à savoir son désintérêt relatif vis-à-vis des structures de causalité pure, qui feraient s'enchaîner logiquement un événement et un autre. C'est pourquoi le lecteur peut parfois se faire surprendre par l'irruption de la catastrophe dans ses récits, car elle semble souvent n'être motivée par aucun élément particulier, bien qu'elle s'insère pourtant harmonieusement dans le récit au moyen de réseaux métaphoriques plus ou moins explicites. Ceci donne lieu à un déterminisme assez diffus : la catastrophe est inévitable, mais on ne sait pas ce qui va, au final, en être responsable. On se rapproche ainsi d'un type de traitement du temps que Gary Saul Morson, dans son ouvrage consacré au déterminisme narratif, appelle « vortex time » : « [I]n vortex time an apparent diversity of causes all converge on a single catastrophe[17]. » Ce qui se vérifie en effet dans des romans tels que *The Carpathians*, comme il en sera question plus tard, mais également *The Adaptable Man*, ou *Scented Gardens for the Blind.*

Ce roman se termine en effet sur une catastrophe d'ordre nucléaire évoquée de façon presque nonchalante :

> And when Dr. Clapper returned in three months, just one week after the atom bomb had been dropped that destroyed Britain, and the world was still numb with fear, tasting people ash in their mouths and trying to whitewash the falling skies, he saw in the new small-unit ward, in the dayroom, Vera Glace sitting on a chair after thirty years, looking human, and speaking the language of humanity. (*SGB*, 251)

On retrouve ici l'ambivalence caractéristique du motif de la catastrophe chez Frame, qui combine destruction et régénérescence, et sur lequel je reviendrai un peu plus tard. Mais contrairement aux apparences, l'explosion de cette bombe n'intervient pas « par hasard » dans le récit ; au contraire, *Scented Gardens for the Blind* est littéralement hanté par la menace d'une fin du monde imminente, ce qui en fait certainement le roman le plus « millénariste » de Frame. Chacun des personnages est en effet profondément conscient de cette menace qui plane, comme Erlene : « You would suppose, Erlene told herself, that the end of the world has come because I do not speak », ou encore Edward, qui

[17] MORSON, Gary Saul. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994, p. 163.

représente, comme on l'a déjà vu, la partie « masculine » du corps de la culture occidentale :

> The inescapable litter of war depressed Edward. He longed to avoid it, to remove it, to clean the battlefield—why, he wondered, did I not use one of the new Death Rays, which are the cleanest of the clean, laundering death into invisibility, shrinking the monstrous dead to tiny leftovers with which one can cope, put in the palm of the hand, in an envelope, coat pocket, coin purse, wallet, paper bag; a handful of ash? (*SGB*, 36)

La récurrence de l'image de la cendre, qui entretient un rapport métonymique avec la bombe atomique, et ce qu'elle suppose de mort « propre », est clairement ce qui annonce l'explosion nucléaire finale, du moins selon Uncle Blackbeetle, qui joue le rôle de prophète tout au long du roman :

> He talked of the Bomb, of soft white ash like talcum powder clogging the pores of the earth—like a deodorant, though not like lilies or jasmine, only the smell of nothing removing the smell of humanity, all its pools of blood, sweat, tears, semen, milk; a mere dusting of talcum powder […]. (*SGB*, 68)

L'image des soldats recouverts de cendre et portant des sachets de poudre odorante va venir signifier dans le roman la hantise de la destruction de l'humanité, si bien que celle-ci devient presque inévitable. Ainsi, la catastrophe qui clôt le roman n'est pas un événement né de la transcendance, une sorte de *deus ex machina* censé permettre à la narratrice de signer la fin de son récit ; c'est au contraire la fin à laquelle court inévitablement une humanité obsédée par la mort.

Cette représentation de l'apocalypse comme un événement non pas ponctuel, violent et exogène, mais comme l'aboutissement d'un processus d'autodestruction diffus, n'est pas sans évoquer le retournement copernicien qu'effectue Michel Foucault dans *Surveiller et punir* autour de la notion de pouvoir. Dans cet ouvrage, le philosophe établit un lien entre l'entrée dans l'âge Classique et le passage de « L'éclat des supplices » à « La punition généralisée[18] », et pose les premiers jalons de sa définition du pouvoir, qui devient dès lors un dispositif de contrôle capillaire, diffus et surtout ontogénétique[19]. Frame en arrive à des conclusions similaires dans ce passage de *The Rainbirds*[20], où le

[18] Cf. FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
[19] Cf. « Droit de mort et pouvoir sur la vie » *in* FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
[20] Je me contenterai de faire remarquer que ce roman a été écrit environ six ans avant l'ouvrage de Foucault.

danger de l'extermination ne semble plus venir d'en haut, mais bien de ce que l'humanité renferme de plus terre-à-terre :

> Although premature burial alive had not become his prevailing nightmare the fear of being pronounced dead and in another's power haunted him. This power did not include his burial by another, the refusal to unlock his tomb when he thudded his fists against the coffin lid—this might have been so in a time when he thought of power as physical domination, when gods showed their power by playing games with thunderbolts, hurling them from the sky to strike and kill; even Christ had been content to prove his power with the acceptable popular method of displaying force to perform immediate visible miracles through his permanent power in the end was wielded by words. In an age of sophistication where primitive demons still haunted, when total destruction of the world or the cleaning of a wooden bungalow on a quarter-acre section could both be accompanied at the turn of a switch, when minds became so confused that the difference between a bomb and a vacuum cleaner was not as obvious as it might have been, when a world-cleaning, man-cleaning, race-cleaning process became as casual as house-cleaning and was thought by some to be as necessary and satisfying, then the varieties of power were endlessly subtle and it was these invisible powers that frightened Godfrey. (*Ra*, 194-5)

On retrouve dans ce passage la méfiance profonde de Frame à l'égard de l'obsession moderne de la propreté (« a world-cleaning, man-cleaning, race-cleaning process »), qui est représentée dans beaucoup de romans comme une cause potentielle de désastre. Ici, l'horreur de l'apocalypse moderne réside dans son insignifiance, dans son caractère mécanique, presque sans conséquence (« at the turn of a switch »). L'origine presque triviale de la catastrophe est signifiée dans ce passage par l'analogie entre « a bomb » et « a vacuum cleaner », que l'on retrouve d'ailleurs également dans *Intensive Care*, dans une description du projet de « Human Delineation », c'est-à-dire le génocide systématique d'une partie de la population :

> 'The Human Delineation Act', I said loyally, 'is the greatest convenience of modern times, in an age of convenience; a labour-saving device more to be praised, more wonderful than all the housekeeping inventions of peace and war: *the vacuum cleaners and the bombs*.' (*IC*, 263 – c'est moi qui souligne)

Ce qui frappe, encore une fois, c'est l'alliance entre un objet aussi hostile qu'une bombe, et un objet aussi apparemment inoffensif qu'un aspirateur[21]. Mais tous deux ont cependant en commun d'être emblématiques d'une certaine modernité ; de plus, pour Frame,

[21] D'ailleurs, on s'en souvient, Frame utilisait déjà l'image de l'aspirateur pour décrire l'effet dévastateur de la mondialisation culturelle dans son article intitulé « Departures and Returns ». FRAME, Janet. « Departures and Returns » *in* AMIRTHANAYAGAM, Guy, ed. *Writers in East-West Encounters: New Cultural Bearings*. London: Macmillan, 1982, p. 92.

l'aspirateur fonctionne comme un symbole de l'obsession hygiéniste de la culture occidentale[22], et dont la facilité mécanique d'utilisation vient symboliser la « facilité » mécanique d'extermination que propose la bombe. L'apocalypse, donc, est une menace qui émane du quotidien, la promesse d'une révélation du caractère profondément mortifère de notre civilisation.

1.2 Rédemption et renouveau

Mais, comme on l'a déjà observé à de nombreuses reprises, Frame n'est pas un écrivain pessimiste : si l'humanité est capable de s'autodétruire, c'est qu'elle est également capable de se reconstruire. C'est notamment ce que l'on constate dans *The Adaptable Man*, qui se termine avec la chute d'un chandelier sur toute un groupe de personnages, et à laquelle ne va finalement réchapper que le personnage de Vic Baldry, ce passionné de grands voyages, qui s'était destiné à partir s'installer en Australie. Il se retrouve ainsi totalement paralysé suite à l'accident, avec pour seul aperçu du monde extérieur un miroir suspendu au-dessus de sa tête. Alors que tous les membres de la communauté déclarent sentencieusement que « He would be better if he were dead » (*AM*, 277), Vic fait preuve de cette « adaptabilité » commune à toute l'humanité :

> On a day when few people appeared in the mirror, Vic Baldry, who could have strode alone across the uninhabited desert of Central Australia, sank into depression; then, even the sight of a little dog trotting along made him happy; and then he would hate the dog for its power to make him happy. (*AM*, 276-7)

La conclusion à tirer ici est que l'humanité, même victime des pires catastrophes, persiste, survit, dans toute sa riche ambivalence. En effet, de façon générale, il est assez rare que les romans de Frame se terminent uniquement par une catastrophe. Encore une fois, il y a quelque chose de très millénariste dans cette conception de l'apocalypse comme nécessairement suivie d'une forme de renouveau. Mais cette tendance témoigne également d'une vision plus alternative de l'histoire, faite de cycles où catastrophe et rédemption s'articulent nécessairement l'une à l'autre, à l'opposé d'une certaine vision « positiviste » de l'histoire envisagée comme ligne droite orientée vers le progrès. Ainsi, à propos de *Scented Gardens for the Blind*, Gina Mercer fait remarquer : « Frame seems to be suggesting that humanity's 'progress' has been towards death and decay for so long

[22] On pense par exemple à l'épisode de la « Blue Fury », dans *Living in the Maniototo.*

that only a return to the primeval can provide any hope of regeneration[23]. » Les quelques syllabes que prononce Vera dans les dernières lignes du roman font effectivement preuve de ce que Marc Delrez appelle « a regression to a subhuman form of consciousness[24] », puisque ce nouveau langage surgit d'une dimension primaire, antérieure à l'humain, « out of ancient rock and marshland; out of ice and stone » (*SGB*, 252). Le langage est ainsi le vecteur principal de la catastrophe, chez Frame, mais également la source d'un renouveau possible. On en revient à cette idée qui court tout le long de l'œuvre de Frame, et selon laquelle le langage, à force d'avoir été utilisé à des fins de manipulation et de contrôle (le langage scientifique en est le meilleur exemple), a fini par entrer dans une dynamique autodestructrice qui ne peut se terminer que par un anéantissement dont pourra alors naître une nouvelle forme. C'est en effet le contenu de la veine utopique qui traverse son œuvre (pour reprendre les termes de Marc Delrez), d'où cette préoccupation pour la « nouveauté » des mots (au sens de pureté, et pas nécessairement de néologisme) ; on pense par exemple à Daphne qui, dans *Owls Do Cry*, demande à son père de prononcer les noms des membres de famille « as if you don't know them », « new and just born » (*ODC*, 167-8), ou à Thora, qui attend une renaissance du langage, dont, pour elle, les marginaux seront à l'origine : « The edge of the alphabet where words crumble and all forms of communication between the living are useless. One day we who live at the edge of the alphabet will find our speech » (*EA*, 302). Ce passage situe « the edge of the alphabet » sur une ligne de faille entre l'autodestruction du langage (« where words crumble »), et son renouveau (« we […] will find our speech »), d'où il ressort que l'espace marginal est un espace de crise avant tout, la matrice d'une alternative qui se doit de rester constamment en équilibre entre catastrophe et renouveau afin de ne pas se figer dans une forme définitive. Ceci nous ramène d'ailleurs à cette idée selon laquelle Frame met en scène dans ses romans non pas simplement des catastrophes, mais des crises, des passages d'une ère à une autre. Ainsi, à propos de la fin de *Scented Gardens for the Blind*, Gina Mercer fait remarquer : « It is significant that the atom bomb has been dropped on Britain, the modern source of the English language. With that source completely destroyed, perhaps the way is clear

[23] MERCER, *Subversive Fictions.*, p. 74.
[24] DELREZ, *Manifold Utopia.*, p. 103.

for a new form of communication[25]. » Cependant, le langage qui naît justement à la fin du roman n'a rien d'intelligible, et pourrait laisser croire à une régression plutôt qu'à une renaissance. Pour Tessa Barringer, par exemple, les mots prononcés par Vera à la fin du roman ne sont rien de plus qu'une éruption du sémiotique, dont les forces, trop longtemps réprimées par le langage du centre, peuvent enfin se libérer : « Vera gives voice to the silence; she liberates the semiotic from its incarceration in the ice and stone regulation of the symbolic by refusing to repress and deny her foundation in the primary process of the chora[26]. » Il s'agit d'une analyse assez proche de celle de Gina Mercer, et de sa représentation du corps culturel occidental coupé en deux. Mais le problème de toutes ces interprétations est qu'elles réinstallent la division binaire du réel à laquelle Frame cherche justement à échapper. Encore une fois, le nouveau langage qui naît de l'holocauste final offre la promesse d'un renouveau qui le libèrerait avant tout des carcans catégoriques.

Cette idée est tout particulièrement illustrée dans le roman *The Carpathians* qui, par de nombreux aspects, reprend les problématiques inaugurées dans *Scented Gardens for the Blind*, à commencer par le motif de la destruction catastrophique du langage. On remarque également des échos textuels entre les deux romans ; ainsi, on voit déjà apparaître dans ce dernier roman l'image des mots qui s'entassent dans les rues comme autant de déchets inutiles, comme le prophétise Erlene :

> I shall find heaps of decaying words—on the sides of the road, in gutters, in rubbish dumps and litter tins, for every home will have cast out words as useless, throwing them recklessly and thankfully away yet without thought for hygiene, forgetting the stench and diseases which arise from accumulation of decaying or dead words which no one has taken care to bury or burn. (*SGB*, 216)

Cette mystérieuse matérialisation du langage qui survient au moment même de son anéantissement ne peut qu'évoquer la pluie de signes qui s'abat sur Kowhai Street dans *The Carpathians* :

> Yet the falling rain was not 'real' rain. Specks, some small as carrot seed […], others as large, mapped purple and grey, as beanseed, some like hundreds-and-thousands, other like dew-drops set with polished diamonds, rubies, emeralds; or plain dew-drops that flowed in changing shapes among the layers of seeds and seed-pearls and jewels white and brown and red pellets of clay and then

[25] MERCER, *Subversive Fictions*, p. 83.
[26] BARRINGER, Tessa. « Powers of Speech and Silence. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 86.

> earth-coloured flecks of mould; smears of dung, animal and human, and every 'raindrop' and mixture of jewels and waste, in shapes of the 'old' punctuation and language—apostrophes, notes of music, letters of the alphabets of all languages. The rain was at once alive in its falling and flowing; and dead, for it was voiceless, completely without sound. (*C*, 183)

Cet extrait illustre le passage, entre *Scented Gardens for the Blind* et *The Carpathians*, à une vision plus aboutie d'un motif commun. En effet, le langage qui se matérialise sous la forme de « the midnight rain » dans ce dernier roman est décrit comme « [a] mixture of jewels and waste », une contradiction qui renvoie à toute une tradition antinomique présente chez Frame, et inaugurée dans *Owls Do Cry*, bien que dans *The Carpathians*, la dichotomie traditionnelle finisse par fusionner sous l'influence de cet agent de la coexistence des contraires qu'est la « Gravity Star ». La nature de ce phénomène paradoxal, et dont la contradiction est l'essence même, est difficile à saisir ; quant à sa valeur morale réelle, les critiques de Frame ont bien du mal à s'accorder sur le sujet, et à déterminer s'il s'agit d'un élément positif ou négatif dans le roman. Pour Karin Hansson, il s'agit d'une représentation des dangers d'un langage désincarné, et scientifique à l'excès[27], tandis que pour d'autres, comme Valerie Sutherland, il s'agit au contraire du symbole de l'élargissement de notre pouvoir d'imagination, dont la science serait cette fois-ci l'adjuvant[28]. Nicholas Birns, en revanche, propose une lecture plus intéressante de ce motif, selon laquelle la « Gravity Star » n'aurait pas d'essence morale particulière, mais serait en fait *à la fois* menaçante et porteuse d'espoir pour l'humanité[29], ce qui en fait dès lors un autre agent de la crise, et non pas seulement de l'apocalypse pure et simple. D'ailleurs, la « Gravity Star » n'est-elle pas essentiellement familière aux poètes, comme le fait remarquer J. H. B. ?

> Poets who live in unimaginable reality have always known of the Gravity Star; now all have been given the fact as an everyday physical truth. Ordinary perceptions are denied, overturned, the mind is thrust into a channel of the formerly unknowable because then unimaginable. New seasons are born, new weathers, climates; the old well-loved legends rise to the surface; the Gravity Star may shine in every street of every town. (*C*, 31)

---

[27] Cf. HANSSON, Karin. *The Unstable Manifold: Janet Frame's Challenge to Determinism*. Lund: Lund University Press, 1996.
[28] Cf. SUTHERLAND, Valerie. « A Ventriloquist in the House of Replicas: A Reading of *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 106-113.
[29] Cf. BIRNS, Nicholas. « Gravity Star and Memory Flower: Space, Time and Language in *The Carpathians*. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991).

La catastrophe que déclenche la « Gravity Star » dans le roman n'a rien de commun avec les cataclysmes décrits dans les autres romans de Frame, tous plus ou moins empruntés à la réalité, et témoignant des inquiétudes de l'écrivain face à son époque. La catastrophe provoquée par la « Gravity Star » appartient plutôt à un genre qu'on pourrait qualifier de « réalisme magique[30] », et avec lequel Frame avait déjà commencé à expérimenter dans *Living in the Maniototo*. En effet, la définition qu'en propose le *Penguin Dictionary of Literary Terms* cadre assez bien avec certains aspects des deux derniers romans :

> Some of the characteristic features of this kind of fiction are the mingling and juxtaposition of the realistic and the fantastic or bizarre, skilful time shifts, convoluted and even labyrinthine narratives and plots, miscellaneous use of dreams, myths and fairy stories, expressionistic and even surrealistic description, arcane erudition, the element of surprise or abrupt shock, the horrific and the inexplicable[31].

Le choc, l'horrifique et l'inexplicable sont bien présents dans la description du phénomène lié à la « Gravity Star ». En effet, contrairement à la plupart des cataclysmes qui interviennent dans les romans de Frame, on a ici une description très détaillée des événements, qui mettent en scène tous les personnages de Kowhai Street, que l'on voit apparaître devant leur maison, les vêtements déchirés « as if each had been attacked » (*C*, 182), en train de pousser des hurlements d'horreur inarticulés. Difficile, à première vue, de distinguer le sens de ce cataclysme, qui marque justement l'effondrement du sens lui-même. Ce point aveugle a attiré de nombreuses interprétations critiques : Penelope Ingram, par exemple, y voit l'oblitération d'un certain discours colonialiste, et donc, l'entrée dans une nouvelle ère du discours, dont Decima James serait la représentante la plus symbolique[32]. Mais le problème que pose, selon moi, ce type d'interprétations, est qu'il perpétue la vision d'une apocalypse transcendante, alors que chez Frame, il s'agit d'un phénomène encore une fois profondément immanent. Ainsi, c'est sans doute Marc Delrez qui propose la lecture la plus intéressante de cet événement :

---

[30] Cf. DELBAERE, Jeanne. « Memory as Survival in the Global Village : Janet Frame's *The Carpathians* » *in* DELBAERE (ed.) *op. cit*.
[31] CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin, (1977) 1998, p. 488.
[32] Cf. INGRAM, Penelope. « Can the Settler Speak? Appropriating Subaltern Silences in Janet Frame's *The Carpathians* ». *Cultural Critique* 41 (1999), p. 79-107.

> To this extent, even though it has been hailed as an instance of magic realism in Frame's fiction, the linguistic apocalypse in *The Carpathians* strikes me more as a case of super-realism, as it were, an exacerbation, in plastic terms of a change all too real in the modern world, but too insidious to be normally noticed[33].

En d'autres termes, la catastrophe qui a lieu dans *The Carpathians* n'est pas le fait d'un dieu vengeur, ou d'un autre type de bouleversement cosmique hors de la portée des humains ; il s'agit en fait d'une conséquence logique, naturelle, de l'érosion des mots et de la faillite contemporaine du langage.

Mais c'est dans ce roman que la capacité rédemptrice de la catastrophe est la plus évidente. En effet, les hurlements poussés par les habitants de Kowhai Street laissent rapidement la place à la potentialité d'un nouveau langage :

> Listening, Mattina realised that no part of the chorus had words of any recognisable language. The sounds were primitive, like the first cries of those who had never known or spoken words but whose urgency to communicate becomes a mixture of isolated syllables, vowels, consonants; yet within and beyond the chorus, recognisable as long as the human brain held some stem (of crystal, bone, iron, stone, gossamer), there came a hint, an inkling of order, a small strain recognisable as music, not a replacement of what had been lost but a new music, each note effortlessly linking with the next, like dew-drops or mercury after momentary separation from the whole; yet 'momentary', now, was centuries old, and even the midnight roses along the path to Mattina's mailbox were roses of an Ancient Springtime. (*C*, 181-2)

On a encore une fois l'illustration de la persistance de l'humain à travers tous les cycles de l'histoire. L'adjectif « primitive » renvoie d'ailleurs cette description de la naissance d'un nouveau langage aux grognements qu'émet Vera dans *Scented Gardens for the Blind*, à la différence, cependant, que ce dernier roman se termine sur cet épisode, ce qui donne à sa conclusion un caractère assez ambivalent et difficile à saisir. Dans *The Carpathians*, au contraire, l'histoire – ainsi que l'Histoire – reprennent leur cours, et laissent la possibilité aux personnages, notamment de Mattina et Jake, de participer à une certaine forme de rédemption de l'humain par la mémoire et la transmission, et dont le point d'orgue, on s'en souvient, est la scène où Jake accepte de tirer la charrette où se trouvent Decima et ses compagnons. La catastrophe représentée dans le roman est donc typique du schéma de la crise chez Frame, mais ne correspond pas véritablement à un anéantissement. Frank Kermode, dans *The Sense of an Ending*, établit une différence entre,

---

[33] DELREZ, Marc. « 'Boundaries and Beyond': Memory as Quest in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Commonwealth* 13.1 (1990), p. 99.

d'une part, l'apocalypse, et d'autre part, la tragédie, qui n'est pas sans rappeler le passage que l'on vient d'étudier :

> In apocalypse there are two orders of time, and the earthly runs to a stop; the cry of woe to the inhabitants of the earth means the end of their time; henceforth 'time shall be no more.' In tragedy the cry of woe does not end succession; the great crises and ends of human life do not stop time[34].

Les romans de Frame pourraient difficilement être décrits comme de véritables tragédies, au sens générique du terme, mais il est certain que celle-ci a recours au mode du tragique, qui ne fait finalement que mettre en lumière la difficile condition de l'être humain.

2. Catastrophes intimes

Une fois mis au pluriel, le mot « tragédie » fait cette fois référence non plus à un aspect de la condition humaine en général, mais plutôt à toutes les catastrophes intimes qui frappent les personnages des romans de Frame. En effet, les catastrophes de niveau global ont souvent pour corollaires des événements catastrophiques personnels qui, on va le voir, fonctionnent selon une logique de crise similaire. Or, la catastrophe intime par excellence reste la mort, celle d'un proche, ou la sienne propre, notamment lorsqu'un personnage prend conscience de sa propre mortalité. Ces événements tragiques vont souvent jouer un rôle de catalyseur dans l'œuvre de Frame ; ceci participe d'ailleurs d'une vision de la mort propre à la philosophie que celle-ci déploie dans ses récits, et selon laquelle la mort est un élément de la vie elle-même. En d'autres termes, cette catastrophe personnelle qu'est la mort ne va pas être uniquement représentée comme un anéantissement, mais va au contraire servir de point de départ à une quête, un voyage ou une expérience artistique. Je me suis jusqu'ici constamment efforcée d'éviter l'écueil de la critique biographique, mais sur ce point, il est difficile de ne pas penser aux diverses tragédies qui ont ponctué la vie de Frame, et que celle-ci évoque dans son autobiographie comme ayant fait partie de son apprentissage du monde et de la construction de sa personne en tant qu'artiste. Seule la mort de Francie, dans *Owls Do Cry*, semble échapper à cette logique. Dans le roman, la chute de l'aînée de la fratrie des Withers dans un feu clairement sacrificiel, au sein même de l'espace d'abjection qu'est la dé-

[34] KERMODE, *op. cit.*, p. 89.

charge, semble précipiter l'éclatement de la cellule familiale, et être responsable du destin tragique de tous ses membres. Ceci est sans doute dû à la nature proprement symbolique de cette tragédie, qui vient signifier la fin de l'innocence liée à l'enfance, et l'entrée dans le domaine du symbolique[35]. Mais au-delà de la portée de cette mort dans le récit, et de son effet sur les personnages, on remarque cependant qu'elle l'initie, qu'elle en est le point de départ, et non pas le point d'arrivée, ce qui illustre la vision dynamique qu'a Frame de la mort comme catastrophe intime. Ainsi, chez Frame, comme le veut l'expression proverbiale anglaise, « death is not the end » (justement parce qu'elle peut se situer au début d'autre chose), même si chez elle, il s'agit d'une réalité concrète, immanente, et non pas de la promesse d'un au-delà, ou d'un quelconque monde meilleur.

2.1 Catastrophes initiatiques : la mort et le voyage

Selon la logique déjà mise en lumière dans cette thèse, et qui veut que les personnages de la marge sont souvent figurés comme des explorateurs, c'est souvent une catastrophe intime, telle la mort d'un proche, qui va précipiter le départ, et ceci sur un plan métaphorique, mais parfois également très concret.

2.1.1 La mort de la mère

On remarque ainsi que dans l'autobiographie, le séjour de sept ans que Janet effectue en Angleterre est encadré d'abord par la mort de la mère, puis par celle du père : tout se passe comme si la mort maternelle permettait le départ de la « Motherland » (ici, la Nouvelle-Zélande), tandis que la mort paternelle précipitait le retour aux sources. En effet, même si aucun lien n'est clairement établi par la narratrice entre le décès de la mère et la décision de quitter la Nouvelle-Zélande, ces deux événements ne sont séparés que par quelques pages dans le récit[36]. On retrouve d'ailleurs ce motif qui place la mort de la mère à l'origine du voyage dans au moins trois romans : *The Edge of the Alphabet*, *A State of Siege*, et *The Rainbirds*. Dans ce dernier roman, la décision de Godfrey de quitter l'Angleterre pour la Nouvelle-Zélande semble clairement motivée par la perte de sa mère puisque la terre anglaise y est pour lui associée :

---

[35] Pour Howard McNaughton : « [Francie's] thetic death presents the challenge of entry into the symbolic. » MCNAUGHTON, Howard. « Abjection, Melancholy, and the End Note: The Epilogue to *Owls Do Cry*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 101.

[36] Page 262 pour le premier, et 267 pour le second.

> The Trossachs haunted him. In London, when the memory of his mother's death in the bombing came to him, with the image of the lonely raining valley and its mountain clouds and indistinct faces seen as lofty as clouds from the height of a five-year-old boy, Godfrey would panic and take a bus or the tube to Camden Town to visit Lynley, his sister. (*Ra*, 3)

D'ailleurs, on a déjà eu largement l'occasion de commenter l'analogie entre mort et voyage dans le roman ; il en sera à nouveau question plus tard.

Dans le cas de Toby, dans *The Edge of the Alphabet*, et de Malfred, dans *A State of Siege*, c'est clairement le décès de la mère qui autorise le départ. Car, comme l'explique Julia Kristeva : « Pour l'homme et pour la femme, la perte de la mère est une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de l'autonomisation[37]. » C'est la mère de Toby elle-même qui l'encourage à voyager, même si elle ne l'y autorise vraiment que par sa disparition : « If you ever go overseas, Toby, visit the places where your ancestors lived. I have their chin and their nose, registered parcel of history delivered to the womb's door » (*EA*, 5). On retrouve dans le discours de la mère ce principe de « double contrainte » si souvent présent dans les représentations de mères chez Frame : ici, Amy enjoint à Toby de partir à la découverte du monde, tout en lui rappelant sa filiation, et le lien généalogique qui les unit. Dans *A State of Siege*, c'est également la mort de la mère, catastrophe attendue, voire espérée, qui rend possible le départ de Malfred vers l'île de Karemoana. Ce départ est rendu d'autant plus difficile que la communauté de Matuatangi va se charger de perpétuer le lien familial en rappelant sans cesse son ascendance à Malfred[38]. Ainsi, comme le fait remarquer Marc Delrez[39], le choix de l'île comme nouveau lieu de résidence représente sa tentative de rompre les liens avec sa famille, de « couper les ponts », au propre, comme au figuré. Cependant, la quête de Malfred est, encore une fois, vouée à l'échec : comme dans le cas de Toby, ses rapports de filiation restent inscrits dans son corps même, comme elle finit par le comprendre à l'intérieur de sa « dream-room » : « Am I not, as my father's daughter, in the same category as his left arm, right arm, ten fingers? I am there always. There can never be an amputation of me » (*SoS*, 189) ; mais également : « Here is my mother now, she is also not seeing or speaking to me, for I have been part of her » (*SoS*, 193).

---

[37] KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987, p. 38.
[38] Cf. *SoS*, p. 6.
[39] Cf. DELREZ, *Manifold Utopia*, p. 137.

La quête de ces deux personnages, Toby et Malfred, à la recherche de leur indépendance ne peut donc pas aboutir, et ce, pour une raison que l'on trouve dans la suite des réflexions de Kristeva sur la mort de la mère :

> Le matricide est notre nécessité vitale, condition *sine qua non* de notre individuation, pourvu qu'il se passe de manière optimale et puisse être érotisé : soit que l'objet perdu soit retrouvé comme objet érotique […], soit que l'objet perdu soit transposé par un effort symbolique incroyable et dont on ne saurait qu'admirer l'avènement, qui érotise l'*autre* […], ou bien qui métamorphose en objet érotique 'sublime' les constructions culturelles (on pense aux investissements, par les hommes et par les femmes, des liens sociaux, des productions intellectuelles et esthétiques)[40].

En effet, Toby échoue à rediriger ailleurs son investissement affectif et érotique dans la figure maternelle puisqu'il reste profondément seul ; mais il échoue également à le sublimer, car son projet d'écriture ne dépasse jamais le stade du titre. On constate la même chose au sujet de Malfred, qui refuse la rencontre sexuelle (ou, si celle-ci a bien eu lieu, refuse d'en parler), et qui ne parvient pas à évacuer sa mère de sa création artistique[41]. Toby et Malfred sont donc deux mélancoliques au sens kristevien du terme, partagés entre pulsion matricide et pulsion suicidaire. Tous deux sont en effet victimes des dysfonctionnements de leur corps, qu'ils envisagent comme une substance étrangère et opaque : Toby souffre d'un mystérieux « gonflement » du bras qui pourrait évoquer à la fois la frustration artistique[42] et l'introjection de la figure maternelle (qui se manifeste entre autre par les lettres que Toby lui écrit mentalement). Quant à Malfred, elle est condamnée à observer comme de loin les mouvements de son corps vieillissant, aux mécanismes incompréhensibles. Chez ces deux personnages, la catastrophe intime va donc jouer un rôle de catalyseur, et de révélateur, dans la mesure où elle est à l'origine du départ de la « terre-mère », mais qu'elle met en même temps au jour l'impossibilité de justement quitter cette terre-mère à laquelle ils sont inexorablement liés.

---

[40] KRISTEVA, *op. cit.*, p. 38-9.

[41] Voir notamment l'épisode où Malfred peint la mer à l'aide de la même lanoline qu'elle avait utilisée pour oindre le corps de sa mère. Cf. *SoS*, p. 60.

[42] Pour Marc Delrez, en effet : « [I]t seems obvious that the throbbing pain accompanies the fight involved in writing about the Lost Tribe. » DELREZ, *Manifold Utopia*, p. 59.

