



HAL
open science

Écritures du moi, genèse et créativité: les mises en scène d'Anaïs Nin (1931-1942)

Simon Dubois Boucheraud

► **To cite this version:**

Simon Dubois Boucheraud. Écritures du moi, genèse et créativité: les mises en scène d'Anaïs Nin (1931-1942). Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2011. Français. NNT: 2011MON30034 . tel-02271748

HAL Id: tel-02271748

<https://theses.hal.science/tel-02271748>

Submitted on 27 Aug 2019

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 MONTPELLIER III – PAUL VALÉRY

**ÉCOLE DOCTORALE 58,
LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS**

THÈSE POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR

**SPÉCIALITÉ : ÉTUDES DU MONDE ANGLOPHONE
SECTION CNU : 11 – LANGUES ET LITTÉRATURES ANGLAISES ET ANGLO-SAXONNES**

SIMON DUBOIS BOUCHERAUD

**ÉCRITURES DU MOI, GENÈSE ET
CRÉATIVITÉ :
LES MISES EN SCÈNE D'ANAÏS NIN
(1931-1942)**

THÈSE DIRIGÉE PAR MADAME LE PROFESSEUR CLAUDINE RAYNAUD

SOUTENUE LE 14 OCTOBRE 2011

MEMBRES DU JURY :

**DANIEL FERRER, DIRECTEUR DE RECHERCHE – ITEM / CNRS
CLAUDINE RAYNAUD, PROFESSEUR – MONTPELLIER III
CHRISTINE REYNIER, PROFESSEUR – MONTPELLIER III
NATHALIE VINCENT-ARNAUD, PROFESSEUR – TOULOUSE II
CATHERINE VIOLLET, CHARGÉE DE RECHERCHE – ITEM / CNRS**

RÉSUMÉ

Pour camoufler son passé, dissimuler ses relations adultères, un inceste consenti avec son père et des mensonges peu avouables, les « morceaux choisis » qu'Anaïs Nin livre au lecteur comme son *Journal*, à partir de 1966, s'affranchissent de toute fidélité aux manuscrits. Le journal posthume, dit « non expurgé » et basé sur les transcriptions dactylographiées que la diariste réalisait de ses journaux, n'est pas non plus exempt de réécritures et d'amendements conséquents. Parmi les quelque cent dix volumes d'un journal manuscrit protéiforme, cette étude tente de mettre au jour ce qui reste, mais surtout ce qui s'ajoute et remet en cause l'appellation de « journal ». Tentant de saisir un moi sans cesse en fuite, la diariste *compose* sa vie dont l'imaginaire, même dans les manuscrits, fait pleinement partie.

Au sein d'un corpus imposant consulté à UCLA et à l'université de Northwestern, cette étude se concentre sur la période du début du *Journal* (par opposition au *Journal de Jeunesse*) jusqu'à la publication par Nin de *The Winter of Artifice* (1939 et 1942), fictionnalisation de sa vie à une époque où publier le journal est inenvisageable. Ce recueil est aussi une tentative de maîtrise d'une œuvre achevée afin de vaincre l'éternel conflit du journal avec le temps et celui de la femme avec son père. Comparer les manuscrits de ces fictions, lues et corrigées par Henry Miller, les journaux manuscrits, les journaux publiés de façon anthume et posthume permet de saisir l'enjeu des réécritures, de l'autocensure ainsi que la démarche créative de Nin qui relève de mises en scène que la diariste légitime plus tard en s'appropriant les principes psychanalytiques d'Otto Rank.

MOTS-CLÉS

Espace autobiographique – Journal – Manuscrit – Multiplicité du moi – Réécriture – Vérité et sincérité

SUMMARY

To camouflage her past, dissemble about her adulterous affairs, and conceal consensual incest with her father and a lifetime of brazen lies, the « selected pieces » that Anaïs Nin offers to readers as her *Diary*, as of 1966, bear only a tangential relationship to the manuscripts. Even the so-called unexpurgated diary, published posthumously and based on the typescripts that Nin made of her diaries, contains significant revisions and emendations. Among the hundred and ten-odd volumes of a protean, handwritten diary, this study brings to the fore what remains, but also what was added, leading us to question whether the resulting document can truly be called a « diary ». In attempting to capture her ever-elusive self, Nin *composed* her life, and even in the manuscripts, the imaginary played a great part in that process.

From a vast corpus examined at UCLA and Northwestern university, this study focuses on the period from the beginning of *The Diary* (as distinct from *The Early Diary*), till Nin publishes *The Winter of Artifice* (1939, and 1942), a fictionalization of her life at a time when publishing the diary was impossible. This piece is also an attempt to deal with—and, Nin hoped, vanquish—the lingering conflict of the diary with time and that of the woman with her father. Comparing the drafts of this work, revised by Henry Miller, with the handwritten diaries and the anthumously and posthumously published versions enables us to fully seize the extent of Nin's rewriting and self-censorship, as well as the scope of a creative approach which amounts to many stagings of the self that the diarist would later legitimize by making Otto Rank's psychoanalytical principles her own.