2.1.2 La découverte de la mortalité : explorations

La catastrophe intime peut ainsi ne pas seulement concerner la perte de l'objet d'amour (souvent la mère, chez Frame), mais peut également être un événement tragique à la suite duquel le personnage qui en est victime prend violemment conscience de sa propre mortalité. Cette conscience reste le plus souvent inaccessible aux individus du centre, dont le langage est tout entier dédié à l'évitement de cette réalité taboue. Or, comme on va le voir avec le personnage de Godfrey, dans *The Rainbirds*, ou de Zoe, dans *The Edge of the Alphabet*, le surgissement de la catastrophe intime va avoir pour effet de faire basculer des individus appartenant plus ou moins au centre dans un statut marginal que leur confère la prise de conscience de cette mortalité. Ainsi, dans le cas de ces deux personnages, la catastrophe va être également suivie d'une quête, qui prendra la forme d'une exploration compulsive de la nouvelle perspective sur le monde qu'ils ont acquise. On se souvient que Turnlung décidait de se lancer dans son voyage aux Etats-Unis dans le but, justement, d'y explorer sa propre mortalité[43]. Mais Turnlung étant un artiste, et donc un résident privilégié de la marge, il ne découvre pas sa mortalité à l'occasion d'un de ces cataclysmes personnels ; au contraire, cette prise de conscience a lieu dans son enfance, et marque d'ailleurs son entrée dans le territoire de la marge[44].

Dans le cas de Zoe et Godfrey, en revanche, la catastrophe est suivie d'une sorte d'inertie introspective qui semble les exclure pour toujours du commerce avec les vivants. L'événement tragique est plus que jamais représenté comme crise, marquant une différence irrémédiable entre l'avant et l'après. Pour Godfrey, cet événement est justement l'expérience exceptionnelle de la résurrection, suite à une mort apparente causée par un accident de voiture. Dans le roman, ce sentiment de rupture est encore une fois représenté à l'aide de la métaphore du voyage : « He had the feeling of having emigrated a second time. He was no tourist looking over the new country of his experience. He had settled in it » (*Ra*, 63). Ce nouveau territoire sur lequel ouvre l'expérience de la mort est donc un espace intérieur dont il est presque impossible de revenir : « He was alone going to a frightening destination that no other person knew of and that he himself could not name » (*Ra*, 91). Mais en dépit de la peur que semble lui inspirer l'espace

[43] Cf. *DB*, p. 20.
[44] Cf. sa « death education », *DB*, p. 35-61.

transitoire entre la vie et la mort qu'il habite désormais, Godfrey paraît être fasciné par les flux qui le traversent, et qui sont le plus souvent représentés dans le récit par la métaphore de la marée. Pour Ahila Sambamoorthy : « The presence of the sea in *Yellow Flowers in the Antipodean Room* [*The Rainbirds*] […] comes to be associated with the new frontier of creative experience that Godfrey achieves after his thoughts have been 'uniquely fertilized with death' (199)[45]. » C'est cet « enfouissement » dans les limbes qui va déclencher l'hostilité de la communauté à l'égard de Godfrey. En effet, ce dernier semble également avoir émigré vers une temporalité différente, rythmée par le mouvement éternel de la marée, et non plus par la frénésie des activités de la vie quotidienne : « [E]verything in daily life would act as a brake to his inner journeying » (*Ra*, 65). Pour Northrop Frye, la résurrection a justement ceci de différent avec d'autres formes du renouveau qu'elle s'inscrit dans l'éternité :

> This conception of two levels, a level of time and space and a level of 'eternity' above it, turns on the meaning of 'resurrection' in the New Testament as a vertical ascent from a world of death to a world of life. Resurrection is thus not renewal or rebirth or revival or restoration: all these words mean a new cycle of time, and are in the last analysis the opposite of resurrection[46].

Paradoxalement, la prise de conscience de la mortalité se manifeste non pas par une accélération du temps, mais par une suspension, dont fait également l'expérience Zoe, dans *The Edge of the Alphabet*. Cependant, l'événement qui en est à l'origine semble à première vue innocent, puisqu'il s'agit du baiser qu'échange « par hasard » avec elle le marin inconnu dans l'hôpital du bateau. Ce baiser prend malgré tout chez elle des dimensions « catastrophiques », puisqu'il vient briser son identité de célibataire. Mais le baiser est également une entrée dans le monde de la sexualité, et donc, fatalement, de la temporalité et de la mort : « It is so strange that I think this way, but I have been kissed. I must stay young. I must make something, I must bear a child » (*EA*, 256). Comme pour Malfred[47], le baiser éveille chez Zoe toute une série de peurs liées à la contamina-

---

[45] SAMBAMOORTHY, Ahila. « One Angle of Approach to Janet Frame's *Yellow Flowers in the Antipodean Room* (1967): The Death-to-Life Conundrum. » *Deep South* 4.1 (Autumn 1998), p. [4].
[46] FRYE, *op. cit.*, p. 72.
[47] A la fin de *A State of Siege*, Malfred aperçoit dans sa « dream-room » un ancien soldat qu'elle associe immédiatement à Wilfred, son fiancé mort à la guerre. Celui-ci est uniquement évoqué en termes de dégoût et de peur de la contamination :

> Now the hobo, vagrant, call him what you will (he has no doubt spent the morning wandering the streets), picks up a discarded cigarette butt and without a grimace, puts it in his mouth, while

tion et la maladie : « Zoe touched her lips with her tongue, feeling a soreness there, remembering the splash of notices inside the doors of public lavatories in the city. *Venereal Disease is Dangerous. Treatment is Free and Secret. Do not delay* » (*EA*, 107). Car en toile de fond de cette prise de conscience dont Zoe fait l'expérience, il y a ce topos que l'on retrouve tout au long du roman, et d'une certaine façon, dans toute son œuvre, à savoir le mariage d'Eros et Thanatos : « [Toby's] early enthusiastic reading of love explained, of course, his facility in the translation of death: the alphabet, the grammar are the same » (*EA*, 22). C'est d'ailleurs le roman *Daughter Buffalo* qui illustre le mieux cette collision entre amour et mort, avec notamment cet épisode, tiré du récit que fait Turnlung de sa « death education ». Le jeune homme est ainsi témoin de deux événements apparemment opposés : deux chiens qui se retrouvent « coincés » dans l'acte de copulation, et un ouvrier électrocuté, enchaîné au pylône par le courant. La concomitance de ces deux événements pousse le jeune Turnlung à les lier par ce qu'ils contiennent tous les deux d'« adhesiveness », et l'amène à cette conclusion : « The dogs had had their moments of loving, the man had had his moment of dying. Why did it not end, then and there? Why need loving and dying be such a state of prolonged attachment? » (*DB*, 58-9). Cette réflexion se rapproche de la vision de l'amour que développe Zoe, qui voit dans le baiser qu'elle a reçu « a kind of grafting process » (*EA*, 133), une expression qui décrit très bien la peur de l'intrusion de l'autre qui est au centre de ses angoisses. C'est que, chez Frame, la sexualité est une expérience proprement « catastrophique », au sens où je l'entends dans ce chapitre, en ce qu'elle provoque une crise, une rupture entre l'avant et l'après, que décrit d'ailleurs très bien Beatrice dans *The Rainbirds* : « She sighed then in a luxurious way, for she was remembering the chief Before and After of her life. No, it had not been Before and After God though the spiritual content was there: it was simply the Before and After of sex » (*Ra*, 204). Il s'agit là d'une vision de la sexualité particulière à la femme, du moins selon Simone de Beauvoir, qui démontre dans le

---

> I, sitting here so neat, so particular always in my dress and habits, feel a desire to vomit. Where has all our training in public hygiene led us if these nasty old men persist in picking up and smoking cigarette butts? (*SoS*, 223)

> There's some mistake, some mistake, I think, and I shut my eyes, blotting the dream from the dream; and then, suddenly, this old soldier home from the war begins to work his mouth like the preparation of guns to fire a volley, and in a swift movement he thrusts his head forward, jetting his butt, globed with spit, to the ground at my feet. (*SoS*, 224)

deuxième tome de son ouvrage intitulé *Le Deuxième Sexe*, comment, en raison de tout un faisceau de facteurs propres à la condition féminine (anatomiques, psychologiques, sociaux, etc.), l'entrée dans la sexualité est généralement vécue comme une crise :

> C'est par un rapt réel ou simulé que la femme était jadis arrachée à son univers enfantin et jetée dans sa vie d'épouse ; c'est une violence qui la change de fille en femme : on parle aussi de 'ravir' sa virginité à une fille, de lui 'prendre' sa fleur. Cette défloration n'est pas l'aboutissement harmonieux d'une évolution continue, c'est une rupture abrupte avec le passé, le commencement d'un nouveau cycle[48].

Le commencement d'un nouveau cycle, c'est bien ce que signifie pour Zoe le baiser qu'elle a reçu du marin, mais un cycle mortifère cependant, car impossible à rationaliser. C'est ainsi la raison pour laquelle Zoe semble, tout au long du roman, errer dans une quête de sens[49], afin d'en attribuer un au bouleversement identitaire qu'elle a subi, et qu'elle résume par ce leitmotiv sous forme d'impasse : « I have been kissed ».

Dans une des rares interviews qu'elle accorda, en 1976, à la télévision, Frame elle-même présenta sa carrière d'écrivain comme structurée, entre autres, par cette expérience de l'entrée de la sexualité : « When I wrote *Owls Do Cry*, for instance, I had never been outside of New Zealand, I knew very little, I had never been to bed with a man, and I had never had all these experiences that I have since had [50]. » Il est intéressant de noter que Frame mêle l'expérience de la sexualité à celle du voyage, qui sont très liées dans son œuvre, en tant qu'exploration des limites de l'identité. En cela, donc, Zoe et Godfrey vivent des expériences assez similaires, puisque la catastrophe intime va non seulement leur faire prendre conscience de leur propre mortalité, mais va également leur ouvrir la voie de l'exploration. La différence entre les deux récits dont il font partie réside cependant dans le résultat de cette exploration : Godfrey sera mis au ban de la communauté, tandis que Zoe se suicidera, après être enfin parvenue à donner une forme à la pulsion créative que le baiser avait créé en elle, celle de « the silver forest », qu'elle fera naître du papier d'argent d'un paquet de cigarettes abandonné. Car la catas-

---

[48] DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe II : l'expérience vécue*. Paris : Gallimard, (1949) 1976, p. 147.

[49] L'échec de sa quête est symbolisé par l'épisode où Zoe se rend dans une librairie dans l'espoir de trouver une « explication » au baiser. Après avoir acquis une encyclopédie anatomique, elle passe à côté d'un ouvrage intitulé « *The Kiss, Its Meaning and Value* », qui la mène à cette réflexion : « I can go to an art gallery and study the Kiss and its revelation in sculpture. I can come here and buy the facts of it. I am afraid. There are too many dimensions. » (*EA*, 251).

[50] Cette interview apparaît dans un DVD documentaire réalisé peu après la parution de la biographie de Michael King : BELL, Peter. *Wrestling with the Angel*. New Zealand, 2005.

trophe ne débouche pas toujours forcément sur le néant de la mort, mais peut également ouvrir des possibilités de création artistique.

2.2 Catastrophes initiatiques : la création artistique

La conscience du lien intime qui unit la mort et la vie est bien souvent ce qui distingue les individus de la marge du reste de la communauté, et cela a été amplement démontré. L'artiste fait donc partie de ces individus qui, à l'instar de Turnlung, ne cherchent pas à éviter cette réalité, mais n'ont pas peur, au contraire, d'aller l'explorer. Il existe donc un lien, sans doute d'origine biographique, chez Frame, entre les catastrophes intimes que peut subir un individu, et sa capacité à créer, ce qui inscrit finalement Frame dans la tradition romantique[51], qui subordonne la création à la souffrance intime. Cependant, Frame ne succombe jamais au mythe du poète maudit, et lui préfère la figure de l'artiste visionnaire, qui a su se libérer des carcans du langage du centre, ce qui n'est possible, selon elle, qu'une fois que l'individu a accepté la présence de la mort dans la vie. Ainsi Frame reconnaît-elle dans son autobiographie que les catastrophes qu'elle a vécues dans son enfance et sa jeunesse ont participé à son devenir d'écrivain, ne serait-ce que dans la mesure où ces tragédies l'ont encouragée à se tourner vers la littérature pour y trouver la force de les accepter. En effet, afin de rationaliser la mort de sa deuxième sœur, Isabel, qui intervient dix ans après celle de la première, Myrtle, et dans des circonstances extraordinairement similaires, Janet fait appel à ses modèles littéraires personnels : « I had known and experienced the rhythm and feeling of Virginia Woolf's Waves, the tragedy of Tess and Jude and the blow after blow struck at the Brontë family. This new death came as an epilogue to the old stories and a prologue to the new » (*AT*, 208). Il est difficile de savoir si cette dernière remarque est une reconstruction rétrospective des sentiments de Janet, ou le rendu fidèle de ce qu'ils furent à l'époque ; toujours est-il que cette deuxième mort, rendue absurde par son caractère répétitif, est acceptée par Janet grâce à son recours aux structures de la fiction (« epilogue », « prologue »). On en revient ici à l'épisode de la lettre perdue[52], et à l'épiphanie que cet événement provoque, quant à la possibilité de la création artistique

[51] Une tradition qu'expose par exemple Paul Bénichou dans ses ouvrages. Frame explique que c'est finalement l'adhésion aveugle à cette vision de l'artiste qui a précipité certaines de ses propres catastrophes, comme l'incarcération psychiatrique.
[52] Cf. *EMC*, p. 299-300.

d'ordonner l'expérience de façon à lui donner un sens. Inversement, donc, ce tropisme littéraire créé par les catastrophes intimes vécues par Janet, participe à sa vocation d'artiste ; et c'est cette conception de l'artiste qui va donner lieu, d'une part, à la vision orphique de l'artiste comme témoin souffrant, mais va ensuite évoluer dans ses récits vers des liens de cause à effet plus dilués et plus complexes, comme dans *Living in the Maniototo*, ou *The Carpathians*, où la catastrophe intime donne naissance à l'œuvre, mais selon des modalités qui ne s'appuient pas uniquement sur la vision de l'artiste martyr.

C'est à ce deuxième lien entre catastrophe intime et création que je vais m'intéresser désormais. *Living in the Maniototo* est largement accepté comme un roman sur le métier de l'écrivain, et les processus mis en œuvre dans l'écriture. C'est également un roman qui reprend le motif de la souffrance de l'artiste à travers des figures réelles (Edgar Allan Poe) et imaginaires (Peter Wallstead), mais sur un mode cette fois-ci décalé, voire humoristique. On s'en souvient, le récit met en scène le personnage de Mavis, devenue écrivain depuis peu, et qui se voit proposer par un couple de riches amateurs d'art, les Garrett, de s'installer dans leur maison à Berkeley, en Californie, afin d'y écrire son prochain roman. Or, ceux-ci meurent peu de temps après dans des circonstances que Mavis juge, selon Marc Delrez, « much too improbable to belong to the world of fiction[53] ». C'est donc cette catastrophe, à la suite de laquelle Mavis hérite de la maison, qui va rendre possible l'écriture, puisque la « house of fiction » va accueillir les deux couples (les Prestwick et les Carlton) qui seront les héros de tout un tiers du récit. Cependant, les Garrett finissent par réapparaître, ce qui révèle, toujours selon Marc Delrez, les intentions que ceux-ci nourrissaient à l'égard de Mavis :

> It turns out in retrospect that the Garretts were less disinterested patrons of the arts than they at first seemed, for their trick of disappearance and resurrection was deliberate and intended to trigger off the novelist's talent for vicarious experience – in the hope of inducing a remembrance of Adelaide[54].

En d'autres termes, les Garrett auraient mis en scène une catastrophe imaginaire, impliquant leur mort, pour amener Mavis à faire perdurer, grâce à l'écriture, le souvenir de leur véritable catastrophe intime, celle de la perte de leur enfant, Adelaide, morte dans l'hôpital psychiatrique où elle avait été placée, car elle souffrait de « lycanthropie », une

[53] DELREZ, *Manifold Utopia*, p. 80.
[54] *Ibid.*, p. 82.

maladie mi-imaginaire, mi-réelle[55]. De tous les personnages qui vont et viennent dans la « house of fiction » de Mavis, c'est elle qui finit par avoir, d'une certaine façon, le dernier mot :

> I felt her presence then, and that of the twins I had known; I have given up trying to escape from them. The Garrett child crouched in the corner of the sitting room where we'd gathered to discuss the choice of keepsakes. I could hear her whimpering and now and again she howled, like a wolf, and made the sounds but not the shape of human speech. (*LM*, 239).

Cependant, le récit du séjour de Mavis dans la « house of fiction » est en quelque sorte enchâssé dans un autre récit qui se déroule, non pas à Berkeley, mais à Baltimore, chez Brian, un ami de Mavis chez qui celle-ci séjourne avant de se rendre en Californie. Le dernier chapitre est justement consacré à son retour à Baltimore, où elle apprend la mort de son ami par la sœur de ce dernier :

> 'I've been wondering about you,' she said.
> I frowned.
> 'Yes. The day after you left to go to that house in Berkeley. I sent you a telegram. Didn't you get it? I thought you'd come at once, and then when you didn't come I thought you hadn't been able to face it, that you were avoiding it.'
> 'Avoiding what?' I couldn't remember an important telegram. (*LM*, 260)

L'emploi du mot « avoiding » n'est pas anodin, puisqu'il s'agit d'un leitmotiv du récit, et que ce mot apparaît dans le titre des trois dernières parties du roman[56], ce qui place tout le récit situé à Berkeley (que recouvrent ces trois parties) sous le signe de l'évitement. Est-ce à dire que c'est justement la réalité de cette mort que Mavis cherche à éviter ? C'est ce que croit Marc Delrez, qui, pour sa part, interprète, entre autres, l'absence du chapitre 22 comme le symbole du refoulement de cette catastrophe intime qu'est la mort de Brian[57]. Ainsi, cette tragédie serait d'une certaine façon à l'origine du récit de Berkeley, mais selon un lien de cause à effet qui suit les chemins tortueux de la psyché

---

[55] *Le Petit Robert* donne en effet deux définitions au terme « lycanthropie » : « 1° Délire de celui qui se croit transformé en loup (ou en animal). ♦ 2° Croyance d'après laquelle les hommes peuvent se transformer en loup (ou en d'autres animaux. ». REY, A., REY-DEBOVE, J., eds. *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1991, p. 1120.

[56] Partie trois : « Attending and Avoiding in the Maniototo » ; partie quatre : « Avoiding, Bound by the Present Historic » ; partie cinq : « Avoiding and Paying Attention to Keepsakes and Shelter, and to the Withering of a Tongue Blossom ».

[57] Cf. DELREZ, Marc. « The Missing Chapter in Janet Frame's *Living in the Maniototo.* » *Journal of New Zealand Literature* 24.1 (2006), p. 73-93. Il est à noter qu'un chapitre 22 a été « créé » à partir des autres chapitres dans une récente édition (donc posthume) du roman, sans véritable justification.

humaine, et s'éloigne finalement de la conception romantique un peu éculée de l'artiste « modelé » par ses catastrophes personnelles.

Le dernier roman de Frame, *The Carpathians*, est construit selon un modèle similaire à celui de *Living in the Maniototo*, à la différence que ce ne sont pas tant les récits eux-mêmes, mais les voix narratives, qui sont enchâssées ici. De plus, comme on l'a vu, le récit principal est structuré autour de la catastrophe massive qu'est « the midnight rain », qui intervient à peu près au milieu du roman. Mais ce cataclysme trouve des échos dans d'autres catastrophes intimes qui surgissent dans le récit, comme la mort de Madge McMurtrie, et surtout celle de Mattina. En effet, celle-ci meurt peu de temps après son retour aux Etats-Unis, vraisemblablement d'une tumeur à l'estomac, mais prend le soin de confier à Jake, son mari, toutes les expériences qu'elle a vécues en Nouvelle-Zélande, où elle l'encourage à retourner, afin d'y perpétuer ses souvenirs :

> 'And don't forget what I have told you of the people of Puamahara. Please remember it and remember your experience when you travel there, and tell it to John Henry. That's important. When all the other threads are broken, either through necessity or carelessness or ignorance of use, your remembering will renew the thread.' (*C*, 237)

La mort de Mattina est donc le point de départ du voyage de Jake, qui s'en va explorer la mémoire de tous les disparus de Kowhai Street, en particulier celle de Decima James, en posant sur eux son regard d'artiste. Mais dans un effet de coup de théâtre dont on étudiera les mécanismes dans le prochain chapitre, le lecteur apprend, dans les dernières pages du roman, que le narrateur du récit était en fait le fils de Jake et Mattina, John Henry Brecon, qui n'a d'ailleurs pas connu ses parents, « for they died when I was seven years old » (*C*, 278). En concluant son récit sur l'aveu de la mort de ses parents, J. H. B. établit un lien implicite entre cette catastrophe intime, et le récit que nous venons de lire, de même que la mort de Mattina avait permis à Jake de se lancer dans sa quête mémorielle. Ainsi, ce nouveau lien qui se crée, dans les derniers romans de Frame, entre tragédie personnelle et création artistique, c'est bien celui de la mémoire, c'est ce fil qu'évoque Mattina, et qu'il est nécessaire de ne pas briser, comme le montre Jeanne Delbaere :

> Indeed memory, which alone can defeat death, is presented as an organic growth. Besides the central image of the Memory Flower, blossoms, orchards

> and forests abound in *The Carpathians*. A chain of love links the past and the present, the living and the dead[58].

J'emprunte également cette idée à Marc Delrez[59] qui, le premier, a mis en lumière la centralité du thème de la mémoire dans la dernière partie de l'œuvre de Frame. En effet, la figure de l'artiste évolue de celle de martyr à celle de témoin, de dépositaire des grandes et petites tragédies qui font l'existence humaine. La catastrophe sert ainsi à créer chez l'artiste cette urgence à raconter, qui assurera la permanence de la mémoire de l'humanité.

[58] DELBAERE, Jeanne. « *The Carpathians* : Memory and Survival in the Global Village » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 205.
[59] Notamment dans son article sur *The Carpathians*, intitulé « 'Boundaries and Beyond': Memory as Quest in Janet Frame's *The Carpathians* ».

Chapitre 8 : *Revelations* II – Epiphanies

LE RECOURS chez Frame au motif de l'épiphanie s'inscrit bien évidemment dans une longue tradition littéraire, dont « The Book of Revelations » est un des archétypes. Justement, pour J. A. Cuddon, dans *The Penguin Dictionary of Literary Terms*, l'épiphanie « denotes a manifestation of God's presence in the world[1] », évoquant ainsi la forte inspiration religieuse de ce type particulier de révélation. Le terme « épiphanie » signifie en effet à l'origine « apparition », et s'utilise dans la tradition biblique pour évoquer l'apparition de Jésus aux rois-mages, ce qui en fait, pour reprendre la terminologie de Frye[2], le « type » dont les récits de l'Apocalypse serait l'« antitype ». Pour Wim Tigges, qui s'intéresse à l'épiphanie comme motif strictement littéraire, il s'agit, en règle générale, de « a sudden illumination produced by apparently trivial, even seemingly arbitrary causes[3]. » On est apparemment loin de la représentation originale de l'arrivée du Messie, et pourtant, dans les deux cas, l'épiphanie annonce un changement radical, l'avènement d'une alternative absolue, d'un changement de point de vue. Cette vision de l'épiphanie comme révélation transcendante perdure chez les Romantiques, mais tend à disparaître chez les Modernistes, comme le montre Wim Tigges, qui analyse leur représentation du phénomène comme bien souvent immanente. Ainsi, ce n'est pas la révélation divine qui sert d'inspiration à Marcel dans *A la recherche du temps perdu*, mais le goût d'une madeleine trempée dans du thé dans *Du côté de chez Swann*, ou des pavés inégaux dans une cour dans *Le temps retrouvé*. Tigges insiste justement sur le côté très souvent trivial de la révélation épiphanique :

> The 'triviality' of epiphany lies in the subjective nature of the epiphanee's reaction: what causes an epiphany in one person remains 'ordinary' or even unobserved by most if not all other persons, and so epiphany, like beauty, remains very much in the eye of the beholder[4].

Frame est d'une certaine façon tributaire de ces deux visions de l'épiphanie, ce qui est d'autant plus visible lorsque l'on sait l'influence égale qu'ont exercée sur elle ces deux grands courants littéraires que sont le Romantisme et le Modernisme. L'attente

---

[1] CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin, (1977) 1998, p. 277.
[2] FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. San Diego, New York: Harvest Books, 1983.
[3] TIGGES, Wim ed. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Amsterdam: Rodopi, 1999, p. 12.
[4] *Ibid.*, p. 32.

romantique d'une révélation est en effet caricaturée avec l'épisode parabolique de *Scented Gardens for the Blind* mettant en scène Albert Dungbeetle. Cette tendance, également présente chez Edward Glace, consiste à chercher la vérité dans la transcendance, c'est-à-dire en levant les yeux vers le haut, plutôt qu'en regardant vers le bas. Tout ceci se complète par l'un des aspects particuliers de la philosophie de Frame, à savoir la position privilégiée des marginaux, des laissés-pour-compte dans l'accès à ce type de sagesse ; un aspect qui doit évidemment beaucoup au discours christique relayé par la mère dans l'autobiographie :

> [S]urely Robert Frame of Fifty-six Eden Street, Oamaru, had a life to look forward to in the hope of either a miraculous recovery (for God performed miracles daily) or the development of a talent that could bring him fame and fortune, or fame and fortune being of this world only, that would allow him to wander in the Garden of Beatitudes, living meekly, poor in spirit, a peacemaker, a mourner for all that was lost and missed, and in the end, inherit the earth as a child of God. (*TIL*, 78)

Dans cette véritable « compilation » de citations des Evangiles, on retrouve les sources de l'influence maternelle sur l'écrivain Frame, et notamment l'importance centrale que celle-ci attribue aux « pauvres et simples d'esprit », pour reprendre le verbe christique.

L'épiphanie chez elle est donc ainsi un motif très ambivalent, à cheval entre espoir et désespoir, ancrage dans l'immanence et croyance en une alternative absolue. Cette ambivalence, c'est encore une fois Marc Delrez qui la résume le mieux : « Eventually, Frame's persistent gesturing towards the repository of eclipsed existence lends it a quality of transcendence, an always postponed promise of revelation, only ever envisaged at some further remove of creation[5]. » On pourrait cependant compléter cette analyse en observant que l'épiphanie framienne a ceci d'immanent qu'elle est fermement ancrée dans la matérialité du langage, comme on le verra, par exemple, avec *Scented Gardens for the Blind*. La révélation d'une alternative se fait donc largement au détriment de la toute-puissance du langage du centre, qui est révélé (dé-voilé) comme instrument de mensonge et de manipulation. Rien de plus radicalement opposé au cliché, en effet, que la révélation, comme le montre Jean-Jacques Lecercle, qui met en regard la répétition du premier et le caractère unique de la seconde[6]. L'épiphanie est donc en grande partie

[5] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 68.
[6] LECERCLE, Jean-Jacques. « Du cliché comme réplique » *in* MATHIS, Gilles, ed. *Le cliché.* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 140.

affaire de langage : il en est tout autant la source (cf. l'homophonie « dual »/« jewel » dans *Daughter Buffalo*) que le medium (le poème de « nonsense » à la fin de *A State of Siege*), et dans les deux cas, nous propose un dévoilement de ses artifices.

1. « And then I knew… »

Le premier véritable exemple d'épiphanie dans l'œuvre de Frame se trouve dans une des nouvelles du recueil *The Lagoon and Other Stories*, intitulée « The Park ». La narratrice est une patiente d'hôpital psychiatrique qui se retrouve propulsée pour la première fois dans l'univers dantesque de l'institution, qu'elle observe dans cette nouvelle dans une position à la fois interne et externe. Son regard s'attache au personnage de Helen qui, après avoir tenté de s'échapper, est replacée au sein de la population des fous, qu'elle était pourtant sur le point de quitter. La narratrice se rend alors compte de la chose suivante :

> I watched her walking, and then I knew.
>
> There was no park, really. There were no trees, nor any grass. Helen was walking up and down inside her own mind. She didn't know where she was going. She was walking round and round inside herself.
>
> We were all walking inside ourselves. We were sitting in little brown summer-houses, and touching the brown picket-fences of our minds. And sometimes if, like Helen, we were running in our bare feet down the path and over the stones, we weren't running home, we were running from ourselves. (*LOS*, 176)

Il s'agit ici d'une épiphanie typiquement moderniste, puisqu'un événement aussi trivial que la promenade de malades mentaux permet à la narratrice d'énoncer une vérité bien plus générale, à savoir, ici, que la réalité n'existe tout bonnement pas. Le moment vécu par la narratrice est clairement épiphanique, dans la mesure où, du point de vue unique de cette dernière, on passe à celui de l'ensemble du groupe, comme en témoigne le jeu des pronoms. Mais je pense cependant qu'il ne s'agit vraiment que d'une « fausse » épiphanie, car elle n'ouvre au fond que sur le néant, et sert en cela à dramatiser le désespoir de la narratrice. Cette épiphanie-là est un motif vidé de son sens, mais pourtant gros d'une émotion qui ne trouve pas ses mots. Il s'agit d'ailleurs là d'un des traits récurrents de ce recueil, et des nouvelles de Frame en général. La nouvelle, comme l'explique Rachel Falconer, est en effet un genre qui se prête particulièrement bien à l'apparition de l'épiphanie en raison de son organisation « around a sense of imminent

closure[7]. » Ian Richards, qui s'intéresse aux nouvelles de Frame, observe que l'un de leurs motifs principaux est bien celui de la révélation épiphanique. Evoquant une nouvelle ultérieure, il explique :

> 'The Bath' is an example of the type of short story by Frame which might usefully be categorised as a horror story. In fiction of this type, some horrible fact about the nature of life is revealed to an ignorant, naïve or complacent character, usually as an epiphanic climax. Usually, too, it comes after a prolonged attempt by the character to avoid recognising this fact of life—or at least 'fact' to the extent that Frame assumes she leaves the reader in no doubt. Frame's didactic purpose is that the reader should identify with the character and feel something of the character's shock of discovery[8].

On peut en effet citer d'autres nouvelles, telles « Swans », ou « The Reservoir », sur lesquelles je reviendrai plus tard. C'est en effet dans les nouvelles que Frame apparaît le plus comme l'héritière de toute une tradition moderniste, et en particulier de sa compatriote, Katherine Mansfield, aec qui elle partage ce goût du motif de l'irruption de la mort dans un contexte anodin, voire futile. C'est par exemple le cas dans « The Garden-Party », ou « Her First Ball », où le personnage de Leila voit son enthousiasme gâché par un mystérieux « fat man » qui lui rappelle que tous les bals du monde ne sauront lui éviter de vieillir, et finalement, de mourir[9]. On pense également aux nouvelles de James Joyce, comme « Clay », ou « The Dead », qui jouent sur le même contraste entre légèreté et gravité. Mais on verra comment, peu à peu, l'emploi du motif de l'épiphanie chez Frame se détachera de la tradition moderniste, pour acquérir une dimension propre à son écriture et à sa philosophie.

1.1 Un nouveau langage pour l'humanité

On a vu que la narratrice de « The Park » était une patiente d'hôpital psychiatrique, et donc un sujet idéal, en raison de sa position clairement marginale, pour le phénomène de l'épiphanie. Etrangement, cependant, les autres narratrices issues de ce milieu particulier, telle Daphne, dans *Owls Do Cry*, ou Istina, dans *Faces in the Water*, ne sont jamais vraiment visitées par la révélation épiphanique, mais se tiennent en revanche au bord de cette expérience, qui n'arrive finalement jamais. C'est sans doute le sens du

---

[7] FALCONER, Rachel. « Telescoping Timescapes » *in* TIGGES, ed., *op. cit.*, p. 452.
[8] RICHARDS, Ian. *Dark Sneaks In: Essays on the Short Fiction of Janet Frame*. Auckland: Lonely Arts Publishing, 2004, p. 24.
[9] Cf. MANSFIELD, Katherine. *The Garden Party and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin, (1922) 1997.

dialogue qui a lieu entre Daphne et son père, et où celle-ci lui demande de prononcer les noms des membres de leur famille de façon à leur donner un son et un sens nouveaux ; une requête que Bob Wither ne comprend évidemment pas, et interprète comme une manifestation de sa folie[10]. Finalement, la seule révélation qui semble descendre sur les personnages de l'hôpital psychiatrique, c'est celle qui dit l'étendue de leur déchéance. Dans *Scented Gardens for the Blind*, c'est cependant du personnage d'Erlene que les hommes détenteurs de savoir tel Edward ou Dr Clapper attendent la révélation épiphanique. En effet, le corollaire des angoisses millénaristes exprimées dans le roman semble être l'espoir d'un renouveau du langage, qu'appellent de leur vœux les personnages :

> It's time for Erlene to speak, Edward told himself. We cannot struggle any longer against the silence and the strange frightening sounds which have no meaning; we must have words, the new language of mankind.
> Erlene will speak it for us. (*SGB*, 246)

On retrouve cette même attente dans le dernier chapitre du roman, une fois qu'il nous a été révélé que tout ce qui précédait n'avait finalement eu lieu que dans l'esprit de Vera : les psychiatres qui évoquent son cas se prennent à espérer que les premiers mots de cette femme qui s'est condamnée au silence depuis des décennies auront un contenu proprement épiphanique :

> 'How do we know?' he asked. 'How do we really know? But we'll have her talking in the end. A shrivelled little spinster of sixty pouring her heart out in the English language, providing us with information that has eluded us for so long,—who knows?—perhaps throwing a new light on the human race, giving us the final answer to the Problem… the breakthrough… hope for humanity, the future…' (*SGB*, 249-50)

On remarque qu'en dépit du caractère apparemment vague des mots utilisés par le psychiatre pour décrire ses attentes, celles-ci sont clairement formulées dans les termes d'une découverte scientifique hypothétique (« information », « throwing a new light », « the breakthrough »), voire plus précisément mathématique (« the final answer to the Problem »). L'épiphanie scientifique qu'attendent ces médecins est finalement aussi dérisoire que l'espoir que nourrit Albert Dungbeetle de voir une boule de fumier tomber du ciel : chacun attend une révélation en fonction de ses propres espoirs, mais au-

[10] Cf. *ODC*, p. 167-8.

cun n'est prêt à affronter l'altérité fondamentale de l'épiphanie. On en revient ainsi aux analyses de Jennifer Lawn, pour laquelle *Scented Gardens for the Blind* est un roman qui dénonce les tentatives scientifiques, et plus particulièrement psychiatriques, d'extirper du savoir de l'autre malgré lui. Pour elle, ainsi, la parabole mettant en scène Albert Dungbeetle est une mise en garde contre les dangers de la révélation en général :

> Albert's story turns out to be an anti-parable, an ironic mode which offers the promise of revelation while simultaneously undercutting it. The parable is based on a performative contradiction: its revelatory moment denies the very possibility of ultimate fulfilment. The parable is a revelation of the danger, if not the impossibility, of revelation[11].

J'ajouterai une nuance à cette analyse en faisant remarquer que chez Frame, ce n'est pas la révélation en soi qui est impossible, mais la tentative illusoire de la ramener à du connu. Cette illusion, justement, est brusquement brisée lorsque les premières paroles prononcées par Vera se révèlent être parfaitement incompréhensibles, se réduisant à de simples borborygmes primaires[12], bien loin de l'idéal sophistiqué des médecins. Comme l'explique Jeanne Delbaere, « Vera's words do not flash from the sky, but creep out of darkness[13] », car c'est en effet de là que doit venir la révélation pour Frame, des recoins les plus sombres de la marge, et certainement pas du ciel, où Platon plaçait déjà ses Idées. La conclusion de *Scented Gardens for the Blind* illustre également une idée que la narratrice de *Faces in the Water* énonçait en marge de son récit, et selon laquelle la croyance romantique en un certain génie de la folie condamnait tout autant les patientes à la relégation psychiatrique que l'attitude habituelle de la communauté vis-à-vis d'elles[14]. Michel Foucault identifie également la période romantique française comme correspondant à une certaine réhabilitation de la folie, avec Nerval notamment :

> Ce qu'il y a de propre au langage de la folie dans la poésie romantique, c'est qu'elle est le langage de la fin dernière, et celui du recommencement absolu : fin de l'homme qui sombre dans la nuit, et découverte, au bout de cette nuit, d'une lumière qui est celle des choses à leur tout premier commencement[15].

---

[11] LAWN, Jennifer. *Trauma and Recovery in Janet Frame's Fiction*. PhD thesis, University of British Columbia, 1997, p. 57.
[12] Cf. *SGB*, p. 251-2.
[13] DELBAERE, Jeanne. « Beyond the Word: *Scented Gardens for the Blind* » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 108.
[14] Cf. *FW*, p. 112.
[15] FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, p. 639.

On voit bien comment les psychiatres de Vera sont tributaires de ce type de discours sur la folie ; il n'en reste pas moins, comme le montre Foucault, que tout type de discours au sujet de la folie tend à justifier une prise de pouvoir sur les fous. L'épiphanie née de la folie semble donc être condamnée au néant.

A moins que ce ne soit simplement l'épiphanie utopique d'un nouveau langage pour l'humanité qui soit vouée à l'échec. On retrouve en effet les mêmes borborygmes prononcés par Vera bien plus tard dans l'œuvre de Frame, avec *The Carpathians* où l'on voit succéder au cataclysme linguistique l'émergence d'un nouveau langage[16]. On pense ici inévitablement à la Pentecôte, ou la descente sur terre du Saint-Esprit, qui se manifeste selon le Nouveau Testament par une glossolalie, c'est-à-dire la capacité miraculeuse de s'exprimer dans d'autres langues. L'épiphanie ultime serait donc celle d'un nouveau langage, qui viendrait remplacer l'ancien, « coupable » de trop d'erreurs et de manipulations, et qui naît, comme on l'a vu, de la catastrophe. Mais ce qu'il y a de paradoxal ici, c'est que l'épiphanie, encore une fois, ne débouche sur rien de concret, car, au fond, ce qui intéresse Frame, c'est plus la structure de la révélation, et ce qu'elle suppose de crise, que son contenu même ; il s'agit plus d'un mouvement en direction d'autre chose, que d'une véritable définition. Ce paradoxe est expliqué par Marc Delrez, pour qui « any sense of utopia must remain in the domain of deferred possibility, lest it lose its effectiveness as a corrective to reality[17]. » En d'autres termes, l'épiphanie d'une vérité alternative totalisante (sous forme d'un nouveau langage, par exemple) reste sans intérêt, car lui donner une forme définitive reviendrait à tomber une nouvelle fois dans le prescriptif[18]. L'épiphanie reste toujours chez Frame une affaire frustrante et incomplète, et son but n'est donc pas de marquer la naissance d'un nouveau *logos*. Si la révélation reste une affaire de langage, il s'agit avant tout d'un événement personnel, individuel, et ouvert sur un monde de possibilité, et non pas d'actualités. Au contraire, comme on va le voir, la plupart des épiphanies linguistiques vont se révéler être la conséquence d'une erreur, d'un quiproquo, et ne font finalement que souligner l'imperfection de l'humain, et la fragilité de la communication.

---

[16] Cf. *C*, p. 181-2.
[17] DELREZ, *op. cit.*, p. 93.
[18] Exception faite du poème de « nonsense » à la fin de *A State of Siege*.

1.2 L'épaisseur du langage

Frame ne cultive pas la croyance mystique en une épiphanie totalisante et systématique qui révèlerait une structure invisible, et donnerait la clé d'un sens supposément caché du monde. Ce genre d'utopie semble être plus typique d'une vision phallomorphe du monde, toute entière fondée sur l'unicité de la signification, et la rigidité infaillible de la structure. On pense ainsi à Edward Glace, dans *Scented Gardens for the Blind* qui, à l'aide de son projet généalogique, espère vaincre la mort elle-même. Au contraire, ce que révèle l'épiphanie chez Frame, c'est une sorte de profondeur, d'épaisseur du réel. On se souvient comment, dans la nouvelle intitulée « Swans », les enfants faisaient brutalement la découverte de l'étrangeté du monde à la suite d'une micro-révélation linguistique[19] : « It was dark black water, secret, and the air was filled with murmurings and rustling, it was as if they were walking into another world that had been kept secret from everyone » (*LOS*, 65). En d'autres termes, ce que les enfants découvrent, c'est que le langage n'opère pas uniquement sur un plan horizontal, mais également sur un plan vertical, puisque le signifiant « beach », dont ils croyaient qu'il était amarré de façon stable au signifié de la plage qu'ils connaissaient, se révèle en fait entretenir un rapport plus aléatoire à la réalité. Encore une fois, il ne s'agit pas d'une révélation d'ordre transcendantal, mais bien plutôt d'une épiphanie du quotidien, dont les enfants sont souvent les récipiendaires chez Frame. Pour Ahila Sambamoorthy : « What the child-visionary perceives is not the manifestation of an optional transcending world, but it is in fact an 'alterity': *this* world transformed and recreated through a *private vision* that supersedes realistic modes of perception and cognition[20]. » Les enfants sont en effet plus susceptibles d'être touchés par une épiphanie, dans la mesure où ils n'ont pas encore développé les mêmes mécanismes de défense contre l'alterité que les adultes.

C'est d'ailleurs là que l'on voit se dégager la différence entre Frame et Mansfield, par exemple. D'une part, chez celle-ci, l'épiphanie est abordée comme une fin en soi, c'est-à-dire qu'elle ne mène jamais vraiment vers autre chose : un regard alternatif sur le monde, ou une réflexion sur le langage ; et c'est d'ailleurs bien là le drame de l'humanité qui est décrite dans ses nouvelles. Les personnages de Mansfield restent toujours au

[19] Cf. le jeu autour de « the wrong sea », *LOS*, p. 62-3.
[20] SAMBAMOORTHY, Ahila. « The Fantastic as a Mode of Writing in Janet Frame's Stories. » *Deep South* 3.2 (1997), p. [1].

bord de la verbalisation, et les mots finissent toujours par leur manquer. Dans « The Garden Party », Laura s'exclame ainsi en sortant de la maison de l'ouvrier tué : « 'Isn't life,' she stammered, 'isn't life – ' », à quoi répond son frère : « '*Isn't* it, darling[21]?' » De même, les deux sœurs de « The Daughters of the Late Colonel » n'osent pas, finalement, mettre de mots sur les sentiments contradictoires que leur inspire la mort de leur père. Chez Frame, en revanche, les enfants n'hésitent pas à prononcer les mots tabous, telle Nini, dans « The Secret », qui n'est pas dupe des euphémismes que sa mère emploie pour évoquer la mort prochaine de sa sœur. C'est que, chez Mansfield, l'humanité est envisagée dans son entier : enfants, adultes, hommes, femmes, tous semblent reculer devant la portée et le contenu de l'épiphanie, s'ils ne choisissent pas tout simplement de l'ignorer, comme Leila, dans « Her First Ball », ou Isabel, dans « Marriage à la mode ». Chez Frame, les enfants (et les marginaux en général) ne craignent pas la révélation, et ce en raison de leur position marginale par rapport aux adultes, qui leur permet justement d'accueillir ce que la révélation épiphanique contient d'alternative.

Il y a deux types de révélation linguistique chez Frame, et qui correspondent, en gros, aux deux phases de l'apprentissage du langage. D'une part, l'épiphanie permet de déconstruire un certain nombre d'illusions sur le langage véhiculées par la communauté du centre et dont l'une, et non des moindres, veut qu'il s'agisse d'un médium parfaitement transparent. Ce que permet de comprendre l'épiphanie, le plus souvent, c'est que, au contraire, le langage est troublé, voire opacifié, par les intentions, les désirs, la violence de celui qui l'utilise (c'est ce que comprend Godfrey dans *The Rainbirds*). Mais d'autre part, cette révélation de l'épaisseur des mots est également à l'origine de vocations littéraires chez les figures d'artistes que l'on voit apparaître dans l'œuvre de Frame. C'est Barthes, à qui j'emprunte d'ailleurs le concept de verticalité du langage, qui explique, selon moi, le mieux la différence entre « parole » et « écriture » :

> Toute la parole se tient dans cette usure des mots, dans cette écume toujours emportée plus loin, et il n'y a de parole que là où le langage fonctionne avec évidence comme une voration qui n'enlèverait que la pointe mobile des mots ; l'écriture, au contraire, est toujours enracinée dans un au-delà du langage, elle se développe comme un germe et non comme une ligne, elle manifeste une essence et menace d'un secret, elle est une contre-communication, elle intimide[22].

[21] MANSFIELD, *op. cit.*, p. 51.
[22] BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953, p. 21.

Avec le motif de l'épiphanie, on retrouve donc à nouveau la même structure évolutive déjà repérée au niveau de l'œuvre de Frame, où l'on voit que le « dupeur » succède au dupé ; car c'est la révélation du caractère trompeur du langage qui va être à l'origine de la vocation littéraire.

1.2.1 « The cruel deceivers »

Ces quelques mots proviennent d'un passage de *Intensive Care* qui résume particulièrement bien le rapport de Frame avec le langage dans son œuvre : « [A]nd when I write in this notebook to tell my experience no one in the world is going to know my experience unless I tell it and I wanted to use my special spelling to make the words show up for what they really are the cruel deceivers » (*IC*, 193). Ici, la narratrice, Milly Galbraith, résume un peu maladroitement les intentions de Frame dans la dernière partie de ce roman complexe, à savoir, révéler le jeu qui existe entre les mots et la réalité qu'ils sont censés représenter, jeu qui introduit la possibilité de l'erreur, mais aussi de la manipulation. Ainsi, beaucoup d'enfants chez Frame prennent-ils brutalement conscience du caractère trompeur des mots, et surtout le personnage de Janet, dans l'autobiographie, dont l'enfance est jalonnée de révélations similaires. On pense d'ailleurs immédiatement à ce passage souvent cité, où la petite fille est trompée par le dentiste :

> I was taken to the dentist, where I kicked and struggled, thinking that something dire was about to happen to me, while the dentist, in the midst of my struggles, beckoned to the nurse, who came forward holding a pretty pink towel. 'Smell the pretty pink towel,' she said gently, and, unsuspecting, I leaned forward to smell, realising too late as I felt myself going to sleep that I'd been deceived. I have never forgotten that deception and my amazed disbelief that I could have been so betrayed, that the words 'Smell the pretty pink towel', without a hint of anything fearful happening, had been used to lure me into a kind of trap, that they had not *really* meant 'Smell the pretty pink towel', but 'I'm going to put you to sleep while I take your tooth out'. How could that have been? How could a few kind words mean so much harm? (*TIL*, 23)

Ce qu'il y a de dérangeant pour l'enfant, c'est l'écart qui existe entre l'apparence inoffensive des mots, et la douloureuse réalité qu'ils peuvent dissimuler. L'expression « amazed disbelief » résume très bien l'expérience épiphanique, et son mélange d'incrédulité et d'émerveillement. Cet épisode peut évidemment être lu comme proleptique vis-à-vis de celui qui déclenchera ses dix années d'internement en hôpital psychiatrique, qui auront finalement eu pour origine une expression aussi anodine que « a few

days' rest[23] ». Cette inadéquation des mots par rapport à l'insupportable réalité qu'ils décrivent est également à l'origine du ressentiment qu'éprouve Janet à l'égard de John Forrest lorsqu'il lui envoie une lettre de condoléances dont elle juge les termes trop conventionnels[24]. Comme le fait remarquer Claire Bazin :

> La découverte des mots est une succession d'épiphanies toujours recommencées : chaque mot est pris et dégusté individuellement, comme un trésor. Le monde de l'enfance est aussi celui de l'innocence, où Janet croit en les mots, et en leur vérité, à l'adéquation, à l'union entre signifiant et signifié. En grandissant, elle va peu à peu découvrir le pouvoir parfois trompeur des mots : s'ouvre alors le monde de l'expérience ou des mots « pour ne pas le dire[25] ».

Or, on l'a déjà vu plus haut dans cette thèse, ces « mots pour ne pas le dire » sont essentiellement ceux auxquels la communauté du centre a recours afin de masquer une réalité particulièrement taboue, à savoir celle de la mort et de la maladie. C'est pourquoi, bien souvent, ce que révèle l'épiphanie linguistique au personnage touché, mais également au lecteur, c'est ce refoulement constant de la mort par le langage, comme l'observent notamment les protagonistes de *Daughter Buffalo*. En effet, qu'il s'agisse de Turnlung, Talbot, ou de la narratrice anonyme qui prend la parole dans un chapitre, tous associent leur première rencontre avec la mort en termes d'une rencontre avec les mots, et vice-versa. Mais selon moi, le personnage dont l'expérience est la plus brutalement épiphanique, et a le plus à voir avec le refoulement de la mort et de la violence dans le langage, c'est bien celui de Godfrey, figure centrale du roman *The Rainbirds*. Le changement de point de vue sur le monde que lui apporte la succession de sa mort puis de sa résurrection est au plus près de la définition de l'épiphanie chez Frame, puisqu'il s'agit ici d'un retournement total, comme l'exprime très bien l'impression que Godfrey a désormais de voir la « doublure » des mots, comme si ceux-ci étaient retournés sur eux-mêmes à la façon d'un gant. En effet, comme le fait remarquer Ahila Sambamoorthy dans son article à propos de l'exploration que mène Godfrey : « Gradually he acquires a vision of an exclusive, interior passage to mystical experience, not only an experiential path, but also a linguistic one[26]. » On se souvient qu'à la suite de sa résurrec-

---

[23] Cf. *AT*, p. 190.
[24] Cf. *ibid.*, p. 210.
[25] BAZIN, Claire. « Un monde de mots dans *To the Is-land*. » *Confluences* 12 (1996), p. 138.
[26] SAMBAMOORTHY, Ahila. « One Angle of Approach to Janet Frame's *Yellow Flowers in the Antipodean Room* (1967): The Death-to-Life Conundrum. » *Deep South* 4.1 (Autumn 1998), p. [3].

tion, Godfrey se rend compte qu'il entretient un rapport totalement différent au langage ; une différence qui s'exprime de la façon la plus concrète possible, c'est-à-dire par une étrange dyslexie que Godfrey lui-même nomme « icy spelling » :

> And after what has happened to me how can I become interested in *spelling* when the cold spell has jagged my mind and body with its icy menacing letters? The orthography of the dead is my subject now. Cat, mat, spat, rat and flat; hat; flat hat; spat rat; no thank you; drat you; plate and plait; the strait gate. (*R*, 152)

La question initiale signale l'existence de l'épiphanie, tandis que le reste du passage en donne le contenu. Cette nouvelle orthographe, Godfrey la met plus tard en application avec l'épisode de la lecture du journal, puis de la lettre de licenciement :

> How peculiar, Godfrey thought. It reads more truthfully in the cold spelling. A hundred pounds is indeed a moth's jaws to help us face the wolf at the door. No doubt my name is Dogrey Brainrid of Feelt Rived, Resonsand Bay, Dunndie, Ogoat. Shuto Sanlid, Wen Lazeland, Rotusen he-mis-phere, the Drowl. Or the Unservie, the reathe as a plante in the sky among the rats, the noom, the comtes, all the dewnors of speac. Not a prepossessing address! (*R*, 160-1)

Comme on l'a déjà vu, en lisant sa lettre à l'aide de « the icy spelling », Godfrey fait apparaître toute la violence tapie sous l'aspect civilisé du langage du centre. C'est que cette dyslexie « mortelle » lui permet de forer les profondeurs du langage, d'en examiner l'épaisseur, ce qui fait d'ailleurs l'objet d'une de ses nombreuses épiphanies dans le roman :

> On the contrary his experience had drawn him 'in deep'; he'd been as far 'in' as many can go—physically he had gone where every man goes in the end but where many pretend they do not and in their pretence build a pleasant green peaceful camouflage above the pit. He was in deep, deep, for finally there is no Out or In; all is one territory, Out is merely the place where a man is afraid to go, a place that he therefore denies exists, but it is there, in him; it stays, as the sea and the land stay, though the sea may be kept in control by the building of a wall, a temporary token agreement […]. » (*Ra*, 199)

On voit ici comment Godfrey est passé d'une conception horizontale, territoriale (« there is no Out or In ») du monde à une vision verticale des profondeurs de l'existence individuelle, qui ne peuvent être découvertes qu'au moyen de l'acceptation de la pénétration de la mort dans la vie. Pour Annemarie Backmann, c'est en effet le sens essentiel de ce roman, puisqu'elle fait remarquer : « Godfrey ventures beyond the boundaries of society's convention and learns that life and death are actually of a piece;

they are inseparable, complementary as it were, just like the land and the sea[27]. » Cependant, pour Jan Cronin, un doute subsiste quant à savoir d'où provient exactement cette épiphanie, et elle remet ainsi en jeu l'opposition entre une nature transcendante ou immanente de la révélation chez Frame : « What remains unclear is whether this orthography is based on revelation or concealment, or whether it constitutes a free play of signifiers or an essentialist agency[28]. » On ne peut, selon moi, insister assez sur le caractère profondément immanent de l'épiphanie dans ce roman. Le savoir de Godfrey lui vient, non pas du ciel, mais directement d'en bas, de la tombe, de la terre ; d'où, d'ailleurs, une description particulièrement glaçante du travail de la terre sur le corps enterré, et réduit à une matérialité qui ne laisse aucune place à une possible éternité de l'âme[29]. Et si, comme le fait remarquer Jan Cronin, le contexte de la Bible est convoqué dans le roman par le biais de références à Lazare, voire à Jésus lui-même, ce n'est que pour mieux critiquer la morale chrétienne et ses « double standards ». A la fin du roman, Godfrey est devenu une sorte de Tirésias, non pas en ce qu'il est capable de prédire le futur, mais grâce à ses capacités de voir comme par transparence ce que projettent les individus du centre derrière leur manipulation apparemment innocente du langage, comme ici :

> 'You seem to have the weight of the whole world on your shoulders.'
>
> The meaning was again plain. In every word and sentence the meaning was plain.
>
> He did not answer her. He sat listening, calculating, removing and piecing together the meaning.
>
> 'You're so far away.' (If you had stayed dead you would have been out of reach, so far away. I wish you had stayed dead.)
>
> 'Where's my old Godfrey?' (When you died you died. You are now someone I do not wish to know, a stranger.)
>
> 'You do seem to have the weight of the whole world on your shoulders, dear.' (If you had died you would be lying under the earth, with the world upon the length of your body.)
>
> Godfrey wondered why he had ever trusted so obvious a deceiver as language. (*R*, 198)

La conclusion de Godfrey dans ce passage rappelle tout particulièrement celle de Milly dans *Intensive Care*. Mais on va désormais voir que cette constatation quant au caractère trompeur des mots finit par être dépassée, voire sublimée, dans l'œuvre de Frame.

---

[27] BACKMANN, Annemarie. « Security and Equality in *The Rainbirds* » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.*, p. 145.
[28] CRONIN, Jan. « Contexts of Exploration: Janet Frame's *The Rainbirds*. » *Journal of Commonwealth Literature* 40.1 (2005), p. 9.
[29] Cf. *R*, p. 60.

1.2.2 La poésie du monde

Car il ne s'agit là que d'une première étape dans le processus épiphanique chez Frame. Au-delà de la démystification du langage du centre, la révélation linguistique permet également à celui ou celle qui la connaît de découvrir l'épaisseur poétique des mots. Le jeu entre langage et réalité peut ainsi être exploité pour créer une dissonance imaginaire qui servira dans la plupart des cas de déclic à la vocation littéraire du sujet. Le cas le plus évident est celui de Turnlung, dans *Daughter Buffalo*. Dans un épisode central du roman, l'écrivain raconte l'une de ses premières épiphanies linguistiques : « Words, first words, are as traumatic as first love and first death » (*DB*, 92). Le mot « traumatic » possède un sens ambigu, mais évoque sans doute les échos infinis que cet épisode a eus dans son existence d'artiste. Avec force détails, le narrateur nous décrit donc l'impatience qu'il avait ressentie, alors que, jeune garçon, il attendait le moment de passer en classe supérieure, où il croyait que les bureaux étaient ornés de véritables joyaux, étant, comme il avait cru l'entendre, des « jewel desks ». Dans une révélation d'autant plus théâtrale que Turnlung avait bien pris soin de développer ses rêves de « bureaux-joyaux », celui-ci découvre qu'il s'agissait en fait de « dual desks », et qu'il avait été trompé par la prononciation des mots. Même si la déception de Turnlung se révèle à la hauteur de ses espoirs, l'artiste adulte se rend compte du rôle essentiel de cet épisode dans la naissance de son amour des mots :

> I realize now that I did receive the jewels I had been promised. I had opened the dictionary and I had been showered with the inescapable words which, if I worked, could become my allies instead of my enemies. The word 'jewel' remained with me in a special place among the indelible impressions of my life and it was like meeting a first love or a first hate. (*DB*, 97)

La collision entre « jewel » et « dual desks » fait naître une nouvelle réalité, imaginaire, celle-là, où le plus prosaïque peut basculer dans le magique. De même, il n'est pas surprenant de trouver une expérience du même type dans *Living in the Maniototo*, dont l'un des thèmes principaux est justement la vie de l'écrivain, et la nature si mystérieuse de l'inspiration artistique :

> I showed the Prestwicks to the study and waited to receive the Carltons, and when all four guests had arrived at last, I, in the privacy of my downstairs apartment, again pondered the topic of guests in the house, as opposed to guests in the house of fiction, and I remembered how in an early sewing class at

> school our first task had been to make a small hem-stitched towel which I, mishearing, believed for many years to be a 'guess towel'.
>
> 'We're making a guess towel,' I told my parents.
>
> The notion fascinated me because it seemed to suit the mysterious unexpected nature of guests and their relation to hosts, and even after having corrected my mishearing, I still marvel at the idea of the 'guess towel' and at the richness of meaning within the words 'guest' and 'host' […]. (*LM*, 153)

On peut également évoquer la déformation induite par la différence entre la phonie et la graphie du mot « island », déformation que commet Janet dans le premier tome de l'autobiographie, justement intitulé *To the Is-land*[30]. Ce que permet l'erreur, c'est justement l'épiphanie de la profondeur verticale du langage. En effet, on voit dans ce texte comment le jeu autour d'un mot au départ simplement mal prononcé peut démultiplier les sens, ouvrir tout un monde de possibilités, en un mot, déclencher l'imagination. Janet Frame a beau s'être largement inspirée des Romantiques dans sa théorie de l'imagination, elle ne situe toutefois pas son origine là où ces derniers l'auraient placée, c'est-à-dire dans un souffle divin, quasiment descendu des cieux. Point de *furor poetica* chez elle, mais une vision humble, immanente, et quasi accidentelle de la naissance de l'inspiration.

L'épiphanie linguistique est donc bien un motif récurrent dans l'œuvre de Frame, en ce qu'elle crée une rupture, un retournement, et permet d'accéder à une perception du monde délestée des clichés et autres préjugés qu'impose le langage du centre. Mais au fond, tant que la révélation reste confinée à l'intérieur du récrit, elle a beau affecter les personnages, elle n'en demeure pas moins une expérience imaginaire, et quelque peu détachée du ressenti qu'en a le lecteur. Mais dès lors que le motif de l'épiphanie se dégage du simple environnement thématique pour venir affecter la structure même du récit, c'est une véritable leçon de lecture que nous propose l'écrivain elle-même.

2. Epiphanies structurelles : retournements et coups de théâtre

Il existe en effet selon moi un équivalent structurel à l'épiphanie linguistique que rencontrent certains personnages de Frame, et qui touche cette fois-ci le lecteur, à savoir l'effet de surprise créé par un retournement final dans le récit, une technique que Frame utilise assez souvent dans ses romans, mais également dans ses nouvelles. On

[30] Cf. *TIL*, p. 33.

trouve un très bon exemple de ce trope avec la nouvelle « Dossy », tirée du recueil *The Lagoon and Other Stories*. Ce court texte nous présente le personnage de Dossy, en train de jouer avec une petite fille dont, contrairement à Dossy, on ne connaît pas le nom. Les deux petites filles continuent à jouer ensemble, mais le récit tend à se focaliser sur les pensées de « the little girl », et à prendre la forme d'un discours indirect libre grâce auquel celle-ci exprime ses désirs d'enfant. Mais cette représentation idyllique de l'enfance prend brutalement fin lorsque le point de vue change, et que la focalisation interne laisse la place à une focalisation tout à fait externe :

> The nuns heard someone laughing and they stopped at the gate to see who it was. They saw a little girl playing ball by herself on the footpath.
> — It's little Dossy Park, they said. With no mother and living in that little poky house in Hart Street and playing by herself all the time, goodness knows what she'll turn out to be. (*LOS*, 53)

Il s'agit là d'un cas typique de « twist ending » : « the little girl » n'a jamais existé, et Dossy est une enfant solitaire, qu'on devine également marginalisée : elle vit dans une « little poky house », porte des « dirty shoes » ainsi qu'une « turned-up dress » ; or, on connaît bien la valeur de stigmate social que Frame associe généralement à la saleté. Pire encore, bien qu'il soit assez courant pour des enfants de cet âge d'avoir des amis imaginaires, la remarque des nonnes, qui représentent clairement le langage du centre, nous laisse présager le pire quant à la santé mentale de Dossy. Il s'agit évidemment d'un des thèmes principaux de ce recueil, où, on l'a déjà vu, la folie est mise en scène sans le recul présent dans *Faces in the Water* qui, au final, traite plus de l'incarcération que de la folie en soi. A la façon de la nouvelle « Jan Godfrey », le thème de la folie est mis au service de la narration, et fait office de trope structurel. Même si le type de retournement final mis en place dans cette nouvelle n'est pas tout à fait typique des retournements quasi épiphaniques auxquels Frame aura recours dans les récits qui suivront, en raison, notamment, de son intention trop clairement pathétique, on voit cependant naître avec cette nouvelle une tendance qui deviendra plus tard une véritable marque de fabrique dans son œuvre.

On constate en effet qu'un certain nombre de récits de Frame se terminent sur une révélation finale de ce type. Ainsi, à la fin de *Scented Gardens for the Blind*, le lecteur découvre que la plupart des personnages qu'il a vus évoluer dans le récit n'existent en fait que dans l'esprit malade de Vera. Il en est de même dans *Daughter Buffalo*, où Turnlung

met en doute dans le dernier chapitre l'existence de Talbot Edelman, le jeune étudiant américain. Cependant, la révélation finale ne se fait pas dans les mêmes termes qu'il s'agisse du premier ou du deuxième roman. Dans *Scented Gardens for the Blind*, Frame a recours au trope de la schizophrénie, ou plus précisément à l'un de ses symptômes, la fragmentation de la personnalité, qu'elle avait déjà utilisée dans la nouvelle « Jan Godfrey ». Ce trope n'est cependant pas utilisé de la même manière : lorsque la nouvelle se concluait sur la scission schizophrène, avec la récupération totale de la voix narrative par Alison Hendry, le dispositif s'inverse dans le roman, puisque les trois personnages de Erlene, Edward et Vera se révèlent être trois aspects d'une seule et même conscience, celle de Vera. Dans *Daughter Buffalo*, en revanche, Turnlung, s'il est clairement présenté comme sénile, n'a rien d'un malade psychiatrique, et la création du personnage de Talbot, comme de son voyage aux Etats-Unis, n'a rien à voir avec une maladie mentale, mais bien plutôt avec le pouvoir de l'imagination que détient le poète. Reste évidemment l'exemple le plus frappant de retournement épiphanique final, que l'on trouve dans *The Carpathians*, dont le narrateur lui-même nous révèle dans le dernier paragraphe qu'il s'agit d'un récit inventé de toutes pièces. Ces trois cas de « final twists » (qui sont les plus saillants dans l'œuvre de Frame, même s'il existe d'autres exemples de retournement, plus discrets, ceux-là) forcent le lecteur à remettre en question le statut de ce qu'il vient de lire, et présentent le narrateur non pas comme une instance neutre de parole, mais plutôt comme l'agent central de ce dispositif de mystification qui vise à faire vaciller des notions aussi centrales que la vérité ou l'identité. Les narrateurs de ces trois romans ont en commun d'être des sortes de « unreliable narrators », non pas au sens que Wayne C. Booth[31] a donné à ce concept, mais de façon plus large, dans la mesure où ils « trompent » le lecteur avec une intentionnalité plus ou moins affirmée. En effet, ces narrateurs ne sont pas tant « fallible » que « untrustworthy », pour reprendre le vocabulaire de Greta Olson, dans son panorama de la recherche autour du concept de « unreliable narration[32] ». En effet, bien qu'ils soient homodiégétiques, ils ne sont pas victimes d'une certaine limitation épistémologique de leur point de vue ; au contraire, les narrateurs de Frame sont capables, à l'instar de Dinny Wheatstone, d'occuper tous

[31] En effet, pour Booth, la figure du « unreliable narrator » agit dans le texte comme une fonction de l'ironie.
[32] OLSON, Greta. « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. » *Narrative* 11.1(2003), p. 93-109.

les points de vue. Comme on va le voir, Frame garde encore une fois ses distances avec le mouvement postmoderne, dont le « unreliable narrator » est une figure tout à fait centrale, selon Bruno Zerweck[33], puisque ce que Turnlung, J. H. B. et les autres ont à nous révéler, par le moyen du retournement épiphanique final, ce n'est pas le néant, mais bien plutôt l'existence d'une vérité fondamentale : celle du doute, de la dissolution de l'identité, et de la coexistence des contraires.

2.1 Une leçon de doute

Le roman *Scented Gardens for the Blind* nous propose donc le premier exemple de retournement final, puisque l'on découvre dans le dernier chapitre que Vera est en fait une patiente d'hôpital psychiatrique qui n'a pas ouvert la bouche depuis trente ans :

> We have little idea of what goes on in the head of that one, over there, and I repeat that all I can tell you is her name—Vera Glace, and that she has no family, she has never been married, she has been without speech for thirty years. God knows what dreams they hold inside them, what secret silent dreams lie like irremovable stones at the bottom of their minds, mixed with the sediment of their lives. (*SGB*, 247)

Il est intéressant de noter que c'est ici le psychiatre de Vera qui s'exprime, ce qui pourrait laisser croire à une reprise en main finale de la narration par le langage du centre. Or, le Dr Clapper, dont le nom établit le lien entre les « secret silent dreams » de Vera qui ont précédé, et la « réalité » restaurée dans ce chapitre, n'a qu'un aveu d'échec à nous proposer : il lui a été impossible de percer l'énigmatique silence de Vera. Sa perception du monde est limitée à son expertise psychiatrique, contrairement à nous, les lecteurs, qui avons eu accès à ces « secret silent dreams » qui restent inaccessibles aux représentants de la communauté du centre. Et pour cause, car Vera est capable, contrairement à ces derniers, de diviser sa conscience en trois unités distinctes, ce qui remet fondamentalement en question la fixité de l'identité, qui est pourtant l'un des piliers du langage du centre. C'est également l'avis de Marc Delrez pour qui :

---

[33] En effet, pour lui, « in contemporary Western culture there is a growing awareness of a lack of an ideologically and socially accepted counterpart of an unreliable teller, a 'reliable reporter of events'. » Si bien que, « unreliable narration could be argued as the norm rather than the exception. » ZERWECK, Bruno. « Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. » *Style* 35.1 (2001), p. 163.

> The structure of *Scented Gardens for the Blind* reflects this movement towards the post-subjective, since the discrete personalities of Vera, Erlene and Edward receive the floodlight of narrative attention in regular succession, chapter after chapter, until they finally coalesce into one and the same 'identity' which, though seen from the outside, bears the name of Vera[34].

On a déjà vu, avec les analyses de Jennifer Lawn, comment ce roman avait pour but de démystifier « the hermeneutics of the nameable secret[35] ». Pour celle-ci, en effet, le véritable secret qui se trouve au cœur du roman est qu'il ne renferme justement aucun secret. Je souhaiterais cependant nuancer cette analyse qui me paraît par ailleurs très juste. Quoi qu'on en pense, il me semble que Frame commence déjà avec ce roman, à « jouer » avec la notion de vérité révélée, qu'elle récuse, mais utilise également comme moteur narratif : la structure de l'épiphanie finale signale l'existence possible d'un contenu et crée chez le lecteur l'attente d'une révélation qui ne viendra finalement jamais. Si l'épiphanie finale nous apporte une révélation, c'est celle de la précarité de concepts familiers tels que l'identité ou la vérité. Pour moi, les « twist endings » ont pour fonction, chez Frame, de donner au lecteur une leçon de doute : celui-ci découvre en effet, grâce à son expérience de lecture, que « things are not what they seem », comme l'avaient déjà compris les malades de l'hôpital psychiatrique[36].

C'est là tout l'intérêt de placer au centre de la narration l'esprit malade de Vera, qui souffre en effet d'une maladie dont on ne connaît pas le nom, mais dont les symptômes ressemblent fort à ceux de la schizophrénie. A ce stade, on peut d'ailleurs remarquer que Frame entretient un rapport ambigu avec la représentation de la maladie mentale dans ces romans. Ce qui est clairement critiqué dans ce roman, c'est une certaine prérogative scientifique et masculine de s'approprier le silence de l'autre féminin, de le rationaliser en lui imposant notamment un diagnostic psychiatrique. Or, Frame n'hésite pas elle-même à se servir des symptômes fantasmés de la schizophrénie[37] pour orchestrer son retournement final ; ce qui peut paraître paradoxal, notamment du point de vue des analyses de Simone Oettli-Van Delden, toujours prompte, on le sait, à critiquer le recours de Frame à ce qu'elle appelle « the language of the mad ». Mais, une fois n'est pas

---

[34] DELREZ, *op. cit.*, p. 104-5.
[35] LAWN, Jennifer. « Redemption, Secrecy and the Hermeneutic Frame in Janet Frame's *Scented Gardens for the Blind.* » *Ariel: A Review of International English Literature* 30.3 (1990), p. 108.
[36] Cf. *FW*, p. 107.
[37] Cf. le « schizophrenic repertoire » que se constitue Janet dans l'autobiographie afin d'impressionner John Forrest, *AT*, p. 201.

coutume, celle-ci attribue au roman la qualité de justement éviter un recours trop systématique à ce langage, qu'elle estime fabriqué :

> In *Scented Gardens*, therefore, the language of the mad does not identify its user as insane, but carefully conceals her identity, and although it is extremely inventive it does not diverge strikingly from what can be recognized as normal linguistic mechanisms. It is not employed to indicate madness, but to emphasize the book's main themes: the inability of human beings to communicate with one another and the deceptive and ineffectual nature of language, whilst simultaneously performing deception and thus paradoxically proving its own effectiveness[38].

En effet, Frame semble s'être débarrassée des oripeaux langagiers qui servaient jusqu'ici à signifier la folie, pour n'en garder que la structure déceptive afin de remettre en question nos certitudes. D'une certaine façon, elle reprend de la folie la définition qu'en a donnée Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*. Selon lui, la folie correspond, à l'âge classique, donc, à une confusion entre imaginaire et réalité[39] : le fou est donc celui qui « prend ses rêves pour des réalités », et est incapable de distinguer le vrai du faux. D'ailleurs, Foucault observe que le délire du fou est souvent associé, à cette époque, aux phénomènes oniriques, en ce qu'ils peuvent faire croire au rêveur que ce qui n'est qu'un pur produit de son esprit appartient à la réalité. Frame s'empare donc de cette dichotomie pour en faire la matière de son récit dans *Scented Gardens for the Blind*, et ce, tant thématiquement que structurellement, puisque le récit auquel nous avons cru, du moins jusqu'à l'avant-dernier chapitre, se révèle n'être que le fruit de l'imagination de Vera. Mais toute fiction n'est-elle pas fatalement, et par essence, imaginaire ? Où se situe la limite entre imagination et réalité dans un récit ? Et si la narratrice est folle, peut-on accorder le moindre crédit à son récit ? Toutes ces questions, Frame n'a sans doute pas l'intention d'y apporter de réponse définitive, mais elle se contente de les poser. D'une certaine façon, *Scented Gardens for the Blind* annonce les réflexions beaucoup plus radicales que l'on trouvera dans *Living in the Maniototo* ou *The Carpathians* autour de la limite entre fiction et réalité. L'effet de surprise que crée chez le lecteur la révélation du dernier chapitre sert la volonté de Frame, maintes fois démontrée dans cette thèse,

---

[38] OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p. 130.
[39] Cf. le chapitre « La transcendance du délire » *in* FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.

de ne laisser aucune parole se « congeler » sous la forme d'un discours d'autorité. Ainsi, même la narration ne saurait échapper à cet exercice de doute permanent.

C'est pourquoi le narrateur idéal, chez Frame, doit échapper au piège de l'identité, telle Vera, dont la schizophrénie lui permet de briser le monadisme de la conscience unique. C'est également le cas de Dinny Wheatstone, personnage autodéclaré « graduate imposter » dans *The Carpathians*, et qui accède un temps au statut de narrateur dans le roman. Celle-ci se décrit en effet dans les termes suivants :

> The human race is an elsewhere race and I am an imposter in a street of imposters. I am nothing and noone: I was never born. I am a graduate imposter, having applied myself from my earliest years to the study of the development of imposture as practised in myself and in others around me in street, town, city, country, and on earth. The imposture begins with the first germ of disbelief in being, in self, and this allied to the conviction of the 'unalterable certainty of truth', produces the truth of disbelief, of deception of being, of self, of times, places, peoples, of all time and space. The existence of anything, of anywhere and anytime produces an instant denial only in graduates of imposture; in most others who remain unaware of such a state, particularly in themselves, there may be little or no knowledge of their reality, their nonentity. (*C*, 83)

Dinny Wheatstone est en quelque sorte la narratrice idéale, puisque ontologiquement décentrée. On pourrait presque parler ici d'une personnalité « centrifuge », puisque toute son existence se déroule dans les marges de l'être, partout et nulle part, et qu'elle est capable d'habiter tous les points de vue, et donc aucun en particulier. Ceci dit, encore une fois, il ne faut pas à mon sens interpréter les mots de Dinny Wheatstone comme appartenant à un discours nihiliste ; la réaction de « instant denial » qu'inspire chez elle, comme chez tous les « graduates of imposture », la croyance en l'existence de quoi que ce soit, est avant tout une réaction de doute, et non pas d'anéantissement. Son rôle, donc, est de déconstruire la fiction de l'identité en tant que concentration de l'être à l'intérieur de frontières arbitrairement délimitées. Sa capacité à dépasser ces frontières est ce qui fait d'elle la narratrice par excellence, car, comme l'explique Suzette Henke, elle va jusqu'à mettre sa propre identité « sous rature », pour reprendre le vocabulaire dérridéen, afin de la dissoudre dans celle des autres :

> Each time Mattina Brecon tries to centre her travelogue/narrative, the prose of her account is decentred by the intrusions of Dinny Wheatstone, the crotchety imposter who claims a position of marginality in order to burrow into the opaque lives of the people of Kowhai Street. Putting her own identity under

> erasure, Dinny engulfs, molds, eats up, assimilates and spews forth the mutilated stories of those who succumb to her scrutiny[40].

Mais si Dinny Wheatstone figure au sein de cette réflexion sur les épiphanies structurelles, c'est parce qu'elle participe justement à un retournement du récit, certes plus discret que celui qui clôt le roman, mais cependant tout aussi significatif. Comme on l'a vu, donc, Dinny Wheatstone s'approprie la voix narrative pendant à peu près un tiers du récit sous la forme d'un manuscrit qu'elle offre au personnage de Mattina, et que celle-ci découvre en même temps que nous. J'aurai l'occasion de revenir sur la signification de cet enchâssement narratif dans l'économie du roman en général, mais je souhaiterais m'arrêter sur la révélation qui surgit dans le texte une fois que Mattina referme le manuscrit de Dinny. A ce stade, le lecteur a vraisemblablement « oublié » qu'il lisait le récit de cette dernière, d'autant plus qu'il ne se distingue en rien au niveau du style de ce qui le précède. La contribution de Dinny aurait donc pu s'intégrer de façon tout à fait harmonieuse au récit, sauf que :

> Mattina closed Dinny Wheatstone's typescript and set it on the bed-table. Her emergence from the typescript confused her. She felt that her hold on the passing time had been lost. Time whirled about her: the time-control of the script she had been reading. It's interesting, she thought. Episodic but interesting the way it has seized my own life and time. Dinny Wheatstone is a time-imposter also, writing the future with yesterday and today. It is now almost two months since I came to Puamahara, yet it is true that I have just arrived here. Is it possible that I have lived here for both spans of time, both within reality, that after my first week, when I began to read this manuscript, my three-dimensional existence became two-dimensional but no less real within the pages of Dinny Wheatstone's narrative while she, writing her story, also moved within the present and future? (*C*, 169)

Ici, le lecteur se souvient donc brutalement que ce qu'il vient de lire avait donc été écrit *avant* les événements (ou pendant, cela dépend du point de vue), mais également que cet emboîtement (Suzette Henke parle de « metaleptic invagination[41] ») créé une véritable faille dans l'espace-temps du récit. Frame soulève ici les mêmes questions qui apparaissent dans *Scented Gardens for the Blind* : peut-on, doit-on faire confiance au narrateur ? Quel type de vérité la narration peut-elle véhiculer ? A la narratrice schizophrène succède la narratrice imposteur ; Frame cultive à l'intérieur de ses récits le paradoxe du

[40] HENKE, Suzette. « The Postmodern Frame: Metalepsis and Discursive Fragmentation in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), p. [2].
[41] *Ibid.*

Crétois[42], et les épiphanies structurelles et autres retournements surprise ont pour but de créer chez le lecteur le vertige de l'aporie.

2.2 Démultiplication des plans de réalité

En effet, la révélation impliquant Dinny au milieu du roman *The Carpathians* ne fait finalement que préfigurer sur le mode proleptique la véritable épiphanie, qui intervient, celle-ci, dans le tout dernier paragraphe du roman, où le narrateur, John Henry Brecon, se démasque à l'occasion d'une réponse à son père, Jake :

> Yes, he told me. And I travelled to Puamahara. And what I have just written is the novel he spoke of; or perhaps it is merely notes for a novel? And perhaps the town of Puamahara, which I in my turn visited, never existed? Nor did my mother and father in the way they are portrayed, for they died when I was seven years old, and so I did not know them. What exists, though, is the memory of events known and imagined, and the use of words to continue the memory through centuries, despite or with the Gravity Star, to a future when today, our Now, will be known as our past has been known as Ancient Springtime, while we, who treasure the Memory Flower, are the Housekeepers of Ancient Springtime. (*C*, ,278)

La conclusion est ici la même que dans *Scented Gardens for the Blind*, à la différence que la mystification qui est révélée ici n'a rien à voir avec une quelconque maladie mentale. De plus, l'artifice est poussé encore plus loin, car John Henry ne dénie pas radicalement toute réalité à son récit, il le met simplement en doute, comme le souligne l'emploi des points d'interrogation, et du mot « perhaps ». A la fin de *Scented Gardens for the Blind*, une sorte de vérité était rétablie grâce au dialogue entre les psychiatres, mais dans *The Carpathians*, le lecteur ne dispose pas de grand-chose auquel se raccrocher : qui et que croire lorsque même l'agent de l'illusion, le narrateur manipulateur, se met à douter de lui-même ? Susan Ash résume très bien l'impression de vertige qui saisit le lecteur : « In effect, John Henry retracts his promise here, forcing us to retrace our reading. This parergonal retra(c)ting opens up an abyss, a gulf of uncertainty for the reader. How do we determine what is 'real' in the narrative and what is 'imagined' by a character[43] ? » Elle y voit une attaque contre le langage du centre : « As a warning against the 'pack-

[42] L'origine de ce paradoxe, selon lequel la phrase « Je mens » est à la fois fausse et vraie, est énigmatique. Elle possède cependant des caractéristiques qui la rapproche de la dépersonnalisation symptomatique de la schizophrénie.

[43] ASH, Susan. « The Narrative Frame: 'Unleashing (Im)possibilities'. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), p.[6].

aged' truths of which language is so capable, Janet Frame uses J. H. B. and Dinny Wheatstone as frames to confuse or complicate, to undermine meaning, to defer the moment of making truth[44]. » Il me semble cependant que l'on peut pousser cette réflexion encore plus loin : ce vers quoi pointe cette multiplication presque baroque de déguisements et de masques, c'est la possibilité d'une coexistence de possibilités contraires, ou du moins de deux réalités concomitantes, bien qu'opposées. Pour Susan Ash, toujours : « Both John Henry and Dinny as narrators are present and not present, both imposed on and imposing on the narrative; both produces as well as products of the frame. Both/and[45]. » Cette superposition de réalités alternatives, c'est également la conclusion vers laquelle tend le dernier chapitre du roman *Daughter Buffalo*, qui opère un retournement narratif qui n'est pas sans rappeler la fin de *Scented Gardens for the Blind*. Après un récit dont l'action se situe aux Etats-Unis, et narré à une première personne qui laisse alternativement entendre la voix de Talbot Edelman et de Turnlung, celui-ci nous avoue au tout début de ce dernier chapitre :

> No, I have not tried to explain to anyone about my brief summer in a foreign land ten years ago, though I have talked of it often. There is time to talk here, in the nursing home where I have just celebrated my eighty-fifth birthday and there are listeners, not always attentive or credulous. One of my old friends, a writer five years younger than I, is always pleased to remind me, slyly, that as far as he knows, I have never left my native land, 'except in imagination.' I have shown him the manuscript which I wrote, recording my impressions and memories, with Edelman's version of the time, the events, the dreams he dreamed, but he still remains sceptical of the reality, although, wisely, he has not tried to define 'reality.' (*DB*, 209)

Le cadre de cette confession, à savoir une maison de retraite, nous rappelle l'irruption du cadre de l'hôpital psychiatrique à la fin de *Scented Gardens for the Blind*, et suggère que la santé mentale de Turnlung puisse être mise en doute, ce qui marque son appartenance à la catégorie des « unreliable narrators ». Ou bien doit-il sa capacité de jouir d'une double vision à l'approche de la mort, le sujet principal du roman, et qui, on s'en souvient, est présentée par Frame comme une sorte de synthèse absolue de tous les possibles[46]. Les guillemets qui encadrent l'expression « except in imagination » ont clai-

---

[44] *Ibid*, p. [12].
[45] *Ibid.*, p. [8].
[46] Jeanne Delbaere voit dans le motif du soleil de midi, qui est notamment le thème de ce tableau énigmatique intitulé *Noon*, une métaphore de la mort : « The noon sun is an adequate symbol for this meeting of presence

rement une valeur ironique ici : pour Turnlung, un voyage imaginaire n'est pas à ranger du côté des exceptions, mais constitue bien un voyage en soi. Ainsi, Turnlung n'a peut-être jamais quitté son pays d'origine, il a cependant effectué un voyage à l'étranger, et dans le roman, ces deux propositions ne sont pas contradictoires. En d'autres termes, ce que permet l'épiphanie structurelle, c'est de se libérer, à l'aide de l'imagination, des contraintes du principe de non-contradiction. Comme l'explique Jeanne Delbaere, toujours :

> It is uncertain whether Edelman exists in reality or only in Turnlung's imagination; whether Talbot Edelman really met Turnlung or only dreamed him. Both characters seem to be at the same time real and imaginary, creatures of flesh and blood with a life of their own and fictitious beings existing only in the dream of the other[47].

Car l'imagination est en effet l'agent principal de cette subversion de la réalité. Elle donne à ceux qui la possèdent le pouvoir de faire émerger du néant des mondes alternatifs, des plans de réalité différents qui, s'ils ne se superposent pas, se croisent et s'entrecroisent. C'est en effet le cas dans *Daughter Buffalo*, qui fait se croiser les réalités de Turnlung et de Talbot, et ne se séparent qu'à la fin du récit. En effet, peu de temps avant que Turnlung ne reprenne le contrôle de la voix narrative, c'est Talbot qui semble être victime d'une illusion similaire. Lorsqu'il retourne rendre visite à Turnlung, c'est pour le découvrir enfin mort, mais lorsqu'il tente d'obtenir des renseignements sur lui, Talbot découvre que le vieil écrivain a disparu sans laisser la moindre trace, comme s'il n'avait été que le fruit de l'imagination du jeune homme : « It seemed that if there was a question of Turnlung's reality, of his belonging anywhere, then he must belong only to the bewildered buffalo and myself » (*DB*, 191). Ainsi, ce moment de doute fait se concrétiser l'existence d'un plan de réalité où c'est Talbot, et non pas Turnlung, qui est la conscience centrale, et la source d'imagination à l'origine de l'existence de l'autre. Ou peut-être ne s'agit-il que d'un numéro de prestidigitateur de la part de Turnlung qui, étant en fait l'auteur du monde de Talbot, peut également se permettre d'en disparaître. Le vertige que cherche à créer ce fractionnement de la réalité en autant de facettes intimes attire ainsi notre attention sur la précarité de ces notions auxquelles nous arrimons

---

and absence, object and shadow, I and no-I. » DELBAERE, Jeanne. « Turnlung in the Noon Sun: An Analysis of *Daughter Buffalo* » *in* DELBAERE, ed., *op. cit.* p. 172.

[47] *Ibid*., p. 161.

nos existences, telles que la réalité, et l'identité. En somme, dans ce roman, coexistent donc les deux réalités fantasmatiques des deux hommes, le jeune et le vieux, même si c'est ce dernier qui garde le dernier mot, comme c'est toujours le cas des écrivains chez Frame.

En effet, on retrouve, dans le roman *Living in the Maniototo*, ce même procédé qui consiste à créer chez le lecteur une « épiphanie négative ». Par cette expression, j'entends la révélation de la qualité imaginaire de ce que l'on avait pris pour réel. On apprend donc, à la fin de l'avant-dernier chapitre du roman, que les personnages qui avaient été au centre de tout un tiers du récit, comme le notaire Julian Soule, mais encore le couple Theo/Zita, n'ont peut-être jamais existé :

> I was thinking of Julian Soule and Theo and Zita. I knew exactly where Soule's office was and where Theo and Zita lived, and seeing their place, I thought, would also prove to me that I myself was not just a character out of fiction, a replica of a replica dreaming of a replica of dreams, that I was paying attention and not in the world of total avoidance. I might have known. Certainly, there were young poets in the streets of Berkeley, along Telegraph Avenue, wildly reciting the cherished words, but instead of Julian Soule's office there was a supermarket and a butcher's shop where Theo and Zita had lived. (*LM*, 258-9)

Le lecteur n'est pas cette fois aussi surpris que dans le roman précédent, puisque la narratrice, Mavis, ne nous a jamais vraiment caché le caractère fictionnel de ces personnages qui viennent s'installer dans sa « house of fiction », et donc, dans son imagination, un peu à la façon des *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello. On retrouve cependant encore une fois le vertige qui saisit le lecteur comme la narratrice, qui craint un instant n'être que « just a character out of fiction, a replica of a replica dreaming of a replica of dreams ». Il y a en effet quelque chose de baroque dans cette interrogation sur le caractère fuyant de la réalité, et qui évoque le théâtre shakespearien, et sa multiplication quasi infinie d'artifices et de faux-semblants. D'ailleurs, on retrouve, comme chez Shakespeare, les mêmes techniques de mise en abyme qui mettent l'accent sur la matérialité du travail de l'artiste, un aspect que l'on aura l'occasion de développer dans le chapitre suivant.

2.3 De l'ambivalence du réel

L'un des corollaires de cette conscience sans cesse présente dans l'œuvre de Frame d'une certaine épaisseur de la réalité pourrait être décrit à l'aide du terme

« sideshadowing », que j'emprunte au critique littéraire américain Gary Saul Morson, et à son ouvrage intitulé *Narrative and Freedom*. Dans son étude comparée de Dostoïevski et Tolstoï, Morson s'intéresse au rapport que ces deux auteurs entretiennent avec le déterminisme narratif, en s'appuyant sur ce concept central, dont il donne ici une définition :

> Sometimes sideshadowing suggests that even unactualized possibilities may somehow leave their mark on history. When an author advances this suggestion, the importance of understanding the field grows: not only does such an understanding allow us to appreciate the significance of actual events in relation to their alternatives, but the alternatives themselves somehow leave strange messages in the shadows of existence[48].

En d'autres termes, le temps n'existe plus simplement sur un axe horizontal, mais également sur un plan vertical qui représente la profondeur des couches de possibles qui s'ajoutent à la réalité « actualisée ». Il s'agit en effet d'une vision du temps et des événements que l'on retrouve souvent chez Frame, comme l'explique également Marc Delrez :

> A brief consideration of *The Rainbirds* and *Intensive Care*, perhaps the two novels in which individual destinies most clearly assume an emblematic dimension, will clarify the nature of Frame's concern with 'ghost' stories that emerge as subliminal narratives of what *might have been* […][49].

Dans le cas de *The Rainbirds*, on peut en effet parler de « ghost story », dans tous les sens du terme, puisque Godfrey, hanté par le spectre d'une mort entrevue, devient lui-même un spectre, coincé entre l'être et le non-être. Cette obsession vis-à-vis de l'épaisseur des potentialités se traduit par la description extrêmement réaliste de la sensation d'être enterré vivant[50]. C'est cette capacité que développe Godfrey d'être conscient à la fois de « ce qui est » et de « ce qui aurait pu être » qui lui permet d'acquérir cette vision en profondeur du monde, et notamment du langage, dont il est désormais capable d'observer l'envers et l'endroit. D'ailleurs, le roman se termine sur un léger effet épiphanique qui évoque la conclusion d'autres romans, tels *Daughter Buffalo* ou *The Carpathians* : « This brief biography includes a mixture of fact and fantasy about the life and

---

[48] MORSON, Gary Saul. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994, p. 120.
[49] DELREZ, *op. cit.*, p. 185.
[50] Cf. *Ra*, p. 60.

death of the Rainbirds and you may not know which story to believe but it doesn't matter does it? » (*Ra*, 247). La narration semble ici comme contaminée par le dédoublement de la réalité dont Godfrey fait l'expérience, même si l'on retrouve dans cette conclusion le motif commun chez Frame de la limite ténue qui existe entre réalité et fiction.

De même, le roman *Intensive Care* présente des exemples comparables de « sideshadowing », notamment avec le personnage de Naomi, qui n'apparaît jamais dans le récit que de façon marginale, puisque ses interventions se résument à des discours interstitiels adressés à son père, mais dont la provenance reste floue ; en effet, les seuls éléments dont le lecteur dispose sont qu'elle est l'une des filles de Tom Livingstone, et qu'elle a été reléguée dans un hôpital où elle semble mourir du cancer. Lorsqu'elle prend la parole, c'est ainsi sur un mode visionnaire qui va de pair, justement, avec sa condition marginale :

> The family never tires of asking me about my childhood in Waipori City and Alfred who teaches history at a local college is always pestering me to 'write down' something of my early life and again and again I confront him with—my life has been so happy, where is the history of a happy life? Why wasn't I raped as a child? Why didn't you and mother beat me? Why were not Pearl and I brought up in poverty, forced to walk barefoot through the snow, to witness distressing scenes between parents who never loved each other and took no pains to conceal it, why were we not subjected to subtle cruelties that I could describe in detail? (*IC*, 88)

Dans ce passage évidemment ambigu, deux réalités coexistent donc : Naomi a *et* n'a pas été abusée sexuellement par son père pendant son enfance, car la négation qui apparaît dans la phrase « Why wasn't I raped as a child » ne suffit pas à atténuer l'impact de « raped as a child ». Ce processus linguistique d'affirmation et de négation simultanées ne peut qu'évoquer le mécanisme de la dénégation chez Freud, tel qu'il est exposé par Laplanche et Pontalis, qui parlent du « refus d'une affirmation que j'ai énoncée ou qu'on m'impute[51] ». De là à aller au-delà de ce paradoxe de la dénégation et à me mettre dans la peau du thérapeute imaginaire du personnage de Naomi pour affirmer que « le viol a eu lieu », il y a un pas que je ne franchirai pas. D'autres critiques, en revanche, comme le rappelle Jennifer Lawn[52], n'ont pas hésité à le franchir, telle Carole Ferrier[53],

---

[51] LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Baptiste. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, (1967) 2002, p. 113.
[52] LAWN, Jennifer. *Trauma and Recovery in Janet Frame's Fiction*. PhD thesis, University of British Columbia, 1997, p. 38.

ou encore Judith Dell Panny, pour qui « Naomi's reluctance to speak openly is in keeping with the nature of sexual violation of a girl by her father[54]. » Quant à Patrick Evans, il reste fidèle à ses habitudes de confusion entre fiction et réalité, et s'obstine à voir dans ce passage non pas l'aveu de Naomi, mais l'aveu de Frame elle-même[55]. L'épiphanie est cette fois-ci vécue par le critique, qui croit tenir ici un matériau psychologique qui lui offrirait une sorte de clé universelle à l'œuvre de Frame. Cependant, même s'il est incontestable que la violence faite aux femmes est un thème central de *Intensive Care*, il me paraît contre-productif de vouloir à tout prix assigner un sens à ce qui a vocation à rester ambivalent. Car chez Frame, comme on l'a vu notamment dans *Daughter Buffalo*, le désir est ambivalent, et se traduit souvent par des poussées imaginaires contradictoires mais concomitantes. *Intensive Care* est en effet un roman du désir, dans tout ce qu'il a de plus violent : désir de meurtre, de viol, d'appropriation de l'autre, mais il apparaît souvent sur ce mode potentiel dont l'exemple le plus emblématique est la dystopie qui occupe tout le dernier tiers du roman, et que l'on peut lire comme la libération du désir de mort de toute une communauté.

Le roman *A State of Siege* nous fournit également une illustration de cette représentation ambivalente du désir, avec le paradoxe de la relation de Malfred avec son fiancé, notamment dans la fameuse scène du baiser dans la serre. Dans la première version de cet épisode, Malfred repousse Wilfred, qui tente de passer une main sous sa chemise, et dans la seconde version, racontée cette fois-ci à la première personne par une Malfred qui s'exprime désormais à partir de « the room two inches behind the eyes », la relation est bel et bien consommée[56]. Comme le fait remarquer Gina Mercer :

> As to whether this is the « true » version or a fantasy version of the fern-house incident, there is no deciding. If there is no exclusive, dichotomous choice between merging and submerging, between closeness and annihilation, then the same breakdown in dichotomy readily occurs between « truth » and « fantasy » – where a third, fourth, or fifth possibility may (e)merge[57].

---

[53] Cf. « Afterword » *in* FERRIER, Carole, ed. *The Janet Frame Reader*. London: The Women's Press, 1995.
[54] DELL PANNY, Judith. *I Have What I gave: The Fictions of Janet Frame*. New York: George Braziller, (1992) 1993, p. 113.
[55] Cf. EVANS, Patrick. « The Muse as Rough Beast: The Autobiography of Janet Frame. » *Untold* 6 (1986), p. 1-10.
[56] Cf. *SoS*, p. 205-6.
[57] MERCER, *op. cit.*, p. 113.

Le fantasme a ceci de particulier qu'il n'appartient ni au monde de la réalité, ni complètement à celui de la fiction, dans la mesure où il revêt une certaine forme de réalité pour celui ou celle qui en est à l'origine. Le désir, même s'il en est peu question chez Frame, fait partie de ces formes de subversion qui ont le pouvoir de dédoubler la réalité, et la remettre radicalement en question.

On trouve enfin çà et là dans l'œuvre de Frame d'autres effets de « sideshadowing » qui ont pour conséquence une épiphanie ponctuelle à l'intérieur du texte. On pense, par exemple, à ce passage de *Scented Gardens for the Blind* où le narrateur nous fait le récit de la rencontre d'Edward Glace avec Georgina Strang, avant de nous apprendre : « He had been standing there for ten minutes, imagining his interview with Georgina Strang. He had not even dared to ring the bell loud enough for it to be heard and answered » (*SGB*, 142). Ce n'est qu'ensuite que nous découvrons le « vrai » récit de la rencontre entre les deux personnages, beaucoup plus banal, celui-là. De la même façon, Istina, la narratrice de *Faces in the Water*, interrompt le récit de ses promenades quotidiennes pour nous avouer :

> You know that I have been pretending; you know that it is eleven o'clock and I am not allowed to go for the bread or up the hill past the poplar trees and the broom bushes and the wattle to fetch the cream; that I am hiding in the linen cupboard, sitting on an apple box of firewood and crying and afraid to be seen crying in case I am written up for E.S.T. (*FW*, 33)

Cet exemple du dispositif de dédoublement a sans doute plus à voir avec la création d'un effet de pathos, avec notamment le contraste entre la relative sérénité de la scène imaginaire, et le caractère sinistre du retour à la réalité. En effet, cet exemple précis pointe en direction d'un autre aspect de ce procédé littéraire, à savoir le dévoilement des artifices de la fiction dans le but, non pas d'affaiblir, mais bien plutôt de renforcer la place de l'auteur dans son œuvre – autant de thèmes qui seront explorés plus en détail dans le chapitre suivant.

La structure épiphanique est donc l'une des formes de la révélation alternative, en ce qu'elle crée souvent chez le lecteur un vertige qui l'oblige à remettre en question ses catégories habituelles d'appréhension du réel. Quand elle est « négative », elle nous enjoint également de faire preuve d'esprit critique, et de distinguer entre réalité et fiction, tout en pointant du doigt les chevauchements qui peuvent exister entre les deux. Ainsi, les épiphanies les plus surprenantes et les plus passionnantes sont celles qui nous rap-

pellent que nous ne sommes avant tout que des lecteurs, à la merci des manipulations d'une artiste omniprésente et pourtant insaisissable.

Chapitre 9 : *Revelations* III – Dévoilements métafictionnels

En soi, les procédés littéraires de mise en abyme de l'écriture que l'on nomme « métafictionnels » n'appartiennent pas spécifiquement à la tradition millénariste qui apparaît dans l'œuvre de Frame, ni même vraiment à l'influence du *Livre de l'Apocalypse*. Cependant, on peut établir une analogie entre le caractère ésotérique de ce texte, qui annonce le « dévoilement » d'une vérité d'un ordre supra-humain, d'un dessein divin, et le procédé littéraire qui consiste à faire apparaître les mécanismes de l'écriture à l'intérieur de l'écriture elle-même. L'une des techniques de dévoilement métafictionnel les plus répandues chez Frame consiste à faire figurer parmi les personnages une figure de l'artiste, le plus souvent écrivain. On a déjà évoqué Thora Pattern, Unity Foreman, et John Henry Brecon, mais on pense également à Mavis Furness, Dinny Wheatstone, voire même Toby Withers. L'éventail de leur influence sur le récit est assez large : certains d'entre eux, comme Toby, ont pour rôle de figurer la condition de l'artiste à l'intérieur de l'œuvre, tandis que d'autres vont avoir un rôle concret dans le déroulement du récit en l'interrompant (comme c'est le cas de Dinny Wheatstone), ou en jouant le rôle de double fictif de l'écrivain (Thora Pattern, par exemple). Tous ont en commun, cependant, de nous offrir une fenêtre sur le monde de l'artiste, et sur l'espace de la marge en général. Mais les dévoilements métafictionnels que Frame met en place dans son œuvre vont souvent plus loin qu'une simple mise en abyme de l'acte d'écriture. Pour Patricia Waugh, auteur d'un ouvrage intitulé *Metafiction*, la représentation de personnages d'artistes appartient au degré minimal de la métafiction, qui se définit, selon elle, par une mise à nu (« laying bare ») des processus mis en œuvre dans la création fictionnelle :

> *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text[1].

[1] Cf. WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.

Selon cette définition, un roman tel que *Living in the Maniototo* ferait alors figure d'œuvre métafictionnelle par excellence, puisqu'en plus de mettre en scène les processus de l'écriture, il met aussi radicalement en question l'opposition entre réalité et fiction. Mais au-delà de cet exemple précis, il est possible de dire que tous les romans de Frame mettent en place, à des degrés divers, ces techniques anti-illusionnistes[2] qui consistent à révéler la fictionnalité du texte que le lecteur est en train de lire. Cela va d'un simple aparté du narrateur, comme on en trouve dans *Faces in the Water*, par exemple, aux épiphanies vertigineuses qui concluent certains romans, comme *Daughter Buffalo*, ou *The Carpathians*. Mais quel rôle jouent donc ces dévoilements métafictionnels dans la philosophie de Frame, comment s'inscrivent-ils, plus précisément, dans la réflexion sur l'opposition entre centre et marge ? Il s'agit, selon moi, de l'arme principale de Frame dans sa déconstruction du langage du centre, mais également l'un des aspects les plus typiques de son œuvre, sa marque de fabrique, en quelque sorte. Pour Patricia Waugh, le recours à la métafiction ne relève pas simplement du ludique et de l'expérimentation, mais sert à mettre en lumière les structures et les cadres théoriques que nous appliquons sur le réel afin de le comprendre :

> Metafictional novels […] thus reject the traditional figure of the author as a transcendental imagination fabricating, through an ultimately monologic discourse, structures of order which will replace the forgotten material text of the world. They show not only that the 'author' is a concept produced through previous and existing literary and social texts but that what is generally taken to be 'reality' is also constructed and mediated in a similar fashion. 'Reality' is to this extent 'fictional' and can be understood through an appropriate 'reading' process[3].

De façon générale, donc, la métafiction sert à illustrer le principe de la théorie postmoderne selon lequel il n'y aurait d'autre vérité que celle figurée par le langage, qui est finalement la seule réalité objective. On retrouve notamment cette idée dans *Living in the Maniototo*, où Mavis observe :

> I feel that language in its widest sense is the hawk suspended above eternity, feeding from it but not of its substance and not necessarily for its life and thus never able to be translated into it; only able by a wing movement, so to speak, a

[2] J'emploie le mot « anti-illusionniste » comme synonyme de « métafictionnel » tout en gardant à l'esprit que toute forme de métafiction n'est pas nécessairement anti-illusionniste, comme on le voit notamment dans la littérature antérieure au XX[e] siècle. Cf. *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 16.

> cry, a shadow, to hint at what lies beneath it on the untouched, undescribed almost unknown plain. (*LM*, 62)

La métafiction peut ainsi servir d'instrument d'exploration philosophique, et ce, notamment afin de déconstruire le mythe selon lequel le langage serait un médium transparent et neutre. On trouve en effet au centre de nombreuses réflexions postmodernes sur le langage l'idée selon laquelle celui-ci serait, bien au contraire, le champ privilégié des luttes de pouvoir et d'influence. Les techniques anti-illusionnistes mises en œuvre dans la plupart des récits métafictionnels attribuables à une certaine tradition postmoderne ont pour effet de « dénaturaliser » le langage, c'est-à-dire de faire apparaître sa subjectivité fondamentale afin de battre en brèche l'illusion selon laquelle celui-ci permettrait de rendre compte de façon objective du monde. La métafiction met également en scène l'insécurité épistémologique propre à cette deuxième moitié du XX[e] siècle, selon Bruno Zerweck, notamment, qui s'intéresse à un des procédés métafictionnels les plus répandus, à savoir le concept de « unreliable narration » (largement utilisé par Frame, comme on l'a vu) :

> The phenomenon of the unreliable narrator, therefore, has changed considerably in post-war literature. It could be argued that the representation of narrator's illusions and difficulties of 'making sense' of their fictional worlds is not unreliable at all, but a *reliable* presentation of the highly problematic human position with regard to cognitive, epistemological and even ontological certainties[4].

De la figure du « unreliable narrator » à la mort de l'auteur, il n'y a finalement qu'un pas : l'autorité même de l'écrivain perd souvent de son sens puisqu'elle est toujours supplantée par celle du langage[5].

Mais encore une fois, l'usage que fait Frame des stratégies métafictionnelles dans ses récits reste particulièrement idiosyncratique, comme le fait remarquer Marc Delrez, à propos de *The Edge of the Alphabet* :

---

[4] ZERWECK, Bruno. « Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. » *Style* 35.1 (2001), p. 163.
[5] WAUGH, *op. cit.*, p. 130 :

> A last, desperate strategy before the game is handed over entirely to language is to admit that one is telling a story, creating an alternative world. Such an admission functions, however, merely to assert more emphatically that 'one' exists, 'one' is the source of this world, 'one' is an author. However, once 'one' is recognized as itself a construction produced through textual relationships, then worlds, texts and authors are subsumed by language.

> I would like to argue that metafiction is embraced by Frame, who can never be suspected of following easy fashions, as a peculiarly enabling device, strategically employed within a fiction of retrieval forever probing for fossil strata of experience[6].

Car Frame n'a jamais souscrit de façon systématique aux courants esthétiques de son époque, mais reste toujours dans une sorte d'équilibre théorique entre Modernisme et Postmodernisme, notamment, comme l'ont montré de nombreux critiques[7]. Ceci a pour conséquence des différences tout à fait notables avec l'emploi habituel des techniques anti-illusionnistes chez de nombreux auteurs plus clairement « affiliés » au mouvement postmoderne. Chez Frame, les dévoilements métafictionnels mis en place n'ouvrent pas sur le néant de la signification, mais plutôt sur l'existence de l'espace marginal, où se créent des alternatives aux mythes véhiculés par le langage du centre, bien que ces alternatives restent toujours à l'état de potentiels. Ce paradoxe apparent est d'ailleurs relevé par Valerie Sutherland, qui note, à propos de *Scented Gardens for the Blind* :

> In the metafictional novel *Scented Gardens for the Blind*, Janet Frame postulates the essentially modernist principle that a definable transcendental truth exists which is not recoverable by humanity through normative behaviours or language. Paradoxically, in the very process of revealing the ultimate inability of language to reproduce this humanist essence, the novel casts into doubt the existence of such extra-linguistic source[8].

D'autre part, contrairement à un usage plus spécifiquement postmoderne de la métafiction, Frame ne renonce jamais vraiment au concept d'auteur, dont l'oblitération est cependant, pour Waugh, l'aboutissement logique de toute approche métafictionnelle. Chez Frame, la figure de l'auteur reste absolument centrale à toute forme d'écriture, peut-être, comme le croit Simone Oettli-Van Delden, parce que ce titre a été obtenu de haute lutte :

> Frame's novels demonstrate that, as the 'envoy from Mirror City', she translates into words above all a reflection of her own development, revealing the way in

---

[6] DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame.* Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 54.
[7] Cf. « Opposite and Adjacent to the Postmodern in *Living in the Maniototo* » *in* DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 188-98.
[8] SUTHERLAND, Valerie. « Postmodernist Strategies in Janet Frame's *Scented Gardens for the Blind* » *in* DHAWAN, R. K., TONETTO, Walter, eds. *New Zealand Literature Today*. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 1993, p. 121.

> which the power of the term 'schizophrenia', imposed by others, is vanquished by replacing it with the term 'author'[9].

De la même façon, Marc Delrez voit dans l'épisode de *The Edge of the Alphabet* où Toby et Zoe rencontrent, dans un parc, une énigmatique vieille femme qui leur vend des poupées en papier[10], une rencontre métaphorique entre la narratrice, représentée selon l'analogie classique avec le marionnettiste, et ses personnages. Mais dans la mesure où cette figure de narratrice s'effondre peu après avoir rencontré ses personnages, Delrez fait remarquer que cette apparition métafictionnelle ne signifie pas l'affaiblissement de l'instance auctoriale, mais bien plutôt son renforcement : « It seems that Frame deviates from contemporary practice, then, in that she devises a species of metafiction which underwrites, instead of undermining the sense of authority over her own creation[11]. » Ceci s'explique par la centralité de la figure de l'artiste en tant que visionnaire chez Frame : si une réalité survit à la déconstruction systématique de l'illusion artistique, c'est bien celle de l'auteur, et de sa volonté, qui orchestre cette mise à nu des conventions romanesques.

Une fois posés ces préalables quant à la spécificité de l'emploi particulier que propose Frame de ce que j'appelle ici « dévoilements métafictionnels », reste à en déterminer la fin dans le contexte de son œuvre. On gardera donc à l'esprit dans ce bref panorama la centralité de la figure de l'auteur, qui va cristalliser toutes les réflexions sur le langage du centre mises en place par ces dévoilements. On verra donc comment le dévoilement des conventions littéraires participe à la déconstruction du langage du centre, et de ses clichés ; puis comment la mise en abyme du lien entre la figure de l'auteur et ses personnages met en lumière les fictions de l'identité, c'est-à-dire les mythes qui enferment l'individu à l'intérieur des limites de son moi.

1. Conventions littéraires : le langage du centre appliqué à la littérature

Pour Valerie Sutherland, le roman métafictionnel peut être envisagé comme une forme de résistance au langage du centre : « The metafictional novel is a literary form

[9] OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p. 155.
[10] Cf. *EA*, p. 209.
[11] DELREZ, *op. cit.*, p. 54.

through which a position antagonistic to patriarchal social order may be expressed[12]. » Ce qui est vrai de *Scented Gardens for the Blind* l'est également pour l'ensemble de l'œuvre de Frame. Il s'agira donc ici de montrer comment la déconstruction métafictionnelle de certaines conventions et mythes littéraires censés garantir l'illusion fictionnelle peut être lue comme une déconstruction, au niveau métonymique, du langage du centre, et de ses illusions de transparence.

1.1 Apprentissage de l'écriture

Le souci du respect des conventions d'écriture est un thème qui intervient très tôt dans l'œuvre de Frame, dès le recueil *The Lagoon and Other Stories*, avec une nouvelle au contenu particulièrement métafictionnel, intitulée « My Last Story ». Cette nouvelle rappelle d'autres textes, tels que « Jan Godfrey », ou « Flu and Eye Trouble », puisqu'elle fonctionne à partir d'un paradoxe semblable : la narratrice refuse d'écrire une histoire, et ses dénégations mêmes finissent par donner naissance à des embryons de récits, comme autant de nouvelles non écrites. Le dégoût de la narratrice se fixe dès le départ sur les conventions de l'écriture elles-mêmes : « I don't like writing stories. I don't like putting he said she said he did she did and telling about people » (*LOS*, 181). On retrouve ce rejet des mêmes conventions narratives dans les textes critiques de Nathalie Sarraute, et notamment *L'ère du soupçon* :

> Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention[13].

Pour Sarraute, comme pour Frame, ce type d'incises symbolise une certaine tradition d'écriture réaliste qui ne tient pas vraiment compte des mouvements et des fluctuations du discours en lui attribuant des balises trop restrictives. Incidemment, Frame a utilisé à de nombreuses reprises le thème de la perspective picturale, auquel Sarraute a également recours dans son analyse, comme transposition visuelle des conventions littéraires. On pense immédiatement au roman *A State of Siege*, dont c'est là l'un des sujets centraux,

[12] SUTHERLAND, *op. cit.*, p. 122-3.
[13] SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupcon.* Paris : Gallimard, 1956, p. 105.

mais on trouve également ce thème abordé dans une nouvelle tirée de *The Reservoir: Stories and Sketches*, intitulée « A Sense of Proportion », qui, par certains aspects, peut se lire comme une déclaration d'intention artistique :

> Distance did not cloud the outline of objects; trees were not blurred; you could count the leaves upon the trees, even on the slopes of the mountain you could count the pine needles hanging in their green brushes.
> Yes, it was true, I had no sense of proportion. (*Re*, 32)

Le choix de l'expression « a sense of proportion » a ceci d'intéressant qu'elle attache une connotation morale à l'irrespect des conventions de la représentation, qui se charge de soupçons d'intempérance et d'excès.

L'apprentissage des conventions de l'écriture, leur rejet ou leur adoption, est un sujet récurrent dans les récits de Frame touchant à l'enfance. C'est notamment le cas de la nouvelle tirée de *The Lagoon and Other Stories*, intitulée « Miss Gibson and the Lumber-Room », où la narratrice désormais âgée de 21 ans, c'est-à-dire l'âge officiel de la maturité, écrit à l'une de ses institutrices pour lui révéler que le contenu d'une des compositions qu'elle avait écrite était en effet totalement fictif (elle y racontait notamment qu'elle vivait dans une immense maison, et qu'elle avait lu l'œuvre de Shakespeare à l'âge de six ans), avant de rétablir la vérité :

> Dear Miss Gibson, I'll tell you the truth now I'm twenty-one and independent and not having to write a composition once a week the glory of the bush the rata on fire the last rays of the setting sun touching the hill-tops with gold the beauty of nature the gentle zephyr caressing the meadow, dear Miss Gibson I was an awful liar. (*LOS*, 143)

L'expression « I was an awful liar », qui va revenir, tel un leitmotiv, à plusieurs reprises dans la nouvelle, peut également se lire comme une observation sur la condition d'écrivain, qui consiste bien évidemment à « raconter des mensonges ». C'est ce que croit Ian Richards, pour qui : « This story […] can be read allegorically as a literary manifesto[14]. » Dans le cadre de cette interprétation, l'expression « I was an awful liar » sonne ainsi comme le rejet d'une écriture mimétique et strictement représentative, à laquelle les écoliers sont pour ainsi dire formatés. Mais Ian Richards va plus loin encore, en assimilant l'aveu de la narratrice à une émancipation du joug culturel colonial, figuré

[14] RICHARDS, Ian. *Dark Sneaks In: Essays on the Short Fiction of Janet Frame*. Auckland: Lonely Arts Publishing, 2004, p. 5.

dans le texte par l'emploi, de la part de l'institutrice, du mot « lumber-room » dans le sujet de la composition. Ce mot appartient en effet typiquement, selon Ian Richards, à la culture britannique, et pas au vocabulaire qu'emploieraient naturellement des Néo-Zélandais, suite à quoi il conclut : « Just as Miss Gibson stands in the story's allegory for Eurocentric scholarship, so the lumber-room stands as a repository of the past and of tradition[15]. » En termes postcoloniaux, donc, Miss Gibson représente la disjonction caractéristique de ce que l'on a coutume d'appeler les « settler colonies », entre, d'une part, le langage importé du pays d'origine, ici l'anglais, et d'autre part, l'altérité radicale du pays colonisé, qui fait résistance à l'application telle quelle de la langue coloniale. Pour les auteurs de *The Empire Writes Back*, cette résistance est avant tout une affaire de mots, comme ils l'expliquent à propos des colons blancs de ces colonies :

> They established a transplanted civilization which eventually secured political independence while retaining a non-Indigenous language. Having no ancestral contact with the land, they dealt with their sense of displacement by unquestioningly clinging to a belief in the adequacy of the imported language – where mistranslation could not be overlooked it was the land or the season which was 'wrong'[16].

Dans le cadre de cette lecture de la nouvelle, la narratrice figurerait donc l'émancipation d'une littérature proprement nationale, qui reprend, certes, les codes langagiers de la « Motherland », tout en les adaptant à une réalité strictement néo-zélandaise. C'est sans doute le sens de cette double poussée qui anime la nouvelle : d'une part, la narratrice commence par rappeler à Miss Gibson les détails de sa composition, que celle-ci avait jugée « highly improbable », et où la narratrice faisait pourtant preuve de son intégration parfaite de la culture européenne (Tennyson, Shakespeare, Bach, qui sont cités, mais également Wordsworth[17]). D'autre part, elle rejette cette culture dans les dernières lignes du texte, en finissant par avouer la supercherie, et en faisant la liste des livres pour enfants qu'elle lisait vraiment à l'époque : « [A]nyway, it wasn't Shakespeare, and I didn't have a violin to play Bach on » (*LOS*, 146-7). Mais comme le fait remarquer Gina

---

[15] *Ibid.*, p. 9

[16] ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, (1989) 2002, p. 24.

[17] La narratrice citait dans sa composition le poème « Intimations of Immortality » : « I found my first gown, my christening frock all in silver, and I thought there was a time when meadow grove and stream, we had done that poem quite recently, I quoted some and said, O childhood, and I put in thou and thee and hast » (*LOS*, 145). L'ironie dont fait preuve la narratrice avec l'utilisation de formes archaïques est encore une fois dirigée contre la culture anglaise historique et hégémonique.

Mercer, ce que la narratrice rejette dans sa composition d'alors, ce n'est pas seulement ce qu'elle révèle d'hégémonie colonialiste, mais également « the conventional, sentimental style she used in the past[18] », et qui est remplacé dans le dernier paragraphe, non pas par un simple rétablissement de la vérité, mais par une affirmation du style de la narratrice adulte, d'ailleurs tout à fait reconnaissable :

> And I didn't have a house with a hundred rooms, and a French cook and a gardener with a beard, I had a little place to live in. I had a mother who cooked for us, and she cooked nicely, too, and my father dug the garden in the weekends, and he planted pansies, and we had cats and dogs and rabbits and a mouse in the scullery, and we had visitors sometimes who swore, and I liked being alive and I didn't care twopence about the past it was the present that mattered, and Miss Gibson, if you really want to know, we didn't even have a lumber-room. (*LOS*, 147)

La fin de ce passage, et son rejet explicité du passé (« I didn't care twopence about the past »), illustrent bien la rupture que la narratrice entend créer en substituant sa propre inspiration aux modèles compassés qui lui ont été enseignés par Miss Gibson ; une rupture que la narratrice semble vouloir avec elle-même. Ce que nous révèlent ici les considérations métafictionnelles, certes modestes, de la narratrice sur sa propre écriture, c'est bien le poids de la tradition coloniale, mais également les standards de la représentation conventionnelle, tels qu'ils sont pratiqués par le langage du centre. La mention « highly improbable watch your writing » apposée par l'institutrice sur la composition de la narratrice trahit l'attachement des représentants du centre à une écriture mimétique, conforme à la réalité. Pour Patricia Waugh, la métafiction sert justement à faire apparaître le lien entre les conventions du réalisme et le langage du « bon sens » :

> Metafictional writers have found a solution to this by turning inwards to their own medium of expression, in order to examine the relationship between fictional form and social reality. They have come to focus on the notion that 'everyday' language endorses and sustains such power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently 'innocent' representations. The literary-fictional equivalent of this 'everyday' language of 'common sense' is the language of the traditional novel: the conventions of realism. Metafiction sets up an opposition, not to ostensibly 'objective' facts in the 'real' world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality[19].

---

[18] MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994, p. 22.
[19] WAUGH, *op. cit.*, p. 11.

Le thème de l'apprentissage des codes de l'écriture est également au cœur de nombreux passages de l'autobiographie. On peut d'ailleurs remarquer que la métafiction est quasiment consubstantielle à l'autobiographie, puisque l'illusion fictionnelle y est remplacée par l'écriture de soi-même, une écriture qui va forcément inclure la dimension du soi écrivant. La découverte de ces codes, et de leur caractère oppressif, et le conflit dans lequel le futur écrivain va s'engager avec eux : il s'agit là de deux motifs en forme de passages obligés de l'autobiographie d'écrivain, surtout si celui-ci a évolué à un moment ou à un autre dans la marginalité. C'est l'avis de Valérie Baisnée, qui s'est intéressée à l'autobiographie d'auteurs féminins aussi différents que Frame, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras et Maya Angelou :

> To resist the enforcement of adult meaning, a counter-discourse is formed in which the implications of adults' words and expressions are undermined. The 'politics of meaning' is especially relevant to Frame's autobiography: Frame registers her growth as a search for self-expression and resistance to the discourse of adults. Her subjection is mainly presented as a subjection to words[20].

Et en effet, cette « subjection to words » est l'un des thèmes centraux du premier volume de l'autobiographie de Frame, et l'une de ses illustrations se trouve dans le passage où Janet écrit l'un de ses premiers poèmes :

> At home that evening, the writing of that first poem sparked my first argument over writing as an art, for when I read my poem to Myrtle, she insisted that the words 'touch the sky' should be 'tint the sky' :
>
> […]
>
> I disagreed with Myrtle, who then insisted that there were words and phrases you had to use, and when you were writing about evening shadows, you always said 'tint', just as you said the stars 'shone' or 'twinkled' and waves lapped and the wind roared. (*TIL*, 66-7)

C'est la sœur aînée, qui faisait pourtant figure de rebelle dans la famille, qui se charge de rappeler à Janet les impératifs du langage du centre, et ce, pour la deuxième fois (on se souvient de l'épisode où Myrtle corrigeait sa sœur sur la prononciation du mot « island[21] »). De son propre aveu, Janet a ainsi du mal à se départir d'un certain conformisme de l'expression, dont le dépassement semble cependant être un passage obligé de tout apprentissage d'écrivain. Car Janet finit par intégrer ces conventions littéraires, et

---

[20] BAISNEE, Valérie. *Gendered Resistance: The Autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras*. Amsterdam: Rodopi, 1997, p. 14.
[21] Cf. *TIL*, p. 33.

devient alors victime des prescriptions de ses propres désirs de normativité. Comme le fait remarquer Claire Bazin : « Les conventions poétiques ne font que museler l'imagination, empêcher le choix, et pourtant, Janet cède à leur pouvoir, recourant à des stratégies puériles par lesquelles, croit-elle, le mot fera magiquement advenir la chose[22]. » C'est d'ailleurs ainsi que Janet se laisse persuader qu'il existe en effet un certain nombre de mots associés à l'écriture poétique, voire des mots qui, en d'autres termes, « font » poétique :

> I began to collect other words labelled as 'poetic' — *stars, grey, soft, deep, shadowy, little, flowers*… some having begun as my words in my poem but being used, in the end, because they were the words of 'poetry', and because poetry emphasized what was romantic (dim, ineffable, little, old, grey) I felt that I was well on the way to becoming and being known as 'poetic and imaginative', although I was wretchedly conscious that I had none of the disability esteemed in poets: I had not even a parent dead. (*TIL*, 93)

Le danger ici est que les clichés littéraires vont se transformer en stéréotypes : la jeune Janet va intégrer les conventions, biographiques cette fois, de la littérature, jusqu'à s'infliger le destin tragique que l'on sait. Les clichés qui entourent la vie des poètes jouent finalement le même rôle que les conventions littéraires, en ce qu'ils brident l'imagination en représentant la figure de l'artiste comme digne de pitié (« All poets have had tragic lives »), ou alors comme héros byronien, et donc forcément scandaleux. Comme le fait remarquer Simone Oettli-Van Delden :

> Once she has decided to become a poet herself […] Janet not only starts writing poetry on a regular basis, but also longs for the attributes that she considers to be indispensable. These attributes overlap to a certain extent with those of madness. The common features are: a handicap, social isolation, imagination[23].

Le mot « imagination » cristallise en effet tous les fantasmes que Janet projette sur la notion de poète : mais il ne s'agit pas encore de l'imagination comme fonction de l'entendement décrite par Coleridge[24], sinon de la simple qualité que le langage du centre attribue aux personnalités un peu « rêveuses », comme Shirley Graves, une camarade de Janet envers qui celle-ci éprouve une jalousie cuisante, notamment en raison des remarques de certains professeurs qui s'exclament à son propos : « 'Shirley has imagina-

---

[22] BAZIN, Claire. « Un monde de mots dans *To the Is-land*. » *Confluences* 12 (1996), p. 139.
[23] OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 68.
[24] Cf. COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: Everyman's Library, (1817) 1965, p. 167.

tion. She writes poetry.' 'What a dreamer you are, Shirley! Always lost in your poetic world of imagination' » (*TIL*, 92). On reconnaît bien là les clichés que la communauté du centre associe à l'esprit poétique, et que Janet devra dépasser afin d'accepter sa propre condition en tant qu'artiste.

1.2 Le métier d'écrivain

Mais l'écrivain, même installé, n'échappe pas non plus à l'influence du langage du centre. Frame consacre en effet un grand nombre de pages de son œuvre à des considérations sur le métier de l'écrivain, et à tous les clichés qui lui sont associés. Le premier veut justement qu'il s'agisse d'une activité à la portée de tout le monde. C'est un thème que l'on retrouve dans *Living in the Maniototo*, où Mavis, l'écrivain et personnage central du roman, se rend à un atelier d'écriture : « Howard Conway, an American author, had recently set up a school of writing in Central Auckland. He insisted that anyone could write a novel. That seemed fair. 'Anyone' was me, I thought, with the advantage of having written two books » (*LM*, 74). Cette idée selon laquelle « n'importe qui » peut devenir écrivain fait écho dans tout le roman, et particulièrement dans le discours des quatre personnages qui s'installent dans la « house of fiction », et qui déclarent tous à un moment ou à un autre de leur confession, avoir l'intention d'« écrire un livre ». Beaucoup de personnages se revendiquent en tant qu'artistes dans ses romans, mais peu se montrent finalement conscients du type de dévouement quasi sacerdotal qu'exige l'activité d'écrivain, selon Frame. La narratrice de l'autobiographie se souvient, non sans ironie, d'une soirée passée en compagnie d'un groupe d'« artistes » londoniens : « I lay marvelling at the poetic dreams and the apparent confidence of those who seemed to become poets and painters simply by the spell of utterance: 'I'm a poet, I'm a painter' » (*EMC*, 317). Une autre vision de l'artiste relayée par le langage du centre, en apparence opposée, mais finalement complémentaire, fait de l'artiste un fainéant, voire un profiteur. Ceci est justement illustré par le regard que porte sur les peintres Pat Keenan, dont le rôle, dans *The Edge of the Alphabet*, est de représenter une certaine névrose du langage du centre, qu'il pousse jusqu'à l'extrême des clichés :

> In Pat's view, painters were the type of people who threatened the foundations of society, and although he sometimes realized vaguely that the foundations of society needed threatening (and in those moments his fear make him more determined to drive the rivets of conformity), he looked upon those whom he

> called 'painters in general' as 'idlers' who 'ought to be forced to do a day's hard work on the buses'. (*EA*, 265)

Dans ces mises en scène du langage du centre, on retrouve d'ailleurs cette opposition entre la vision d'un métier « respectable », supposant notamment des horaires fixes, et les soupçons d'oisiveté attachés à l'activité de l'artiste ; une opposition qui prend sans doute ses sources dans l'éthique protestante, qui place en son centre le travail, et surtout l'effort. Mais cette éthique, Frame l'intègre malgré tout, sous l'influence de Frank Sargeson, qui, en dépit de son positionnement idéologique clairement marxiste, encourage Janet à envisager le travail d'écrivain comme un véritable emploi à temps plein[25].

Cependant, si, pour Frame, l'activité d'écrivain s'assimile pleinement à un métier, il s'agirait alors d'un métier qui ne saurait se laisser dicter des règles. On pense par exemple à ce court épisode de l'autobiographie où Janet rencontre son éditeur, qui lui confie deux livres, accompagnés du commentaire suivant : « These have been bestsellers » (*EMC*, 402). La demande de l'éditeur est claire : afin d'écrire elle-même un « bestseller », Janet doit parvenir à s'imprégner des cadres de ce type particulier de création. De plus, l'éditeur peint à Janet le tableau d'une autre de ses auteurs, Wanda Lyons, qui, grâce à son succès, arriverait chez lui au volant d'une Rolls Royce, parée de « diamonds and furs ». Cette association entre le métier d'écrivain et l'acquisition de ces signes extérieurs de richesse laisse évidemment Janet assez dubitative. Pour Marc Delrez, cet épisode est à l'origine d'un des aspects les plus marquants du roman *The Adaptable Man* (et sans doute l'une de ses faiblesses), à savoir son apparent conformisme esthétique[26]. Ce conformisme, s'il est bien réel, est cependant mis en abyme à l'intérieur du récit, à travers le personnage d'Alwyn qui, lui aussi, clame son intention d'écrire un livre. Les questions que lui posent son entourage, et notamment sa mère, au sujet de l'œuvre en devenir sont un véritable concentré des clichés sur la littérature :

> 'Will your book be about us, Alwyn? You know, two students, two young people trying to 'fit in' with the world, and all that corn; rebelling, arguing; every second word or phrase italicized; your mother uttering sentences like: '*Don't* put your books there, Alwyn, I've *told* you. No one in this house *knows* anything. Can't you do *something* about Jenny? How can I keep any kind of *order*? I can't

[25] Michael King explique, dans le documentaire consacré à Janet Frame : « It was Frank Sargeson who emphasized to her that to be a writer, you don't only have to write, but you have to have a writing routine, like an office routine. » Cf. BELL, Peter. *Wrestling with the Angel*. New Zealand, 2005.
[26] DELREZ, *op. cit.*, p. 152.

> think why I didn't give birth to a *normal* son?' Is it that kind of novel, Alwyn? Or is it: 'Looking at her with infinite tenderness, he sank on his knees before her and in response to her unspoken appeal, whispered, I can't manage. I thought I might be able to, but I can't… Later he looked at her and murmured, a tremor in his voice, as he drew her toward the bed: It's going to be all right. I know it's going to be all right now.' Will it be that kind of novel, Alwyn?'

La dernière partie de cet extrait consiste en une caricature des canons de la littérature sentimentale, comme l'indiquent les mots « infinite tenderness », « murmured », « tremor », etc. Il n'y a là rien d'étonnant, puisque, on s'en souvient, le sentimentalisme est l'un des aspects les plus saillants du langage du centre, qui dissimule derrière ces clichés apparemment inoffensifs une injonction au respect des normes hétérosexuelles. On retrouve des clichés identiques dans la description que propose Mavis de l'écriture de Howard Conway[27], l'animateur de l'atelier d'écriture auquel elle assiste dans *Living in the Maniototo* :

> He was young, charming, and he'd written two novels, *Seed on the Shore* and *Leaf in the Wind*, both in a kind of blowaway tradition — women with streaming hair and eyes, horses with flowing manes, and trees and men with flowing seed, set in storm and hurricane country. (*LM*, 74-5)

Howard Conway représente donc une certaine littérature commerciale, vendeuse, car respectueuse de conventions reconnaissables, et donc rassurantes. D'ailleurs, l'un des conseils principaux que Conway adresse à ses élèves est de ne jamais utiliser la première personne ; un conseil qui prend une résonance particulièrement ironique dans un récit justement écrit à la première personne. Bien que Mavis exprime ses propres peurs et hésitations à l'utiliser, l'interdiction même du recours à un aspect de la création littéraire suffit à faire de Conway l'un des agents du langage du centre. Pour Daria Tunca : « Conway's conventionality, combined with his rejection of first-person narratives […] can be seen as a prescriptive attempt to exclude any alternative form of art, and thus bring all kinds of self-examination to a standstill[28]. » Car pour Frame, ce qui pose véritablement problème, ce n'est pas le contenu de l'interdiction, mais l'interdiction elle-même :

---

[27] Son nom le place en rapport avec le personnage de Yorkie Wynyard, le « con artist » que pourchasse Lance, le mari de Mavis, dont il est en quelque sorte le double, la réplique.

[28] TUNCA, Daria. « Paying Attention to Language, Replicas and the Role of the Artist in Janet Frame's *Living in the Maniototo*. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2006), p. 34.

> I decided to break the rules, not because I felt my writing would even approach the shadow of perfection, but because nothing in art is forbidden. By critics and teachers, yes. By the painters, writers, composers, sculptors, no. It is daunting enough for a writer to face the natural forbiddings of her imperfections and weaknesses which are more convincing in their Thou Shalt Nots than all the commandments of those who try to teach the art of writing. (*LM*, 87)

Le choix des mots « commandments » ainsi que de l'expression « Thou Shalt Nots » fait des conventions littéraires un équivalent de cette quintessence absolue du langage du centre que sont les dix commandements, et de tout ce que la Bible comprend de prescriptions morales. Cependant, il est intéressant de noter que l'artiste a, d'une certaine façon, intégré ces interdictions, puisque ses propres limites s'expriment dans les mêmes termes.

La plupart du temps, les conventions littéraires imposées par la communauté sont mises en scène, et par là même critiquées, grâce au choix de certains mots plutôt que d'autres (le cliché littéraire ayant pour rôle de lisser les aspérités de l'imagination), voire de certaines « techniques », comme en propose Howard Conway dans son atelier. Cependant, dans *The Adaptable Man*, le conformisme représentationnel, qui est à la fois assumé et dénoncé, est figuré par la question du choix des personnages. Celui de Russell Maude est ainsi à l'antithèse de ce que le lecteur de « bestsellers » pourrait attendre :

> Fiction has so clouded with romanticism and drama the actions of a husband from the country who spends a day and night in London that if a writer were to set down the story of a 'real' person such as Russell Maude, and try to describe his time in London, the result would fall far short of the reader's expectations. Russell, respectable dentist of Murston, kept no mistress in a West End mansion flat, frequented no weird parties in Notting Hill Gate, was not even interested in strip clubs or casinos or other more sophisticated entertainment provided by the use of tape recorders, cameras, one-way mirrors. He had not been fretting all his years in Murston for the opportunity to buy, in person, the plainly wrapped merchandise of Fulham Road or Strand Alleyways. Russell was one of the lucky men of this world—self-sufficient in vice—whose common humanity explores the less popularly condemned but no less vicious avenues of possession, power, deceit, selfishness. Among these men are those of such innocence that their exploration takes place in dreams only; waking, they commit the prime sin—the denial of responsibility. (*AM*, 196)

Cette constatation donne lieu à une réflexion sur la place des personnages « ennuyeux » à l'intérieur du récit :

> Love? Murder? Passion? No one would be spending sleepless nights coveting Russell's private view of philately or dentistry; few people covet the vision of a bore. It is more useful to imagine a human race composed wholly of interesting

> people than to acknowledge the overwhelming population of bores—more useful, because more expedient in the struggle for survival. Bores are easier to hate, to kill, to imprison, to experiment on in camps, to refuse the privilege of owning a soul; they even contribute by their own actions to the denial of their soul. Should they be seized with poverty, hunger, sickness, they will find they are given less pity than the interesting poor, the interesting sick. They are not even made familiar to themselves and others by being described, analyzed, explained by novelists; their world is largely unknown. Novelists who write of them cheat by implying, This man is a bore, but *I* shall write about him in such an interesting way that you will not realize he is a bore, one of the Great Dull. Novelists are on the side of life; they understand the need to assume that all people are interesting; otherwise they agree to the death-sentence of the individual; part of their vast hostel of memory is filled with their private furniture and tenants; most of it is let to the history of life—beast, bird, man; they know but do not tell us of the many rooms let to those whose lives contained so little of interest to others that their death passed unnoticed, brought no protest or mourning. (*AM*, 205)

L'activité de l'écrivain est donc de « fouiller » les espaces de la marge, afin d'en sortir ces personnages abjectés par la communauté, dont font également partie ces « ennuyeux » que l'écriture traditionnelle, soumise aux conventions littéraires, préfère ignorer. Mais pour Frame, il y a dans ce refoulement des ennuyeux une violence qui équivaut presque (au niveau de l'écriture, bien entendu) à l'extermination des anormaux qui a lieu à la fin de *Intensive Care*. Rendre compte de tout l'éventail de différence qui constitue l'humanité, il s'agit là, pour Frame, d'une question de responsabilité morale pour l'écrivain. Pour Marc Delrez, cette célébration de « The Great Dull » peut se lire comme l'une des facettes de l'utopie propre à Frame, cette fois-ci appliquée aux codes de la représentation littéraire : « This implies that a new outlook on humanity may be in the offing – one quite other than that usually sanctioned by a codified realism[29]. »

2. Fictions de l'identité

Le rapport de l'auteur à ses personnages est en effet l'une des préoccupations récurrentes dans l'œuvre de Frame, en raison de tout ce que cette question suppose en termes de responsabilité morale à travers, notamment, l'opposition entre liberté et contrôle qui est au centre de cette relation très spéciale. Car c'est la question du personnage qui concentre le plus d'interventions métafictionnelles, et c'est souvent par son intermédiaire que va nous être dévoilé l'envers du décor de la création artistique. Dans *The Edge of the Alphabet*, les réflexions métafictionnelles relayées par Thora Pattern tour-

[29] DELREZ, *op. cit.*, p. 173.

nent en effet principalement autour du rapport que cette dernière entretient avec ses personnages :

> Do I, Thora Pattern, imagine that I can purchase people out of my fund of loneliness and place them like goldfish in the aquarium of my mind's room and there watch them day and night swimming round and round kept alive by the titbits which I feed to them? They rise to the surface. Their mouths are open wide. Shall I overfeed them as people do with goldfish? Shall I starve them? Shall I remove their precious element and leave them gasping, stranded? Look, a water snail clings to the glass like a small sniffly nose against a windowpane. (*EA*, 143)

On voit déjà ici émerger les questionnements de Frame quant au contrôle que l'écrivain impose à ses personnages, et à la tentation du premier de devenir une sorte de Dieu tout-puissant présidant à la destinée des seconds. Ce paradoxe, on le verra, n'est jamais vraiment résolu, puisque Frame oscille sans cesse entre une vision plutôt « permissive », et une autre, plutôt « dominatrice », du rapport qu'entretiennent les figures d'artistes avec leurs créatures. Ce qui émerge cependant de ces dévoilements, c'est la déconstruction des mythes que nous créons autour de notre propre identité, ce qui constitue pour Patricia Waugh l'un des rôles que joue la métafiction lorsqu'elle s'applique aux personnages de roman[30].

2.1 L'auteur et ses personnages : effacement et contrôle

Le roman où la question du rapport entre auteurs et personnages est abordée avec le plus d'acuité est sans doute *Living in the Maniototo*, où ces questionnements vont avoir pour corollaire une réflexion sur le statut de l'écrivain. Dans le passage suivant, la réflexion morale se mêle à la réflexion esthétique :

> I don't believe that I had thought seriously about the responsibility in writing. I thought of it as a take-it-or-leave-it occupation, with words dropped along the way, characters created and cast aside, ideas left to smoulder, landscapes trampled, defaced, eroded, for after all it was 'only fiction', 'only' in the imagination where power is limitless, private, the concern only of the one who is imagining. I knew also that a writer evokes characters at her peril and that ideas, which burst into flame and burn everything within sight and touch an[d] understanding, will not be extinguished easily. I suspected that I might have to 'pay' for my casting aside, even temporarily, the Watercress family to direct my omniscience toward my four guests, although the peculiar fact is that, had I not written two books which the Garretts read and which influenced them to bequeath me their home, I would not have these four guests to distract my attention, and, inevita-

[30] Cf. « Fictionality and context: from role-playing to language games » *in* WAUGH, *op. cit.*

> bly, at the cost of self-erasure (which perhaps vindicates Tommy and his approach to the Blue Fury) treat as fiction. (*LM*, 178-9)

Les mots « responsibility », mais également « peril », « pay », ou « cost » évoquent la relation qui engage l'artiste vis-à-vis de ses personnages, de même que les guillemets placés autour du mot « only » font de la création artistique une activité non dénuée d'une certaine gravité. Ici, la réflexion métafictionnelle se concentre autour du terme « omniscience », qui signifie dans ce contexte le type d'attention que la narratrice prodigue à ses invités/personnages. Et c'est sans doute là que se situe la question de la responsabilité morale de l'auteur : en effet, la narration omnisciente correspond à une prise de contrôle absolue de la part d'un narrateur sur la conscience de ses personnages, ce qui fait du narrateur une sorte de figure d'autorité divine. Or, il y a dans cette notion d'omniscience quelque chose de l'intrusion, voire de l'effraction, que Frame dénonce au fil de ses romans, notamment à travers l'usage du verbe « to know » qui, à la forme intransitive, évoque chez elle le désir d'emprise par le savoir, qu'incarne par exemple Mattina dans *The Carpathians*. La difficulté, pour Frame, est en effet de respecter la liberté de ses personnages, tout en s'efforçant de percer leur mystère, comme l'explique Mavis dans la deuxième partie du passage où celle-ci exprime ses doutes quant à la narration à la première personne :

> [T]he enormous burden upon the 'I' to 'tell all' while viewing through the narrow I-shaped window that restricted the vision and allowed only occasional arrows to be fired with no guarantee that they would pierce the armour of 'otherness' worn by the characters of the book. The success of an I-book seemed to rely on the perfection of the arrows and of the aim, and nothing less than perfection would pass the test, and it was no use avoiding that truth by trying to make the writer into a god or goddess with perfect vision. (*LM*, 81)

La fin de cet extrait confirme bien la lecture que propose Maria Wikse de *Living in the Maniototo*, *The Carpathians* :

> Both these later novels, moreover, dissect different narrative modes, especially omniscience and first person. This move undermines the notion of authorship while the novels' deliberations over the first-person mode also provides interesting links to the autobiographies[31].

[31] WIKSE, Maria. *Materializations of a Woman Writer: Investigating Janet Frame's Biographical Legend*. Bern: Peter Lang, 2006, p. 37.

En effet, on est ici bien loin de l'image de l'auteur que véhiculait le personnage de Thora dans *The Edge of the Alphabet*, où les personnages de Toby, Zoe, et Thora étaient réduits à l'état de poissons d'aquarium, au-dessus desquels se dressait la figure de l'auteur tout-puissant. Dans *Living in the Maniototo*, les personnages du roman sont assimilés à des invités dont l'accueil et le soin que doit leur prodiguer l'auteur-hôte sont signifiés par l'emploi récurrent du verbe « to attend », dont le sens est à la fois actif et passif, puisqu'en anglais, il signifie d'abord « assister à », mais également « s'occuper de ». Cette conception du rapport qu'entretiennent, selon Frame, auteur et personnages laisse à ces derniers une certaine liberté, mais également une certaine intégrité : la figure de l'auteur ne prétend plus embrasser toute la conscience de son personnage, voire s'en emparer, mais il nourrit désormais l'ambition bien plus modeste de « percer son armure » afin d'entrevoir seulement ce qui fait son altérité.

Cette nouvelle vision a ainsi des conséquences sur la représentation que Frame propose du statut de l'artiste. Dans toute une première partie de son œuvre, celui-ci était présenté comme un visionnaire, un martyr, une sorte de visiteur orphique des profondeurs de la conscience humaine. Dans *Living in the Maniototo*, il est désormais (en apparence) relégué au rang de simple « entertainer », plus précisément de ventriloque :

> You might think it strange that I choose to be a ventriloquist, to be in a narrow path on the margin of creation and recreation when I could go to the centre, but I choose to be here as an entertainer. My repertoire is restricted to old well-worn jokes and as many new ones I can think of, but my real artistry is in daring to enter the speech of another even if it may be only the speech of talking stick or a pocket head. (*LM*, 31)

L'opposition entre centre et marge prend ici un sens différent, puisqu'elle sert à souligner le choix de l'humilité que fait la narratrice, qui se contente de son rôle purement « récréatif ».

Cependant, on touche, avec cette citation, au paradoxe profond qui caractérise le traitement de la question de l'auteur chez Frame. En effet, la figure du ventriloque cadre mal avec celle de l'écrivain-comme-hôte qui s'efface au profit de ses personnages, et leur laisse tout loisir d'occuper la scène narrative telle que Mavis est présentée dans *Living in the Maniototo*. Le ventriloque évoque au contraire les qualités d'illusionniste d'un narrateur manipulateur, et est une représentation traditionnelle de la conception de l'auteur tout-puissant. De plus, la représentation de l'auteur comme humble scribe sup-

pose que l'on accepte cette illusion que crée, paradoxalement, le dévoilement métafictionnel, et selon laquelle narrateur et écrivain ne seraient qu'une seule et même personne. Car, au-delà des dénégations de pouvoir exprimées par Mavis, la narratrice, il reste malgré tout la volonté de l'auteur tout-puissant qui orchestre ces faux-semblants. C'est à la même conclusion qu'est censée nous mener l'épiphanie métafictionnelle qui clôt *The Carpathians*, et qui met en scène la présence invisible mais certaine de la volonté de l'auteur dans une mise en abyme en forme de poupées russes. Susan Ash saisit très bien ce paradoxe irrésolu entre effacement et contrôle, qu'elle qualifie de « narratorial game of da/fort[32] ». En effet, l'apparition de John Henry dans la dernière partie du récit peut laisser croire à un certain affaiblissement de la position de l'auteur, en raison de l'instabilité narratoriale qui en résulte, ce qui aurait ainsi pour conséquence de laisser plus de place à l'instance du lecteur : « Where writing appears to lose (or at least shift) ground, reading gains. […] In other words, the artist vanishes and in her place is the "story" to be read[33]. » Mais Susan Ash se montre également sensible aux contradictions qui demeurent à ce sujet :

> This apparent disappearance of the narrator (of the frame) is a hoax, a 'frame-up' concocted to foreground the writer as conjurer who makes and breaks his/her own rules. The novel, thus, enacts what it describes. As a sort of 'Gravity Star' itself, the text performs the impossible, collapsing borders between true and false, real and unreal, collapsing binary opposition as a mode for conceiving of the world[34].

L'affaiblissement de l'autorité (ou « auteur-ité ») n'est donc qu'un leurre, symbolisé par la position très paradoxale qu'occupe John Henry dans le récit, à la fois en son centre, et à sa marge. C'est d'ailleurs cette qualité d'ubiquité qui vient renforcer d'autant plus son statut d'auteur/narrateur. Le paradoxe qui nous occupe vient également s'incarner dans le personnage de Dinny Wheatstone, qui propose une nouvelle analogie pour définir le statut de l'écrivain, à savoir l'imposteur. L'imposture que développe ce personnage fonctionne selon le principe du « less is more » : en sa qualité d'imposteur, Dinny ne cherche pas à renforcer les frontières de son identité, mais au contraire, à les rendre poreuses, afin de mieux s'approprier le « point de vue », ou la conscience, de ceux

---

[32] ASH, Susan. « The Narrative Frame: 'Unleashing (Im)possibilities'. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), p. [8].
[33] *Ibid*, p. [7].
[34] *Ibid*, p. [8].

qu'elle observe. Dans cette conception de l'auteur, celui-ci doit apperndre à se débarrasser des limitations de l'identité, sans pour autant renoncer à sa volonté.

> It's where you are so anxious to determine your level of ability, which in some cases can be quite high, that you simplify your search for your own truth by adopting the sincere belief that you are an imposter, your accomplishments are nothing, after all—either you dreamed them, others invented them, or you've deceived yourself. And then the only way to heighten the importance of your ability is to proclaim yourself an Official Imposter. (*C*, 73)

La dernière phrase de cet extrait peut nous paraître contradictoire, mais en raison de l'influence qu'exerce la « Gravity Star », et son pouvoir de réconciliation des contraires, sur le roman, on aboutit à une simple vérité. Cependant, Dinny ne semble pas jouir du même statut que J. H. B., qui a le privilège de fermer le récit, et donc, de remporter le contrôle narratif. Pour Maria Wikse, l'intervention de J. H. B., au détriment de Dinny, peut se lire comme une mise en scène de la condition de la femme écrivain, toujours condamnée à « re-citer » l'autorité masculine[35]. Je crois, pour ma part, que cette lecture se révèle finalement trop binaire pour un roman aussi riche que *The Carpathians*. Rien ne nous empêche, en effet, de voir J. H. B. et Dinny sur le même plan, comme deux incarnations de la figure de « The Envoy » que Frame décrit dans son autobiographie : deux avatars de l'écrivain que celle-ci « détache » dans son propre texte. De plus, n'oublions pas que, à travers son récit enchâssé à l'intérieur du récit principal, encadré par la présence de J. H. B., Dinny fait d'une certaine façon irruption dans le texte, puisqu'en s'appropriant la voix narrative, elle s'empare également du « point de vue » de Mattina. Ici, la relation que la figure de l'auteur entretient avec ses personnages se complique un peu plus encore : Dinny, devient alors une sorte de « pickpocket » qui se saisit du point de vue de ses personnages sans même leur en demander la permission, c'est-à-dire qu'elle prend le contrôle de leur existence sans qu'ils s'en rendent compte, une attitude qui conjugue à la fois maîtrise et détachement. J. H. B., quant à lui, apparaît plutôt comme une figure du dépositaire de la mémoire. Tous deux incarnent finalement deux conceptions de l'écriture à la fois complémentaires et opposées, également symbolisées par la dichotomie « Memory Flower »/« Gravity Star ». Dans la mesure où il fait revivre

[35] WIKSE, *op. cit.*, p. 85-6.

ses parents par le moyen du récit[36], J. H. B. représente la tradition incarnée par la « Memory Flower », tandis que Dinny agit à la façon de la « Gravity Star » en abolissant les données spatio-temporelles, déstabilisant par là ce langage du centre dont Mattina est la représentante dans le roman. Le paradoxe est ainsi résolu par la coexistence de ces deux instances narratives à l'intérieur du texte.

La question du rapport qu'entretient l'auteur avec ses personnages est donc des plus passionnantes et des plus déterminantes afin de comprendre la philosophie de Frame, car elle met en œuvre d'autres questions fondamentales telles que la responsabilité morale, le respect de la liberté et de l'altérité de l'autre, mais également le principe de coexistence des contraires qui traverse toute son œuvre. En effet, pour Frame, il n'y a pas de contradiction à envisager l'auteur comme à la fois humble et tout-puissant, effacé, mais dominateur : il s'agit pour lui de ne pas surestimer ses pouvoirs, tout en restant seul maître à bord. En d'autres termes, même si, pour Dinny : « It is words that take charge of the telling » (*C*, 85), Frame ne croit pas pour autant à la « mort de l'auteur » diagnostiquée par Barthes[37]. Dans son œuvre se dessine en revanche une figure de l'auteur comme marionnettiste, illusionniste : celle d'un prestidigitateur qui mettrait toutes ses qualités au service de la marge et de ses habitants, et qui assurerait à ces derniers, notamment dans ses derniers romans, la rédemption de la mémoire.

2.2 Les mythes de soi

Un des écueils à éviter dans le processus de création d'un personnage, souvent mis à nu chez Frame, est celui qui consiste à le figer dans une identité aux contours trop clairement délimités. Malfred, dans *A State of Siege*, fait par exemple les frais de cette erreur typique du langage du centre en devenant le personnage de sa propre autobiographie[38]. De même, Colin Monk, éminent représentant de la communauté du centre

[36] Suzette Henke interprète le récit de John Henry comme « a psychic strategy for coping with loss ». HENKE, Suzette. « The Postmodern Frame: Metalepsis and Discursive Fragmentation in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), p. [8].

[37] Il ne s'agit pas pour autant de réinstaller l'auteur tel que Sainte-Beuve l'entendait, comme porteur d'une parole transparente, ce qui ouvre d'ailleurs la voie à une lecture biographique des romans de Frame que j'ai tenté jusqu'ici d'éviter. La rencontre avec l'auteur qui se fait chez elle a lieu avec la « conscience profonde », pour paraphraser George Poulet, qui anime son œuvre. Cf. COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998, p. 73.

[38] Cf. *SoS*, p. 172.

dans *Intensive Care*, dans la mesure où il est l'un des exécutants (bien qu'à contre-cœur) du projet de « Human Delineation », ouvre sa confession par ses mots :

> My name is Colin Monk. Because I believe that any group of human beings may demand to elect within itself the characters of folklore—the Idiot, the Wise Man, the Kind Man, the Cruel Man, Father Wizard, Mother Witch, all of whom have risen in the beginning from Everyman—I have decided to write my story without claim to be writing as the Wise Man or the Cruel Man, and I leave the Village Idiot to Milly Galbraith, but write to seize a place for myself and my memory in the folklore that will take root and grow from this terrible time. (*IC*, 171)

Mais Frame répond à la tendance qu'ont justement les membres de la communauté à vouloir se penser comme des personnages en n'hésitant pas à dévoiler la qualité fictionnelle de ceux qu'elle construit afin de déconstruire le principe même d'identité. C'est d'ailleurs pourquoi l'onomastique joue un rôle aussi prépondérant dans son œuvre. En effet, de façon générale, les noms que portent les personnages de ses romans paraissent parfaitement invraisemblables, et ont bien souvent pour fonction de dire quelque chose à leur propos plutôt que de simplement les désigner. On pense par exemple à Thora Pattern[39], dont le prénom est, à une lettre près, l'anagramme du mot « author », et qui partage avec Unity Foreman et J. H. B. la particularité de porter son activité dans son nom même. On pense également à Alwyn, ou « all win », le fameux « adaptable man » qui donne son titre au roman, et qui représente les dérives du fantasme du surhomme ; ou encore à Istina Mavet, dont le nom combine le mot serbo-croate pour « vérité », et le mot hébreu pour « mort », ce qui souligne d'autant plus le rôle d'Istina dans *Faces in the Water* en tant qu'exploratrice de la vérité de la mort. Les exemples de ce type sont pléthore. Cette référentialité des noms propres est certainement une autre des marques de fabrique de l'œuvre de Frame : en insistant à ce point sur la transparence de l'onomastique, celle-ci brise l'illusion du réel, et donne une qualité consciemment allégorique à ses personnages.

On se souvient ainsi de ce passage de « Jan Godfrey » où la narratrice égrénait des noms propres avant de conclure : « We cling to our names because we think they emphasize our separateness and completeness and importance » (*LOS*, 131). On retrouve

[39] Pour Gina Mercer : « Thora is the feminine form of the name of the Old Norse God, Thor. Thor is the god of thunder, war and strength. » MERCER, *op. cit.,* p. 65. Même si cette interprétation me paraît un peu invraisemblable, elle rend également compte de la position divine de Thora dans le récit.

bien plus tard une réflexion du même ordre autour des noms propres au début de *Living in the Maniototo* :

> And I, Mavis Furness, Mavis Barwell, Mavis Halleton, perhaps, in a world once peopled with Madges and Mavises and Peggys, the penultimate Mavis, yet remaining, as all good stories satisfy us by saying 'to this very day', just Alice Thumb, or Ariella, Lokinia, or Maui's sister, or mere Naomi, Susan, Ngaere, Belinda. Or Violet Pansy Proudlock, ventriloquist. (*LM*, 29)

Plusieurs couches de signification se superposent dans ce passage. D'une part, on retrouve parmi cette liste les trois incarnations de la narratrice : Mavis, Alice Thumb, chargée de recueillir les confidences des invités dans la « house of fiction », et Violet Pansy Proudlock, la ventriloque dont le rôle est d'orchestrer le récit. Cette trinité vient signifier dans le récit la nécessité de l'artiste, non pas de devenir schizophrène, comme la narratrice de « Jan Godfrey », mais plutôt de savoir explorer la réalité qui se trouve au-delà des frontières rigides de l'identité. En d'autres termes, Mavis est à la fois Alice Thumb, nom qui évoque la taille miniature de Tom Pouce, idéale à sa qualité de « eavesdropper », mais également Violet Pansy Proudlock, figure de l'artiste assimilé au marionnettiste. Pour Maria Wikse, l'onomastique soutient dans le roman une critique du patriarcat, notamment avec la multiplication des noms de famille de Mavis, qui suivent la chronique de ses différents mariages[40]. Cependant, comme Maria Wikse le fait également remarquer dans un article, il apparaît clairement dans le roman que la mort successive de ses deux maris est ce qui ouvre à Mavis le monde de la création[41]. D'une certaine façon, c'est la succession de noms de famille différents qui permet à Mavis de se libérer des chaînes de l'identité afin d'aller au-delà d'elle-même. Maria Wikse se montre cependant plus convaincante lorsqu'elle analyse les noms des avatars de Mavis en termes de confusion des genres :

> The combination of Violent Pansy Proudlock's names troubles his/her gender identification and re-cites at least one man writer figure. The first two are floral and therefore exceedingly feminine names whereas the second, Pansy, is not only a flower, but also a designation for a homosexual man. Proudlock, on the

[40] Cf. WIKSE, *op. cit.*

[41] Cf. WIKSE, Maria. « Queer-feminist, Feminist-queer or Feminist and Queer: Reading Janet Frame's *Living in the Maniototo* » *in* BUSCALL, Jon, PICKERING, Outi, eds. *Approaches to Narrative Fiction* (Anglicana Turkuensia 18). Turku, Finland: University of Turku, 1999, p. 93-108.

> other hand, sounds more empowered, yet pompous, perhaps like the gatekeeper from an allegorical tale, or Pluto in the Ancient Greek myth[42].

En d'autres termes, le choix de noms aussi transparents sert à mettre en lumière le processus de construction de l'identité, comme le croit Patricia Waugh : « In metafiction such names remind us that, in *all* fiction, names can describe as they refer, that what is referred to has been created anyway through a 'naming' process[43]. » Cette construction, c'est bien sûr celle des mythes que l'on érige autour de soi, et que les autres projettent sur nous, tel Roger Prestwick, ce personnage de *Living in the Maniototo* qui se définit comme « a textbook person » (*LM*, 160), et qui se condamne à mener une vie purement dérivative en répétant ce que d'autres ont fait avant lui (voir son obsession vis-à-vis des expéditions menées par Lawrence d'Arabie dans le désert). Mais il reste parfaitement conscient, peut-être plus que les autres, de n'être qu'un personnage de fiction, puisqu'il avoue : « I have suspected that my given nature is empty as a ventriloquist's dummy » (*LM*, 159-60), reconnaissant ainsi implicitement n'être qu'un instrument aux mains de Violet Pansy Proudlock. Ce que cherche à démontrer Frame ici, c'est que nous sommes *tous* des personnages de fiction – de la fiction que nous créons autour de nous-mêmes.

Rien d'étonnant, donc, à ce que la plupart des critiques de Frame désigne son recours à la métafiction comme l'un des aspects les plus distinctifs de son œuvre. Alan Tinkler fait ainsi remarquer :

> She readily accepted that writers do not exist in a vacuum, and she believed life experiences are acutely intertwined within the workings of the imagination, be they childhood experiences in rural New Zealand or incidents within mental institutions. However, at each creative moment, at each imaginative moment, Frame was aware that writing is a construction. This awareness is made inextricably clear both by the manner and the mode of her writing[44].

Les dévoilements métafictionnels servent souvent à créer un vertige chez le lecteur qui, croyant s'approcher de l'auteur, le voit toujours s'éloigner un peu plus. Frame délègue dans ses textes des avatars d'elle-même qui feignent de nous ouvrir les portes de la création, derrière lesquels le lecteur ne trouve jamais qu'un palais de miroirs où toute réalité semble se dérober, et où toutes certitudes se révèlent précaires. La métafiction, chez Frame, ne débouche pas, encore une fois, sur du néant, mais sur une subversion pro-

---

[42] WIKSE, *Materialisations of a Woman Writer*, p. 67-8.
[43] WAUGH, *op. cit.*, p. 94.
[44] TINKLER, Alan. « Janet Frame. » *Review of Contemporary Fiction* 24.2 (2004), p. 89.

fonde des codes de notre appréhension de la réalité. Elle nous présente également une facette de Frame à mille lieues des clichés habituels sur sa personne, dans la figure du bouffon carnavalesque, qui s'amuse de notre confusion et de notre perplexité.

CONCLUSION

Conclusion

AFIN de clore cette réflexion sur le féminin et la marge, je souhaiterais citer ce très beau passage de *The Edge of the Alphabet*, tiré des rêveries de Toby :

> He walks past the house where Jimmy lives, and there is Jimmy with his plump face and pleased smile, in his neat brown suit, standing outside the gate, as usual, watching the people and the cars go by. Jimmy is a Mongol which means that he has the privilege of belonging to two families—his mother and father who have looked after him since he was born forty years ago; and another family of brothers and sisters whom he has never known yet who resemble him and whose secrets, perhaps, he shares. […] No wonder Jimmy smiles wisely as Toby passes. Whether or not he is wise he has the appearance of wisdom, and who will really know whether it is wisdom or stupidity? Perhaps it is both, the ultimate melting point of both, and Jimmy and his numerous brothers and sisters are only the instruments who approach the ashes, smiling, without fear, to pluck the final jewels from the fire. (*EA*, 155)

On retrouve, dans ce passage, les éléments principaux de la marge selon Frame. Le personnage de Jimmy est tout d'abord marginal textuellement, puisqu'il n'apparaît qu'à l'occasion de ce paragraphe, ce qui contribue à faire de lui une figure hautement symbolique. Jimmy est donc mongolien, ce qui signe objectivement son appartenance à la communauté des malades mentaux décrite dans *Owls Do Cry* et *Faces in the Water* (le choix du mot lui-même signale cette appartenance). Mais c'est à une autre « famille » que Jimmy appartient vraiment, et avec laquelle il partage un langage et des « secrets ». On retrouve ici cette idée, très présente dans l'œuvre de Frame, d'une communication privilégiée et spécifique aux marginaux, qui se situe en dehors du langage du centre, et à laquelle la communauté n'a pas accès. De plus, grâce à sa double appartenance familiale, Jimmy n'est pas prisonnier des limites de sa propre identité qui, au contraire, semble pouvoir se dilater à l'infini. C'est sans doute de cette capacité que lui vient son sourire empli de « sagesse », et qui fait de lui une sorte de Bouddha, détenteur d'une sérénité intérieure et secrète. Cependant, Frame ne tombe pas dans le travers du binarisme en élevant Jimmy le trisomique au rang d'une certaine aristocratie symbolique, car sont remises en question les catégories mêmes de sagesse et de « stupidité ». Il y aurait en effet quelque chose du cliché à vouloir faire des handicapés mentaux les détenteurs d'une vérité supérieure et cachée, et comme on le sait, le cliché est bien souvent le fer de lance du langage du centre. Comme elle le démontre avec le renversement spectacu-

laire qui clôt le roman *Intensive Care*[1], il y a quelque chose de profondément dangereux à vouloir effectuer une inversion des valeurs aussi simpliste. En d'autres termes, la marge, si elle veut conserver son potentiel subversif, ne saurait être récupérée par le langage phallomorphe du centre. Cela signifie ici que Jimmy et ses comparses ne possèdent pas *la* vérité, mais plutôt *une* vérité qui se situe, non pas dans l'alternative sagesse/stupidité, mais dans la coexistence même de ces deux contraires pourtant à première vue absolus (« the ultimate melting point of both ») ; La marge est plus que jamais le lieu du règne de la « Gravity Star », qui dissout les anciennes oppositions, et fait apparaître ces trésors que sont les « jewels from the fire ». L'image du joyau, on le sait, est très forte dans la symbolique de Frame, et ce, dès son premier roman *Owls Do Cry*. Il y a d'ailleurs quelque chose du rapport des enfants à la décharge, tel qu'on le voit illustré dans le roman, dans cette représentation des trisomiques comme « the instruments who approach the ashes, smiling, without fear, to pluck the final jewls from the fire ». Ces êtres de la marge n'ont pas développé la peur qui semble être la marque de l'entrée dans l'âge adulte d'après les enfants Withers[2], et sont capables d'avoir accès à ces « final jewels », qui sont les symboles d'une certaine vérité, mais également d'une certaine beauté.

Ce passage résume donc très bien, selon moi, la plupart des réflexions que j'ai tentées de mener dans ce travail. La marge y est représentée comme un lieu affranchi des catégories binaires du langage du centre, et où repose une forme de beauté à laquelle nous, êtres du centre, n'avons pas accès. Cependant, j'espère être parvenue à montrer que la marge, chez Frame, est loin d'être un lieu fixe et déterminé, mais qu'elle fait, au contraire, l'objet d'une évolution tout au long de son œuvre. Jimmy est, d'une certaine façon, la représentation de cette évolution, car il se trouve au carrefour de différentes représentations. En effet, il a beau être reconnu par le langage du centre comme « malade », ou « handicapé », il ne fait pas partie de ces martyrs incarcérés dans les prisons marginales que sont les hôpitaux psychiatriques. Au contraire, habillé de son « neat brown suit » il se tient « *outside* the gate » (et non pas *inside*) dans la position liminaire de l'observateur placide, et annonce en cela des personnages tels que Milly Galbraith, dans *Intensive Care*, ou Decima Jones, dans *The Carpathians*, qui sont les alliés, voire les dou-

[1] Cf. *IC*, p. 266.
[2] On se souvient de ce passage où Francie explique à sa sœur : « I don't know. When you're grown up, you're frightened to taste the nice things » (*ODC*, 36).

bles, de ces figures d'artistes et d'écrivains qui vont occuper le devant de la scène dans toute la dernière partie de l'œuvre de Frame. Le but de cette thèse était en effet de montrer comment l'espace marginal passait d'un lieu de relégation subie à un lieu fertile, riche de potentiels de créativité. De l'hôpital, avec ses « wards » en formes de cercles de l'Enfer figés, on passe donc à une conception de la marge non plus comme lieu fixe, mais plus comme direction, comme mouvement exploratoire, d'où le grand nombre de personnages de voyageurs qui apparaissent dans toute une partie de l'œuvre de Frame. Mais ce voyage finit par aboutir à la découverte d'un nouvel espace marginal : c'est le « Maniototo » de *Living in the Maniototo*, ou « Mirror City » dans l'autobiographie, autant de représentations de l'espace créatif dans lequel l'artiste choisit d'élire domicile. D'une certaine façon, c'est toute l'œuvre de Frame qui peut se lire comme une exploration de la marge. Cette évolution de la représentation de l'espace marginal (comme on a pu l'étudier dans notre topologie de la marge) a logiquement donné lieu à une évolution de la condition marginale elle-même. De même que l'hôpital était une représentation de la marge figée, comme prise dans les glaces de l'exclusion, les malades mentaux sont des marginaux martyrs, comme hébétés de souffrance, et dont le seul but est de sortir de la marge pour espérer trouver, au-delà des murs d'enceinte, un espace où ils seront acceptés. Mais une fois que l'on sort de l'hôpital psychiatrique, la représentation de la condition marginale se fait plus subtile, plus nuancée : la marge devient alors le royaume des Toby, Zoe, Malfred, Erlene, tous ces êtres relégués par leur solitude ou leur laideur, leur différence, en somme, qui tentent de formuler leurs aspirations, avec plus ou moins de succès. Cette marge-là, c'est celle de Thora Pattern, une communauté d'êtres disparates, unis par la solitude, qui n'a pas encore trouvé ses mots : « One day, we who live at the edge of the alphabet will find our speech », telle est la conclusion du roman *The Edge of the Alphabet*, qui marque l'entrée de l'inspiration framienne dans cette deuxième forme de condition marginale. Mais c'est avec toute la dernière partie de l'œuvre de Frame que la marge trouve ses mots, grâce à la figure de l'artiste triomphant, à la fois manipulateur et malicieux, qui apparaît dans des romans tels que *Daughter Buffalo, Living in the Maniototo,* ou *The Carpathians*. Ces trois romans, même s'ils ne s'éloignent jamais vraiment des préoccupations de Frame, et de son inquiétude vis-à-vis du sort du langage, sont pourtant plus ludiques, plus humoristiques, même, que les autres. Ils présentent en effet l'espace marginal comme un espace non seulement choisi, mais également connu, ac-

cepté, comme apprivoisé. Il devient alors le royaume de l'artiste, mais un royaume qui ne se situe pas complètement en dehors du « monde » : la marge perd définitivement ses connotations morales et sociales, et devient la marge de la page, le bord, le seuil sur lequel se place l'artiste framien pour observer l'humanité.

Cette quête exploratrice de la marge passe également par une réflexion sur l'identité, comme on a plusieurs fois eu l'occasion de le voir. Si la marge apparaît tout au long de l'œuvre de Frame comme l'espace privilégié pour l'émergence d'une alternative, c'est parce qu'elle permet la dissolution des bords rigides de l'identité. Cette dissolution est d'abord, encore une fois, subie, notamment par les patients d'hôpitaux psychiatriques, confrontés au dégoût du personnel de l'institution qui refuse de les considérer comme des semblables. En devenant des « non-personnes », ces patients perdent leur identité, mais d'une certaine façon, s'en libèrent aussi, ce qui leur donne accès à ce langage communautaire aussi fort, ce fameux « language of the mad » qui n'est pas tant l'imitation de la déraison, comme le croit Simone Oettli-van Delden, que le partage de l'expérience commune du non-être. La dissolution de l'identité est en effet un thème qui va réapparaître tout au long des romans de Frame, en tant qu'aspect essentiel de la condition marginale : on pense à Toby qui s'observe dans les miroirs déformants de la foire à la fin de *The Edge of the Alphabet*, à Malfred qui barricade sa maison et son corps contre l'altérité, dans *A State of Siege*, ou à Turnlung qui, à l'approche de la mort, accepte de laisser vagabonder son esprit au-delà des limites de son propre corps, dans *Daughter Buffalo*. La conditions marginale, c'est cela, finalement, cette capacité à se sortir d'une définition phallomorphe de soi-même, afin d'atteindre un mode d'existence fluide, volatile, multiple, féminin, en somme.

Le féminin, justement, est resté tout du long de ma réflexion, un principe structurant, car il recouvre pour moi cette pratique alternative du langage et de la pensée qui a cours dans l'espace marginal. Encore une fois, j'espère avoir réussi à démontrer que l'emploi du mot « féminin » ne suppose pas nécessairement de tomber dans une forme d'essentialisme. Godfrey ou Toby ont beau être des personnages de sexe masculin, ils évoluent malgré tout dans une dimension féminine de l'existence, c'est-à-dire affranchie de l'unitarisme de pensée propre au phallomorphisme qu'ont fait apparaître Cixous et Irigaray. Malgré l'apport crucial de la théorie féministe dans mes réflexions, je me suis efforcée d'éviter d'affilier Frame à une école de pensée ou à une autre, ou d'appliquer

sur son œuvre une grille d'interprétation univoque. Il s'agit, il me semble, de l'un des défauts de la critique existante, qui consiste à vouloir faire rentrer l'œuvre de Frame dans un cadre théorique dont elle finit bien souvent par déborder. Ainsi, la réflexion postcoloniale, mais également postmoderne se sont révélé être des outils précieux pour aborder certains aspects de son écriture, mais force est de constater que celle-ci résiste toujours à son inscription dans un type d'interprétation trop précis. C'est pourquoi je continue à croire que l'œuvre de Frame ne peut être ni qualifiée d'exemple d'« écriture féminine », ni d'œuvre postcoloniale, ni de contribution à la tradition littéraire postmoderne. Elle est tout cela à la fois, et reste profondément originale.

J'espère également ne pas être tombée dans le travers biographique, qui vient parfois obscurcir le jugement des lecteurs et critiques les plus avisés. J'ai tenté, pour cela, d'éviter les pièges que Frame elle-même peut parfois tendre à ses lecteurs, notamment dans l'autobiographie. Même si une connaissance basique des faits de cette existence extraordinaire est nécessaire, ne serait-ce que pour identifier les mythes auxquels ils ont pu donner lieu, il me semble que ce sont les textes, les mots, et eux avant tout, qui doivent toujours guider notre réflexion. En effet, il s'agit là de l'aspect sans doute le plus important de l'œuvre de Frame : chez elle, ce sont les mots, le langage, qui sont les vrais héros. On lui a souvent reproché une certaine inconsistance dans la définition de l'intrigue, ou dans la description des personnages. C'est que, pour elle, chaque roman, chaque nouvelle, est l'occasion d'explorer un aspect du langage, pour en dénoncer les tyrannies, pour attirer notre attention sur sa détérioration inévitable, ou pour mettre en scène son renouveau. Et si les mots, justement, étaient ces joyaux que Jimmy et sa communauté avaient pour vocation à sortir du feu ? La meilleure façon de conclure cette réflexion, selon moi est de rester avec cette image positive, optimiste, même, d'une renaissance du langage qui se fera sous les auspices de marginaux « smiling, without fear ».

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

1. Ouvrages de référence

1.1 Livres

FRAME, Janet. *The Lagoon and Other Stories*. London: Bloomsbury, (1951) 1997.

---. *Owls Do Cry*. London: The Women's Press, (1961) 1996.

---. *Faces in the Water*. London: The Women's Press, (1961) 2000.

---. *The Edge of the Alphabet*. New York: George Braziller, 1962.

---. *The Reservoir: Stories and Sketches*. New York: George Braziller, 1963.

---. *Snowman, Snowman: Fables and Fantasies*. New York: George Braziller, 1963.

---. *Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1964.

---. *The Adaptable Man*. New York: George Braziller, 1965.

---. *A State of Siege*. New York: George Braziller, 1966.

---. *The Pocket Mirror*. London: The Women's Press, 1967.

---. *Yellow Flowers in the Antipodean Room (The Rainbirds)*. New York: George Braziller, 1969.

---. *Mona Minim and the Smell of the Sun*. Auckland: Random House, (1969) 2005.

---. *Intensive Care*. Auckland: Random House, 1970.

---. *Daughter Buffalo*. New York: George Braziller, 1972.

---. *Living in the Maniototo*. Auckland: Random House, (1979) 2006.

---. *You are Now Entering the Human Heart*. London: The Women's Press, (1983) 1994.

---. *The Carpathians*. Auckland: Random House, (1988) 2005.

---. *The Complete Autobiography*. London: The Women's Press, (1990) 1999.

---. *The Goose Bath*. Auckland: Random House, 2006.

---. *Towards Another Summer*. Auckland: Random House, 2007.

1.2 Nouvelles

FRAME, Janet. « University Entrance. » *Listener [NZ]* (22 Mar. 1946), p. 18-19.

---. « The Wind Brother. » *School Journal [NZ]* 51.1 (1957), p. 57-67.

---. « The Friday Night World. » *School Journal [NZ]* 52.1 (1958), p. 59-67.

---. « A Boy's Will. » *Landfall* 20 (1966), p. 314-23.

---. « They Never Looked Back. » *Listener [NZ]* (23 Mar. 1974), p. 28-29.

1.3 Articles

FRAME, Janet. « Review of *Take my Tip*, by Terence Journet. » *Landfall* 8.4 (1954), p. 309-10.

---. « Beginnings. » *Landfall* 19 (1965), p. 40-47.

---. « The Burns Fellowship. » *Landfall* 22.3 (1968), p. 241-2.

---. « Departures and Returns » *in* AMIRTHANAYAGAM, Guy, ed. *Writers in East-West Encounters: New Cultural Bearings*. London: Macmillan, 1982, p. 85-94.

2. Ouvrages critiques

2.1 Monographies

ALLEY, Elizabeth, ed. *The Inward Sun: Celebrating the Life and Work of Janet Frame*. Wellington: Daphne Brasell Association Press, 1994.

BAISNEE, Valérie. *Gendered Resistance: The Autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

BLOWERS, Tonya. *Locating the Self: Re-reading Autobiography as Theory and Practice, with particular reference to the writings of Janet Frame*. PhD thesis, University of Warwick, 1998.

DALZIEL, Margaret. *Janet Frame*. Auckland, NZ: Oxford University press, 1980.

DELBAERE, Jeanne, ed. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Sydney: Dangaroo Press, 1992.

DELL PANNY, Judith. *I Have What I gave: The Fictions of Janet Frame*. New York: George Braziller, (1992) 1993.

DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Fictions of Janet Frame*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

EVANS, Patrick. *Janet Frame*. Boston: Twayne Publishers, 1977.

FERRIER, Carole, ed. *The Janet Frame Reader*. London: The Women's Press, 1995.

HANSSON, Karin. *The Unstable Manifold: Janet Frame's Challenge to Determinism*. Lund: Lund University Press, 1996.

IRVINE, Lorna M. *Critical Spaces: Margaret Laurence and Janet Frame*. Columbia: Camden House, 1995.

KING, Michael. *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*. Harmondsworth: Penguin, 2000.

---. *An Inward Sun: The World of Janet Frame*. Auckland: Penguin, 2002.

LAWN, Jennifer. *Trauma and Recovery in Janet Frame's Fiction*. PhD thesis, University of British Columbia, 1997.

LEAVER-COOPER, Sheila. *Janet Frame's Kingdom by the Sea*. Auckland: Dunmore Press, 1997.

MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. Dunedin: University of Otago Press, 1994.

OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surface of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003.

PAUTLER MORTELETTE, Ivane. *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Janet Frame*. Thèse de doctorat dirigée par Claire Bazin, Université Paris X-Nanterre, 2004.

RICHARDS, Ian. *Dark Sneaks In: Essays on the Short Fiction of Janet Frame*. Auckland: Lonely Arts Publishing, 2004.

WIKSE, Maria. *Materializations of a Woman Writer: Investigating Janet Frame's Biographical Legend*. Bern: Peter Lang, 2006.

2.2 Usuels

COOTE, Stephen. *The Penguin Short History of English Literature*. Harmondsworth: Penguin, 1993.

CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin, (1977) 1998.

Dictionnaire du bouddhisme. Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1999.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires*. Paris : 10/18, 1984.

GIBALDI, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 6th edition. New York: The Modern Language Association of America, 2003.

Lexique des règles typographiques. Paris : Imprimerie nationale, 1990.

MACEY, David. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. Harmondsworth: Penguin, 2000.

REY, A., REY-DEBOVE, J., eds. *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1991.

2.3 Ouvrages de philosophie

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Editions de Minuit, 1967.

---. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

---. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

---. *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984.

HORKEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. *La dialectique de la raison*. Trad. : Eliane Kaufholz-Messmer. Paris : Gallimard, 1944.

KANT, Emmanuel. *La raison pure : extraits de la* Critique. Textes choisis et présentés par Florence Khodoss. Paris : Presses Universitaires de France, 1954.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France, (1990) 2005.

---. *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

MALPAS, Simon. *The Postmodern*. London: Routledge, 2005.

MARZANO PARISOLI, Maria Michela. *Penser le corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

--- ed. *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

PLATON. *La République*. Trad. : Robert Baccou. Paris : Garnier Flammarion, 1966.

REVEL, Judith. *Expériences de la pensée : Michel Foucaut*. Paris : Bordas, 2005.

ROYLE, Nicholas. *Jacques Derrida*. London: Routledge, 2003.

2.4 Ouvrages de critique générale

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris : Nathan, 1997.

ANDERSON, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2001.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. : Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1963.

---. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. : Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1975.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.

BERTENS, Hans. *Literary Theory: The Basics*. London: Routledge, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998.

FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. San Diego, New York: Harvest Books, 1983.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, (1966) 2000.

KIRSCH, Jonathan. *A History of the End of the World: How the Most Controversial Book in the Bible Changed the Course of Western Civilization*. New York: Harper Collins, 2006.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Editions du Seuil, 1974.

LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975.

MAINGUENEAU, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, (1986) 1993.

MATHIS, Gilles, ed. *Le cliché*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.

MORSON, Gary Saul. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupcon*. Paris : Gallimard, 1956.

TIGGES, Wim, ed. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.

2.5 Ouvrages sur la Nouvelle-Zélande

DHAWAN, R. K., TONETTO, Walter, eds. *New Zealand Literature Today*. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 1993.

HANSON, F. Allan, HANSON, Louise. *Counterpoint in Maori Culture*. London: Routledge, 1983.

JONES, Lawrence. *Barbed Wire and Mirrors: Essays on New Zealand Prose*. Dunedin: Otago University Press, (1987) 1990.

REED, A. W. *Maori Myths and Legendary Tales*. Auckland: New Holland Publishers, (1946) 1999.

ROBINSON, Roger, WATTIE, Nelson, eds. *The Oxford Companion to New Zealand Literature*. Auckland: Oxford University Press New Zealand, 1998.

STURM, Terry, ed. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. Auckland: Oxford University Press, 1991.

TOLRON, Francine. *La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ? Essai d'histoire culturelle*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000.

WILLIAMS, Mark. *Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Authors*. Auckland: Auckland University Press, 1990.

2.6 Ouvrages de théorie féministe

BATTERSBY, Christine. *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*. Cambridge: Polity Press, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. London: Routledge, 1993.

CAMERON, Deborah, ed. *The Feminist Critique of Language: A Reader*. London: Routledge, 1990.

CAMINERO-SANTANGELO, Marta. *The Madwoman Can't Speak: Or Why Insanity Is Not Subversive*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

CHESLER, Phyllis. *Women and Madness*. New York: Four Walls Eight Windows, (1972) 1995.

CIXOUS, Hélène, CLEMENT, Catherine. *La Jeune Née*. Paris : 10/18, 1975.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe I : les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, (1949) 1976.

---. *Le Deuxième Sexe II : l'expérience vécue*. Paris : Gallimard, (1949) 1976.

FREELAND, Cynthia A. *Feminist Readings of Aristotle*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1998.

GAMBLE, Sarah, ed. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. London: Routledge, (1998) 2001.

GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, (1979) 2000.

HEINICH, Nathalie. *Etats de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 1996.

IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Editions de Minuit, 1974.

---. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Editions de Minuit, 1977.

JACOBUS, Mary. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia University Press, 1986.

JELINEK, Estelle. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne Publishers, 1986.

JEFFREYS, Sheila. *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the West*. London: Routledge, 2005.

JOUBERT, Claire. *Lire le féminin : Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*. Paris: Messène, 1997.

MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres: Routledge, 1985.

MILLS, Sara. *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. London: Routledge, 1991.

OSTROV WEISSER, Susan, ed. *Women and Romance: A Reader*. New York: New York University Press, 2001

REGARD, Frédéric. *L'écriture féminine en Angleterre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago, 1987.

WARHOL, Robyn R., PRICE HERDL Diane, eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar Straus Giroux, 1994.

WHITFORD, Margaret. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. London: Routledge, 1991.

WOOD, Mary Elene. *The Writing on the Wall: Women's Autobiography and the Asylum*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1994.

2.7 Ouvrages de théorie postcoloniale

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, (1989) 2002.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

LANE, Dorothy F. *The Island as Site of Resistance: An Examination of Caribbean and New Zealand Texts*. New York: Peter Lang Publishing, 1995.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 1998.

MCLEOD, John. *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. London: Routledge, 2004.

PORDZIK, Ralph. *The Quest for Postcolonial Utopia: A Comparative Introduction to the Utopian Novel in the New English Literatures*. New York: Peter Lang Publishing, 2001.

2.8 Ouvrages de théorie psychiatrique et psychanalytique

ADAM, Philippe, HERZLICH, Claudine. *Sociologie de la maladie et de la médecine*. Paris : Armand Colin, 1994.

ANZIEU, Didier. *Le Moi-Peau*. Paris : Dunod, (1985) 1995.

BOULOUMIÉ, Arlette, ed. *Ecriture et maladie : « Du bon usage des maladies »*. Paris : Imago, 2003.

BROOKES Barbara, THOMPSON Jane, eds. *Unfortunate Folk: Essays on Mental Health Treatment 1863-1992*. Dunedin: University of Otago Press, 2001.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.

---. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.

---. *Les anormaux : Cours au Collège de France 1974-1975*. Paris : Seul/Gallimard, 1999.

---. *Le pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France 1973-1974*. Paris : Seuil/Gallimard, 2003.

FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Trad. : Samuel Jankélévitch. Paris : Payot, 1922.

---. *Totem et Tabou*. Trad. : Serge Jankélévitch. Paris : Payot, 1923.

GOFFMANN, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Harmondsworth: Penguin, 1961.

HORNEY, Karen. *La psychologie de la femme*. Trad : Georgette Rintzler. Paris : Payot, (1969) 2002.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.

---. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.

---. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Le livre de poche, 1993.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Baptiste. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, (1967) 2002.

MINKOWSKI, Eugène. *La schizophrénie*. Paris : Payot, 1927. 2002.

NASIO, J. D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris : Payot, 1992.

THUILLIER, Jean. *La folie, histoire et dictionnaire*. Paris : Robert Laffont, 1996.

3. Articles

3.1 Articles sur Janet Frame

ABRAMSON, Sarah. « Did Janet Frame Have High-Functioning Autism? » *The New Zealand Medical Journal* 120 (2007), http://www.nzma.org.nz/journal/120-1263/2747/ (page consultée le 24 octobre 2007).

ALCOCK, Peter. « Frame's Binomial Fall, or Fire and Four in Waimaru. » *Landfall* 29.3 (1975), p. 179-87.

---. « On the Edge: New Zealanders as Displaced Persons. » *World Literature Written in English* 16.1 (1977), p. 127-42.

ALLEY, Elizabeth. « 'An Honest Record': An Interview with Janet Frame. » *Landfall* 45.2 (1991), p. 154-68.

ASH, Susan. « Janet Frame: The Female Artist as Hero. » *Journal of New Zealand Literature* 6 (1988), p. 170-89.

---. « The Narrative Frame: 'Unleashing (Im)possibilities'. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), http://web.archive.org/web/20000416093840/www.arts.uwo.ca/~andrewf/anzsc/anzsccont.htm [page consultée le 12 juillet 2006].

---. « Urgent Journeys: Two Women Travellers. » *Australian-Canadian Studies* 9 (1991), p. 53-65.

---. « 'The Absolute, Distanced Image': Janet Frame's Autobiography. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 21-40.

---. « Scandalously In-Different? Janet Frame, Postmodernism and Gender » *in* LEGGOT, Michelle, WILLIAMS, Mark, eds. *Opening the Book, New Essays on New Zealand Literature.* Auckland: Auckland University Press, 1995, p. 123-39.

BAISNEE, Valérie. « Nées entre deux guerres : Autobiographie et histoire chez trois écrivaines néo-zélandaises. » *Cultures of the Commonwealth* 11 (2004-2005), p. 87-99.

BALL, Anna. « Within the Margins: Exploring the Borderland in the Work of Janet Frame and Jane Campion. » *eSharp: Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts Review for Postgraduates* 5 (2005), p. 1-18.

BARRINGER, Tessa. « Frame[d]: the Autobiographies. » *Journal of New Zealand Literature* 14 (1996), p. 90-106.

---. « Powers of Speech and Silence. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 71-88.

BAZIN, Claire. « The envoy from Mirror City. » *Commonwealth* 17.2 (1995), p. 36-43.

---. « Un monde de mots dans *To the Is-land.* » *Confluences* 12 (1996), p. 137-48.

---. « Du Elle au Je : l'Autobiographie dans l'œuvre de Janet Frame » *in* VEGA-RITTER, Max, MONTANDON, Alain, eds. *L'un(e) miroir de l'autre.* Clermont-Ferrand : CRLMC, 1998, p. 239-51.

---. « Taboo or Not Taboo? Janet Frame's Autobiography. » *Commonwealth Essays and Studies* 24.2 (2002), p. 17-27.

---. « 'Homelessness of Self': Janet Frame's Autobiography » *in* REGARD, Frédéric, WALL, Geoffrey, eds. *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*. Saint Etienne : Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 313-321.

---. « L'autobiographie de Janet Frame : Une histoire d'humour ? » *in* CRINQUAND, Sylvie, ed. *Par humour de soi*. Dijon : EUD, 2004, p. 75-85.

---. « La valse aux mille Je. » *in* LEDUC Guyonne, ed. *Nouvelles Sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 273-83.

---. « 'Une seule lettre vous manque…' L'Autobiographie de Janet Frame. » *Cahiers du CIRHILL* 28 (2005), p. 311-323.

---. « 'From the Rim of the Farthest Circle.' » *Journal of New Zealand Literature* 24.1 (2006), p. 115-129.

BERGMANN, Laurel. « The Spectacle of the Other. » *Span* 36 (1993), http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserv/SPAN/36/Bergmann.html [page consultée le 19 novembre 2006].

BESTON, John. « The Effect of Alienation on the Themes and Characters of Patrick White and Janet Frame » *in* MASSA, John, ed. *Individual and Community in Commonwealth Literature*. Malta: Malta University Press, 1979, p. 131-9.

BIRNS, Nicholas. « Gravity Star and Memory Flower: Space, Time and Language in *The Carpathians*. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), http://web.archive.org/web/20000416093840/www.arts.uwo.ca/~andrewf/anzsc/anzsccont.htm [page consultée le 12 juillet 2006].

BLOWERS, Tonya. « Madness, Philosophy and Literature: A Reading of Janet Frame's *Faces in the Water*. » *Journal of New Zealand Literature* 14 (1996) p. 74-89.

---. « *To the Is-land*: Self and Place in Autobiography. » *Australian-Canadian Studies*, 18 (2000), p. 51-65.

BOILEAU, Nicolas. « La découverte de la sexualité ou l'impossible conscience du corps dans les écrits autobiographiques de Plath et Frame » *in* BAZIN, Claire, PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude, eds. *L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise*. Nanterre : Publidix, 2007, p. 135-51.

---. « 'Hark, hark, the dogs do bark' – Is Children's Poetry Threatening Janet Frame in *An Autobiography*? » *EREA* 5.1 (2007), p. 70-7.

BRAGAN, Ken. « Survival After the Cold Touch of Death: The Resurrection Theme in the Writing of Janet Frame. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 132-43.

BRAUN, Alice. « *A State of Siege* : le langage du trou » *in* BAZIN, Claire, PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude, eds. *L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise*. Nanterre : Publidix, 2007, p. 113-22.

---. « The Author at Work: Two Short Stories by Janet Frame. » *Commonwealth* 30.1 (2007), p. 93-103.

BROWN, Ruth. « *Owls Do Cry*: portrait of New Zealand? » *Landfall* 44.3 (1990), p. 350-8.

---. « The Unravelling of a Mad Myth. » *Women's Studies Journal* 7.1 (1991), p. 66-74.

---. « *The Rainbirds* – and Other Dunedins. » *Journal of New Zealand Literature* 10 (1992), p. 115-125.

---. « *A State of Siege*: The Sociable Frame. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 49-58.

---. « Beyond the Myth: Janet Frame Unframed. » *Journal of New Zealand Literature* 21 (2003), p. 122-39.

CALDER, Alex. « The Closure of Sense: Janet Frame, Language and the Body. » *Antic* 3 (1987), p. 93-103.

CAMUS, Marianne. « *Faces in the Water* de Janet Frame: Le monde des fous ou un monde de fous ? » *Frontières et syncrétisme* 61 (2002), p. 62-74.

CANEY, Diane. « Janet Frame and *The Tempest*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993): p. 152-71.

CASERTANO, Renata. « Falling Away from the Centre: Centrifugal and Centripetal Dynamics in Janet Frame's Short Fiction » *in* BARDOLPH, Jacqueline, ed. *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*. Amsterdam: Rodopi, 2001, p. 349-356.

CONETTI, Lidia. « Janet Frame, the Little Child in Us. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 188-92.

COWMAN, Colleen. « The Wounded Spectrum: Colour-Coding and the Value of Harm in Janet Frame's *Owls Do Cry* ». *Journal of New Zealand Literature* 14 (1996), p. 61-73.

CRONIN, Jan. « The Theoretical Terrain of the Text: Reading Frame through *The Edge of the Alphabet*. » *Journal of New Zealand Studies* 2/3 (2003/2004), p. 45-63.

---. « Contexts of Exploration: Janet Frame's *The Rainbirds*. » *Journal of Commonwealth Literature* 40.1 (2005), p. 5-19.

---. « 'Encircling Tubes of Being': New Zealand as Hypothetical Site in Janet Frame's *A State of Siege* (1966). » *Journal of New Zealand Literature* 23.2 (2005), p. 79-91.

DANBY, Dawn. « *A State of Siege*. » *And* 2 (1984), p. 102-6.

DELBAERE, Jeanne. « Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels. » *Ariel: A Review of International English Literature* 6.2 (1975), p. 23-37.

---. « Death as the Gateway to Being in Janet Frame's Novels » *in* MAES-JELINEK, Hena, ed. *Commonwealth Literature and the Modern World*. Bruxelles: Didier, 1975, p. 147-55.

---. « The Divided Worlds of Emily Brontë, Virginia Woolf and Janet Frame. » *English Studies* 60 (1979), p. 699-711.

---. « A Hidden Dimension in Janet Frame's Fiction. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 59-69.

---. « 'Man's ignorance of the human compass': Janet Frame and the Wise Men. » *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 32.1 (1999), p. 37-42.

DELREZ, Marc. « 'Boundaries and Beyond': Memory as Quest in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Commonwealth* 13.1 (1990), p. 95-105.

---. « The Unbearable Burden of Being 'Snowman, Snowman'. » *Commonwealth* 17.1 (1994), p. 89-99.

---. « The Missing Chapter in Janet Frame's *Living in the Maniototo*. » *Journal of New Zealand Literature* 24.1 (2006), p. 73-93.

DOWLING, David. « Brave New Worlds: Janet Frame's *Intensive Care* and Hugh Maclennan's *Voices in Time*. » *World Literature Written in English* 25.1 (1985), p. 169-81.

DUPONT, Victor. « New Zealand Literature: Janet Frame and the Psychological Novel » *in* RUTHERFORD, Anna, ed. *Commonwealth* (Papers delivered at the conference of Commonwealth literature, Aarhus University, April 26th-30th, 1971). Aarhus, Denmark: Akademisk Boghandel Universitetsparken, 1971, p. 168-76.

DURING, Simon. « Postmodernism or Postcolonialism? » *Landfall* 39.3 (1985), p. 366-80.

EDMOND, Rod. « 'In Search of the Lost Tribe': Janet Frame's England » *in* LEE, A. Robert, ed. *Other Britain, Other British: Contemporary Multicultural Fiction*. London: Pluto Press, 1995, p. 161-73.

ENSING, Riemke. « Janet Frame: Talking Treasure. » *Commonwealth* 14.1 (1991), p. 47-57.

EVANS, Patrick. « Janet Frame and the Adaptable Novel. » *Landfall* 25.4 (1971), p. 448-55.

---. « Alienation and the Imagery of Death: the Novels of Janet Frame. » *Meanjin* 32.3 (1973), p. 294-303.

---. « The Provincial Dilemma, 3 – New Zealand as Vietnam in Fiction: The World's Wars in New Zealand. » *Landfall* 33.1 (1977), p. 9-22.

---. « 'Farthest from the Heart': The Autobiographical Parables of Janet Frame. » *Modern Fiction Studies* 27.1 (1981), p. 31-40.

---. « Janet Frame and the Art of Life. » *Meanjin* 44.3 (1985), p. 375-83.

---. « The Muse as Rough Beast: The Autobiography of Janet Frame. » *Untold* 6 (1986), p. 1-10.

---. « The Case of the Disappearing Author. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 11-20.

---. « Dr Clutha's Book of the World: Janet Paterson Frame, 1924-2004. » *Journal of New Zealand Literature* 22 (2004), p. 15-30.

FERRIER, Carole. « The Rhetoric of Rejection: Janet Frame's recent work » *in* TIFFIN, Chris, ed. *South Pacific Images*. Brisbane, Australia: The South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies, 1978, p. 196-203.

FINDLEY, Timothy. « Legends. » *Landfall* 40.3 (1986), p. 327-32.

FINNEY, Vanessa. « What does 'Janet Frame' Mean? » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 193-205.

GILBERT, E., PARK, D. C., SIMPSON-HOUSLEY, P., SCOTT, J. S. « Battles from Below: A Literature of Oppression. » *GeoJournal* 38.1 (1996), p. 19-28.

HANKIN, Cherry. « Language as Theme in *Owls Do Cry*. » *Landfall* 28.1 (1974), p. 91-110.

HARDING, Bruce. « The Nativization of Feeling: Motifs of Bonding to the Past and to the Land in Janet Frame's *A State of Siege* (1966) and in *The Carpathians* (1988). *Journal of New Zealand Literature* 18/19 (2000/2001), p. 114-138.

HARRIS, Wilson. « On the Beach. » *Landfall* 39.3 (1985), p. 335-41.

HAWES, Tara. « Janet Frame: The Self as Other/Othering the Self. » *Deep South* 1.1 (1995), http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol1no1/hawes1.html [page consultée le 15 août 2006].

HENKE, Suzette. « The Postmodern Frame: Metalepsis and Discursive Fragmentation in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), http://web.archive.org/web/20000416093840/www.arts.uwo.ca/~andrewf/anzsc/anzsccont.htm [page consultée le 12 juillet 2006].

---. « Jane Campion frames Janet Frame: A Portrait of the Artist as a Young New Zealand Poet. » *Biography* 23.4 (2000), p. 651-69.

HOGUE, Bev. « Naming the Bones: Bodies of Knowledge in Contemporary Fiction ». *Modern Fiction Studies* 52.1 (1999), p. 121-42.

HORROCKS, Roger. « *Readings* of *A State of Siege* (1967) and *A State of Siege* (1978). » *And* 3 (1984), p. 131-45.

INGRAM, Penelope. « Can the Settler Speak? Appropriating Subaltern Silences in Janet Frame's *The Carpathians* ». *Cultural Critique* 41 (1999), p. 79-107.

JONES, Lawrence. « No Cowslip's Bell in Waimaru: The Personal Vision of *Owls Do Cry*. » *Landfall* 24.3 (1970), p. 280-96.

---. « The One Story, Two Ways of Telling, Three Perspectives: Recent New Zealand Literary Autobiography. » *Ariel: A Review of International English Literature* 16.4 (1985), p. 127-50.

KING, Michael. « The Compassionate Truth. » *Meanjin* 61.1 (2002), p. 24-34.

LAMBERT, Alison. « Coverups and Exposure: Art and Ideology in *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 172-7.

LAWN, Jennifer. « Redemption, Secrecy and the Hermeneutic Frame in Janet Frame's *Scented Gardens for the Blind.* » *Ariel: A Review of International English Literature* 30.3 (1990), p. 105-26.

---. « The Many Voices of *Owls Do Cry*: A Bakhtinian Approach. » *Journal of New Zealand Literature* 8 (1990), p. 87-105.

---. « Docile Bodies: Normalization and the Asylum in *Owls Do Cry*. » *Journal of New Zealand Literature* 13 (1993), p. 178-87.

LECERCLE, Jean-Jacques. « Folie et littérature : de Foucault à Frame. » *La licorne* 55 (2000), p. 293-304.

LLOYD, Mike. « Frame Walks Out. » *Kotare* 5.1 (2004), http://www.nzetc.org/tm/scholarly/tei-Whi051Kota-t1-g1-t4.html#name-120555-1 [page consultée le 23 février 2007].

MACLENNAN, Carol. « Dichotomous Values in the Novels of Janet Frame. » *Journal of Commonwealth Literature* 22.1 (1987), p. 179-89.

---. « Myths and Masks in Two of Janet Frame's novels. » *Kunapipi* 9.2 (1987), p. 105-13.

---. « Conformity and Deviance in the Fiction of Janet Frame. » *Journal of New Zealand Literature* 6 (1988), p. 190-201.

MALTERRE, Monique. « La recherche de l'identité dans *A State of Siege* de Janet Frame. » *Etudes anglaises* 25.2 (1972), p. 232-44.

MCNAUGHTON, Howard. « Abjection, Melancholy, and the End Note: The Epilogue to *Owls Do Cry*. » *Journal of New Zealand Literature* 11. (1993), p. 89-105.

---. « Fraying the Edge of an Alphabet. » *Span* 36 (1993), http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadigRoom/litserv/SPAN/36/McNaughton.html [page consultée le 19 novembre 2006].

MERCER, Gina. « Exploring 'The Secret Caves of Language': Janet Frame's Poetry. » *Meanjin* 44.3 (1985), p. 384-90.

---. « *The Edge of the Alphabet* – Journey: Destination Death. » *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (1991), http://web.archive.org/web/20000416093840/www.arts.uwo.ca/~andrewf/anzsc/anzsccont.htm [page consultée le 12 juillet 2006].

---. « 'A Simple, Everyday Glass': The Autobiographies of Janet Frame. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 41-47.

MERLI, Carole, TORNEY, Kay « Dangerous Margins: The Body and Art in Janet Frame's Autobiographies. » *Women's Studies* 27.1 (1997), p. 63-83.

MORTELETTE, Ivane. « 'Burgled of Body' : corps et identité chez Janet Frame » *in* BAZIN, Claire, PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude, eds. *L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise.* Nanterre : Publidix, 2007, p. 123-34.

---. « 'A Proof that I Did Exist': Janet Frame and Photography. » *Journal of New Zealand Literature* 24.1 (2006), p. 94-114.

NEW, W. H. « The Frame Story World of Janet Frame. » *Essays on Canadian Writing* 29 (1984), p. 175-91.

O'BRIEN, Susie. « 'Little Ole Noo Zealand': Representations of NZ-US Relations in Janet Frame's *The Carpathians*. » *Kunapipi* 15.1 (1993), p. 94-102.

OIKKONEN, Venla. « Mad Embodiments: Female Corporeality and Insanity in Janet Frame's *Faces in the Water* and Sylvia Plath's *The Bell Jar*. » *Helsinki English Studies* 3 (2004), http://www.eng.helsinki.fi/hes/Literature/mad_embodiments1.htm [page consultée le 22 septembre 2006].

PETCH, Simon. « Janet Frame and the Languages of Autobiography. » *Australian and New Zealand Literature in Canada* 5 (1991), http://web.archive.org/web/20000416093840/www.arts.uwo.ca/~andrewf/anzsc/anzsccont.htm [page consultée le 12 juillet 2006].

---. « Speaking for Herselves: the Autobiographical Voices of Janet Frame. » *Southerly* 54.4 (1994-1995), p. 44-58.

PHILLIPSON, Allan. « Brain Drain: The Port as Plughole in New Zealand Literature. » *Australian-Canadian Studies* 18 (2000), p. 87-98.

PLATZ, Norbert. « Janet Frame's Novels and Disconcert in the Reader's Mind » *in* BINDELLA, M. T., DAVIS, G. V., eds. *Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English*. Amsterdam: Rodopi, 1993, p. 203-17.

POTTER, Nancy. « The Voyage Between Self and Society » *in* ROSS, Robert L., ed. *International Literature in English: Essays on the Major Writers*. New York: Garland Publishing, 1991, p. 547-556.

REIF-HÜLSER, Monika. « 'Glass Beads of Fantasy' – Janet Frame's *Faces in the Water*; or: The Enigma of Identity. » *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature* 12 (1996), p. 179-202.

RHODES, H. Winston. « Preludes and Parables: A Reading of Janet Frame's Novels. » *Landfall* 26.2 (1972), p. 135-46.

---. « Janet Frame: A Way of Seeing in *The Lagoon and Other Stories* » *in* HANKIN, Cherry, ed. *Critical Essays on the New Zealand Short Story*. Auckland: Heinemann, 1982 p. 112-31.

RICHARDS, Ian. « The Facts of Life: Janet Frame's 'The Bath'. » *Journal of New Zealand Literature* 18/19 (2000/2001), p. 173-81.

RICHARDS, Max. « The Janet Frame Question. » *Quadrant* 45.4 (2001), p. 48-52.

ROBERTS, Heather. « Two Cultural Attitudes to Death. » *Landfall* 33.1 (1979), p. 21-8.

ROCKEL, Angela. « Meeting the Angel. » *Southerly* 62.3 (2002), p. 8-18.

ROSS, Robert. « Linguistic Transformations and Reflection in Janet Frame's *Living in the Maniototo*. » *World Literature Written in English* 27.2 (1987), p. 320-6.

SAMBAMOORTHY, Ahila. « The Fantastic as a Mode of Writing in Janet Frame's Stories. » *Deep South* 3.2 (1997), http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol3no2/ahila.html [page consultée le 15 août 2006].

---. « Visionary Experience in *Daughter Buffalo* (1972). » *Deep South* 3.3 (1997), http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol3no3/ahila.html [page consultée le 13 novembre 2006].

---. « One Angle of Approach to Janet Frame's *Yellow Flowers in the Antipodean Room* (1967): The Death-to-Life Conundrum. » *Deep South* 4.1 (Autumn 1998), http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/0498/0498frame.htm [page consultée le 13 novembre 2006].

SCHWARTZ, Susan. « Dancing in the Asylum: The Uncanny Truth of the Madwoman in Janet Frame's Autobiographical Fiction. » *Ariel: A Review of International English Literature* 27.4 (1996), p. 113-127.

SUTHERLAND, Valerie. « A Ventriloquist in the House of Replicas: A Reading of *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 106-113.

TINKLER, Alan. « Janet Frame. » *Review of Contemporary Fiction* 24.2 (2004), p. 89-122.

TUNCA, Daria. « Paying Attention to Language, Replicas and the Role of the Artist in Janet Frame's *Living in the Maniototo*. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2006), p. 32-43.

UNSWORTH, Jane. « Why does an author who apparently draws so much on autobiography seem committed to 'alienating' the reader? A reflection on theories of autobiography with reference to the work of Janet Frame » *in* SWINDELLS, Julia, ed. *The Uses of Autobiography*. London: Taylor and Francis, 1995, p. 24-30.

WIKSE, Maria. « Queer-feminist, Feminist-queer or Feminist and Queer: Reading Janet Frame's *Living in the Maniototo* » *in* BUSCALL, Jon, PICKERING, Outi, eds. *Approaches to Narrative Fiction* (Anglicana Turkuensia 18). Turku, Finland: University of Turku, 1999, p. 93-108.

WILLIAMS, Mark. « Janet Frame (1924-2004) ». *Journal of Commonwealth Literature* 39.2 (2004), p. 121-4.

WILSON, Janet. « Post-modernism or Post-colonialism? Fictive Strategies in *Living in the Maniototo* and *The Carpathians*. » *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 114-31.

---. « Intertextual Strategies: Reinventing the myths of Aotearoa in contemporary New Zealand Fiction » *in* KLOOSS, Wolfgang, ed. *Across the Lines: Intertextuality and Transcultural Communication in the New Literatures in English*. Amsterdam: Rodopi, 1998, p. 271-290.

---. « The Inner World: Living in Janet Frame's Maniototo » *in* ZOPPI, Isabella Maria, ed. *Routes of the Roots. Geography and Literature in the English-Speaking Countries*. Rome: Bulzoni Editore, 1998, p. 631-49.

---. « Distance and the Recovery of Identity in Recent New Zealand Literature » *in* STILZ, Gerhard, ed. *Colonies, Missions, Cultures in the English-Speaking World: General and Comparative Studies*. Tübingen, Germany: Staffenburg-Verlag, 2001, p. 307-17.

3.2 Autres articles

ABEL, Elizabeth. « Women and Schizophrenia: The Fiction of Jean Rhys. » *Contemporary Literature* 20.2 (1979), p. 155-77.

ASHCROFT Bill. « Against the Tide of Time: Peter Carey's Interpolation into History » *in* HAWLEY, John C., ed. *Writing the Nation: Self and Country in the Post-Colonial Imagination (Cultural Studies 7*). Amsterdam: Rodopi, 1996, p. 194-213.

BLOWERS, Tonya. « The Textual Contract: Distinguishing Autobiography from the Novel » *in* DONNEL, Alison, POLKEY, Pauline, eds. *Representing Lives: Women and Autobiography*. Basingstoke: Macmillan, 2000, p. 105-116.

CIXOUS, Hélène. « Le rire de la méduse. » *in* ALBISTUR, Maïté, ARMOGATHE, Daniel, eds. *Le grief des femmes, Vol. 2: Anthologie de textes féministes du second empire à nos jours*. Paris : Éditions Hier & Demain, 1978, p. 307-13.

FELMAN, Shoshana. « Madness and Philosophy or Literature's Reason. » *Yale French Studies* 52, (1975), p. 206-28.

FINKE, Laurie. « The Rhetoric of Marginality: Why I do Feminist Theory. » *Tulsa Studies in Women's Literature* 5.2 (1986), p. 251-272.

JAY, Nancy. « Gender and Dichotomy. » *Feminist Studies* 7.1 (1981), p. 38-56.

LAPAIRE, Jean-Rémy, ROTGE, Wilfrid. « The Rhetorics of This and That in Fiction. » *Caliban* 30 (1993), p. 83-104.

MEZEI, Kathy, BRIGANTI, Chiara. « Reading the House: A Literary Perspective. » *Signs* 27.3 (2002), p. 837-46.

OLSON, Greta. « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. » *Narrative* 11.1(2003), p. 93-109.

PLUMWOOD, Val. « The Politics of Reason: Towards a Feminist Logic. » *Australasian Journal of Philosophy* 71.4 (1993), p. 436-62.

STEAD, C.K. « Keri Hulme's *the bone people* and the Pegasus Award for Maori Literature. » *Ariel: A Review of International English Literature* 16.4 (1985), p. 101-8.

ZERWECK, Bruno. « Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. » *Style* 35.1 (2001), p. 151-78.

4. Autres références

BENSIMON, Paul, et al., ed. *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*. Paris : Gallimard, 2005.

BLAKE, William. *Selected Poetry*. Ed. Michael Mason. Oxford: Oxford World's Classics, 1994.

BROWNING, Elizabeth. *Sonnets portugais* (ed. bilingue). Paris : Gallimard, 1994.

BRONTE, Charlotte. *Jane Eyre*. Harmondsworth: Penguin, (1847) 1994.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: Everyman's Library, (1817) 1965.

---.*La ballade du vieux marin et autres textes* (ed. bilingue). Textes choisis, présentés et traduits par Jacques Darras. Paris : Gallimard, 2007.

GEE, Maurice. *In my Father's Den*. Harmondsworth: Penguin, 1972.

HULME, Keri. *the bone people*. London: Picador, 1984.

JOYCE, James. *Dubliners*. Harmondsworth: Penguin, (1914) 1992.

KEATS, John. *Selected Poetry*. Ed. Elizabeth Cook. Oxford: Oxford World's Classics, 1994.

MANSFIELD, Katherine. *The Garden Party and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin, (1922) 1997.

MULGAN, John. *Man Alone*. Harmondsworth: Penguin, 1939.

PERKINS GILMAN, Charlotte. *The Yellow Wall-Paper and Other Stories*. Oxford: Oxford World's Classics, 1995.

PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1963.

POE, Edgar Allan. *The Raven and Other Favorite Poems*. Ed. Stanley Appelbaum. Toronto: Dover Thrift Editions, 1991.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. Harmondsworth: Penguin, (1966) 1968.

ROY, Arundhati. *The God of Small Things*. London: Flamingo, 1997.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Harmondsworth: Penguin, (1928) 2004.

YEATS, William Butler. *Selected Poems*. Ed. John Kelly. London: Phoenix Poetry, (1997) 2002.

5. Filmographie

BELL, Peter. *Wrestling with the Angel*. New Zealand, 2005.

CAMPION, Jane. *An Angel at My Table*. New Zealand, 1990.

FORMAN, Milos. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. United States, 1975.

LOACH, Ken. *Family Life*. England, 1971.

WARD, Vincent. *A State of Siege*. New Zealand, 1979.

INDEX

Index

A

Abject, 19, 29, 40, 50, 61, 67, 68, 77, 80, 84, 91, 95, 140, 185, 221, 222, 228, 230, 234, 235, 247, 249, 256, 355

Adaptable Man, The, 22, 56, 57, 59, 62, 70, 109, 112, 122, 128, 170, 230, 242, 263, 269, 282, 285, 339, 346, 349, 411, 413

Adorno, Theodor, 56, 58

Apocalypse, 337, 342, 347, 348, 349, 352, 353, 354, 355

Autobiography, An, 7, 9, 10, 25, 33, 34, 45, 46, 47, 56, 74, 75, 80, 81, 82, 90, 92, 96, 102, 104, 108, 109, 112, 129, 134, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 161, 170, 174, 179, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 212, 213, 215, 220, 235, 236, 267, 269, 270, 276, 277, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 301, 309, 310, 312, 314, 322, 323, 324, 328, 329, 335, 341, 355, 356, 363, 369, 377, 382, 387, 408, 410, 411, 419, 420, 430

B

Bachelard, Gaston, 279, 306

Bakhtine, Mikhaïl, 21, 24, 34, 35, 143, 214

Barthes, Roland, 376, 420

Beauvoir, Simone de, 82, 269, 361, 408

Blake, William, 250, 336

bone people, the (Keri Hulmes), 10

Brontë, Charlotte, 279, 363

C

Campion, Jane, 7, 90, 309

Carpathians, The, 13, 17, 115, 121, 127, 132, 155, 172, 178, 258, 263, 270, 271, 275, 280, 282, 283, 284, 286, 309, 310, 333, 339, 342, 346, 351, 352, 354, 364, 366, 367, 374, 384, 388, 390, 395, 400, 416, 418, 419, 427, 428

Chora, 17, 40, 221, 222, 293, 351

Cixous, Hélène, 17, 41, 118, 151

Cliché, 69, 71, 72, 73, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 110, 141, 369, 413, 426

Coleridge, Samuel Taylor, 158, 323, 324, 326, 329, 409

Conrad, Joseph, 175

Critique sociale-réaliste, 10, 11, 12, 13, 15, 21, 109, 111, 172, 223, 244, 281, 311

D

Dante, 175, 191, 208

Daughter Buffalo, 62, 75, 77, 80, 83, 87, 172, 239, 265, 329, 335, 342, 361, 370, 378, 381, 384, 391, 392, 395, 396, 400, 428, 429

Derrida, Jacques, 16, 203, 204, 217, 225, 287

Discipline, 31, 35, 37, 38, 39, 42, 66, 67, 87, 93, 136

Dystopie, 64, 66, 230, 396

E

Edge of the Alphabet, The, 16, 94, 96, 97, 110, 111, 113, 114, 120, 121, 130, 131, 158, 159, 169, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 245, 249, 261, 266, 281, 282, 285, 287, 297, 343, 344, 356, 357, 359, 360, 401, 403, 410, 414, 417, 426, 428, 429

Epiphanie, 19, 76, 268, 324, 327, 334, 337, 338, 363, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 386, 390, 392, 393, 396, 397, 418

F

Faces in the Water, 9, 15, 22, 29, 30, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 45, 49, 54, 60, 87, 88, 92, 107, 111, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 191, 193, 194, 195, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 225, 229, 240, 284, 343, 372, 373, 383, 397, 400, 421, 426

Féminisme, 12, 14, 15, 16, 17, 39, 43, 59, 118, 206, 221, 293, 317, 429

Foucault, Michel, 26, 30, 33, 34, 36, 38, 40, 42, 56, 104, 122, 149, 152, 176, 177, 178, 184, 186, 188, 189, 203, 204, 212, 214, 216, 300, 347, 373, 374, 387

Freud, Sigmund, 47, 228, 241, 395

G

Gee, Maurice, 11

Goffmann, Erving, 186, 190, 192, 195, 197, 201

H

Heart of Darkness (Joseph Conrad), 175
Homère, 175
Hulme, Keri, 10

I

Intensive Care, 26, 56, 59, 61, 64, 90, 96, 100, 101, 103, 104, 125, 153, 172, 230, 237, 238, 239, 240, 244, 314, 317, 336, 339, 342, 344, 345, 348, 377, 381, 394, 395, 396, 414, 421, 427
Irigaray, Luce, 18, 23, 119, 132, 151, 313, 317, 319, 322

K

Kant, Emmanuel, 317, 321, 322, 323
Kristeva, Julia, 17, 41, 61, 62, 89, 90, 140, 185, 221, 222, 227, 230, 248, 256, 304, 357, 358

L

Lagoon and Other Stories, The, 23, 29, 70, 72, 102, 104, 106, 127, 179, 188, 193, 206, 210, 212, 219, 249, 254, 255, 257, 283, 297, 370, 383, 404, 405
Living in the Maniototo, 13, 18, 27, 63, 89, 93, 123, 133, 142, 152, 157, 172, 189, 242, 264, 265, 276, 280, 283, 309, 310, 311, 314, 317, 319, 321, 322, 323, 324, 329, 330, 333, 349, 353, 364, 366, 382, 388, 393, 400, 410, 412, 415, 416, 417, 422, 423, 428

M

Man Alone (John Mulgan), 259, 260, 261, 319
Mansfield, Katherine, 371, 375
Médias, 68, 69, 85, 86, 96, 101, 102, 103, 172, 309
Métafiction, 19, 288, 298, 333, 337, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 407, 408, 415, 418, 423
Modernisme, 334, 369, 402
Mulgan, John, 259, 261

O

Orphée, 130, 198, 202, 215, 245, 262, 265, 276, 308, 323, 328, 364, 417
Owls Do Cry, 15, 18, 22, 23, 24, 29, 31, 33, 35, 51, 53, 54, 68, 73, 85, 86, 88, 92, 96, 97, 98, 100, 105, 107, 118, 120, 124, 150, 151, 158, 176, 178, 181, 182, 183, 185, 186, 190, 191, 193, 199, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 221, 222, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 256, 265, 284, 350, 352, 355, 362, 372, 426, 427

P

Phallomorphisme, 18, 23, 119, 124, 132, 144, 165, 216, 313, 316, 337, 375, 427, 429
Plath, Sylvia, 50
Platon, 303, 313, 315, 316, 318, 319, 320, 334, 373
Poe, Edgar Allan, 75, 79, 295, 326, 364
Postcolonialisme, 15, 169, 170, 200, 230, 267, 277, 293, 430
Postmodernisme, 58, 281, 282, 333, 334, 385, 400, 402, 430

R

Rainbirds, The, 18, 21, 26, 61, 72, 83, 106, 107, 111, 119, 154, 171, 216, 241, 245, 259, 262, 265, 266, 347, 356, 359, 360, 361, 376, 378, 380, 394
République, La (Platon), 303
Reservoir: *Stories and Sketches, The*, 97, 162, 232, 236, 246, 249, 251, 252, 253, 266, 288, 297, 300, 371, 405
Rhys, Jean, 51, 298

S

Sargeson, Frank, 10, 11, 109, 110, 147, 290, 291, 292, 411
Scented Gardens for the Blind, 17, 40, 41, 42, 44, 63, 97, 115, 123, 131, 150, 151, 159, 285, 317, 335, 339, 342, 346, 349, 351, 352, 354, 369, 372, 373, 375, 384, 385, 386, 387, 390, 391, 397, 402, 404
Schizophrénie, 34, 45, 47, 48, 50, 51, 90, 147, 148, 194, 211, 219, 228, 278, 290, 297, 299, 301, 326, 331, 384, 386, 388, 390, 422

Snowman, Snowman: Fables and Fantasies, 26, 76, 79, 84, 243, 316
State of Siege, A, 59, 94, 103, 114, 122, 128, 135, 140, 148, 149, 152, 154, 156, 161, 165, 169, 171, 232, 234, 259, 261, 262, 266, 278, 280, 282, 283, 302, 303, 313, 316, 321, 324, 336, 340, 356, 357, 360, 370, 374, 396, 404, 420, 429

T

Towards Another Summer, 134, 252, 279, 288, 289, 294, 295

W

Woolf, Virginia, 111, 129, 280, 292, 334, 363

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières

LISTE DES ABRÉVIATIONS 3
INTRODUCTION 6
1. Aspects critiques 7
1.1 La tentation autobiographique 7
1.2 La tentation sociale-réaliste 10
1.3 La tentation théorique 12
2. Le féminin et la marge 14
PREMIERE PARTIE : FIGURES DU CENTRE 20
Introduction : ironie et citation 21
Chapitre 1 : le langage de l'autorité scientifique 29
1. Une fonction coercitive 30
1.1 Discipline et secret 30
1.2 L'énoncé disciplinaire 35
2. L'autorité masculine 39
2.1 La loi du père 39
2.2 Séduction 42
2.3 Assignation au genre 49
3. Science et progrès 55
3.1 « Adapt or perish » 57
3.2 Hygiène sécuritaire 60
3.3 Autodestruction 63
Chapitre 2 : les mots de la communauté 68
1. Les mots pour (ne pas) le dire : la mort 70
1.1 Condoléances et euphémismes 70
1.2 Tabou et abjection de la mort 77
2. Le langage des médias 85
2.1 Le corps 86
2.1.1 « Cleanliness is godliness » 87
2.1.2 « Quick Sweet Fresh » 92
2.2 Désirs et sentiments 96
2.2.1 Fétichisme de la marchandise 96
2.2.2 Kitsch et clichés 99
3. Le cliché et la conversation : pathétique communauté 104
3.1 Le cliché comme signe de reconnaissance 105
3.2 « Small talk » : tentative de rentrer en communication 111
Chapitre 3 : identité et vérité 117

1. Classer, trier et compter 120
2. Le langage de l'identité 128
2.1 Etiquettes 129
2.2 Le piège de l'identité 135
2.2.1 *A State of Siege* : « My essence. Mine. » 135
2.2.2 L'autobiographie : « a trap is also a refuge » 140
2.3 Le langage de la vérité 148
2.3.1 « The Age of Explanation » 149
2.3.2 Transcendance et vérité dévoilée 157
2.3.3 Herméneutique et éthique 161
DEUXIÈME PARTIE : FIGURES DE LA MARGE 167
Introduction : la question du postcolonial 168
Chapitre 4 : hôpitaux et autres lieux de relégation 174
1. Géographie hospitalière 175
1.1 Des mondes séparés 177
1.1.1 Murs d'enceinte 177
1.1.2 Peur de la contagion 183
1.2 Enfermement et claustrophobie 186
1.2.1 L'hôpital comme prison 187
1.2.2 Sous-organisation de l'espace 190
1.2.3 Espace mental 192
1.3 « This community of the insane » 194
1.3.1 Singulier/pluriel 195
1.3.2 L'hôpital comme terre étrangère 198
2. Le langage de la folie 201
2.1 Violence du langage 205
2.1.1 *The Lagoon and Other Stories* : le détournement du regard 205
2.1.2 *Owls Do Cry* : la culture du délire 207
2.1.3 *Faces in the Water* : une œuvre faussement réaliste 211
2.2 Alternative et folie 213
Chapitre 5 : La marge comme bord 220
1. « The Lonely People » 223
1.1 Le cas Toby 224
1.2 Indésirables 229
1.2.1 Vieilles filles 230
1.2.2 Corps étrangers 235
1.2.3 Délinquants de la parole 239
2. Explorateurs de la marge 244
2.1 Enfants explorateurs 244

2.1.1 L'enfance édénique....246
2.1.2 Révélations....249
2.2 Adultes voyageurs....257
2.2.1 « (Wo)Man Alone »....258
2.2.2 Voyageurs métaphysiques....261
2.2.3 Touristes....268
Chapitre 6 : La marge comme lieu de création....276
1. L'artiste marginalisé....280
1.1 A la recherche du lieu : écrire dans la marge....281
1.1.1 Thora Pattern....281
1.1.2 Unity Foreman....284
1.1.3 John Henry Brecon....285
1.2 « A Home in this World »....287
1.2.1 « A room of her own »....289
1.2.2 « Homesickness » : le mal du pays et le mal de la maison....292
1.3 Enfermement....296
1.3.1 Deux nouvelles....296
1.3.2 *A State of Siege* : vivre avec les autres....301
2. « The House of Fiction »....308
2.1 Réécritures du mythe platonicien....312
2.2 Kant et le « manifold »....316
2.3 Coleridge et l'imagination....322
TROISIÈME PARTIE : « THE BOOKS OF REVELATIONS »....331
Introduction : la question du postmoderne....332
Chapitre 7 : *Revelations* I – Catastrophes....338
1. « Apocalypse Now ! »....341
1.1 Catastrophe imminente/immanente....341
1.2 Rédemption et renouveau....348
2. Catastrophes intimes....354
2.1 Catastrophes initiatiques : la mort et le voyage....355
2.1.1 La mort de la mère....355
2.1.2 La découverte de la mortalité : explorations....358
2.2 Catastrophes initiatiques : la création artistique....362
Chapitre 8 : *Revelations* II – Epiphanies....367
1. « And then I knew… »....369
1.1 Un nouveau langage pour l'humanité....370
1.2 L'épaisseur du langage....374
1.2.1 « The cruel deceivers »....376

1.2.2 La poésie du monde 380
2.1 Une leçon de doute 384
2.2 Démultiplication des plans de réalité 389
2.3 De l'ambivalence du réel 392
Chapitre 9 : *Revelations* III – Dévoilements métafictionnels 398
1. Conventions littéraires : le langage du centre appliqué à la littérature 402
1.1 Apprentissage de l'écriture 403
1.2 Le métier d'écrivain 409
2. Fictions de l'identité 413
2.1 L'auteur et ses personnages : effacement et contrôle 414
2.2 Les mythes de soi 419
CONCLUSION 424
BIBLIOGRAPHIE 430
INDEX 448
TABLE DES MATIÈRES 452

Janet Frame : le féminin et la marge

Résumé :

Il s'agira dans cette thèse d'observer l'articulation entre centre et marge qui est centrale à tous les romans de Janet Frame, et de démontrer comment la marge est, chez elle, le lieu privilégié de l'émergence d'une alternative au langage dominant. On verra comment cette alternative prend la forme d'une pratique du langage qu'on nommera « féminine », au sens où l'entendent des théoriciennes comme Cixous ou Irigaray, c'est-à-dire plus souple, plus fluide, et dont la coexistence des contraires est l'un des principes fondamentaux. Cette alternative se compose à la fois d'une déconstruction du langage dominant, mais également de la tentative de définition d'un nouveau langage. Quant à la marge, Frame l'envisage essentiellement comme espace : de l'hôpital psychiatrique où se déroulent ses premiers romans, aux espaces qu'habitent les différentes figures d'artistes qui apparaissent dans la dernière partie de son œuvre (le « Maniototo », « Mirror City »), on verra comment évolue la condition marginale, ainsi que les différentes modalités de subversion qu'elle propose.

Mots-clés : Marginalité – Langage – Psychiatrie – Féminisme – Postcolonialisme – Postmodernisme

Janet Frame: the feminine and the margin

Abstract:

The purpose of this dissertation is to focus on the relationship between centre and margin which is at the heart of Janet Frame's novels, and to show how, in her works, the margin is the locus where an alternative to dominant language can emerge. I will see how this alternative manifests itself as the use of a language that can be referred to as « feminine », as the term is understood by such theorists as Cixous and Irigaray, meaning a more flexible and fluid form of language, with the coexistence of contraries as one of its main principles. This alternative both takes the shape of a deconstruction of dominant languge, as well as an attempt to define a new language altogether. Frame conceives of the margin essentially as a space. By looking at the development of this space, from the psychiatric hospitals where her first novels are set, to the spaces inhabited by the different artist figures who appear in her later works (such as the « Maniototo » or « Mirror City »), I'll study the evolution of the marginal condition, as well as the different forms of subversion that are displayed in her works.

Key words: Marginality – Language – Psychiatry – Feminism – Postcolonisalism – Postmodernism