KEY WORDS

Autobiographical space – Diary – Manuscript – Multiplicity of the self —Rewriting – Truth and sincerity

TABLE DES MATIÈRES

LISTE D'ABBRÉVIATIONS DES ŒUVRES DE NIN CITÉES	5
LISTE DES MANUSCRITS ET DACTYLOGRAMMES ÉTUDIÉS	7
INTRODUCTION	10
CHAPITRE I : LE JOURNAL DÉC(O)UP(L)É.....	36
A. TYPOLOGIE DU JOURNAL : <i>UN</i> « JOURNAL » ?	38
1. <i>De la lettre au journal : un changement de destinataire</i>	40
1.1. Le « journal-lettre »	41
1.2. Journal archive familiale	45
1.3. Journal religieux / de communion	46
1.4. Journal patriotique	47
2. <i>De nouveaux lecteurs : plusieurs journaux publiés</i>	50
2.1. « Journal d'une fiancée ».....	51
2.2. Journal de lecture / journal critique	52
2.3. Journal à index.....	54
2.4. Journal (auto)réflexif.....	56
2.5. Journal laboratoire d'écriture	57
3. <i>Le Journal des Autres</i>	60
4. <i>Conclusion</i>	64
B. LE JOURNAL : MIRAGE AUTOBIOGRAPHIQUE	68
1. <i>Le Journal : un miroir</i>	69
1.1. Reflets et réflexions : métamorphoses et métaphores	69
1.2. Être le miroir des autres ou se regarder dans l'eau de Narcisse ?	78
1.3. Reflets et réfraction : un miroir déformant.....	88
2. <i>Toute la vérité, rien que la vérité</i>	93
2.1. Une image scindée.....	96
2.2. « Être le personnage du journal »	105
2.3. Une vérité psychique	113
3. <i>Quand la vérité fait des faux</i>	117
3.1. Un faux journal.....	118
3.2. « Faire croire ».....	126
3.3. De l'autre côté du miroir	129
4. <i>Conclusion</i>	132

CHAPITRE II : LE JOURNAL COMME SOURCE DE CONFLIT 135

A. L' AUTO-BIO-GRAPHIQUE ET LE PROJET DE FICTION 137

1. <i>Les temps de l'écriture</i>	138
1.1. Le désir de tout dire	138
1.2. Tenter de saisir le temps	141
1.3. Une construction au fil du temps	143
2. <i>Le conflit entre journal et fiction</i>	144
2.1. À la rencontre, puis à l'encontre de Miller	145
2.2. Femme ou artiste ?	150
2.3. Trouver sa forme	154
3. <i>Vers la fiction</i>	162
3.1. Faire quelque chose du journal	162
3.2. Une fiction pour remplir les vides du journal	167
3.3. Saisir une fin du journal	169
4. <i>Conclusion</i>	172

B. LES HIVERS D'ARTIFICE 176

1. <i>Une œuvre plurielle</i>	176
1.1. <i>(The) Winter of Artifice</i> (1939, 1942 et 1961)	176
1.2. Synopsis de <i>The Winter of Artifice</i> (1939)	177
1.3. Historique de la publication	179
2. « <i>Djuna</i> » (<i>The Winter of Artifice</i> , 1939)	189
2.1. Les corrections de Henry. V. Miller	190
2.2. Une vision disjointe de l'écriture	198
2.3. Conclusion	204
3. « <i>Lilith</i> » (<i>Winter of Artifice</i> , 1939) et nouvelle anonyme (<i>Winter of Artifice</i> , 1942)	206
3.1. Un « roman » ?	207
3.2. L'influence de Henry Miller	219
4. <i>Conclusion</i>	231

CHAPITRE III : RÉÉCRIRE LE JE.....	236
A. MISES EN SCENE ET CULPABILITÉ.....	238
1. <i>Les conflits intérieurs</i>	238
1.1. L'éternelle insatisfaction	239
1.2. Les raisons humaines de la réécriture.....	241
1.3. Au filtre de la psychanalyse	243
2. <i>Se sentir coupable</i>	246
2.1. Coupable d'être femme	248
2.2. Coupable de posséder une arme : le journal	257
2.3. Coupable de ses actes	265
3. <i>Se rendre mythique</i>	269
3.1. Dieu le Père	269
3.2. La symbolisation de l'inceste	274
3.3. (D')après Otto Rank	285
4. <i>Conclusion</i>	298
B. DES MISES EN SCÈNE À RÉPÉTITION	303
1. <i>Thèmes et variations</i>	307
1.1. « The desire to see all things twice » : <i>qui scribit bis vivit</i>	307
1.2. « The vice for embellishment »	312
1.3. Répéter jusqu'à la mort du signifié	317
2. <i>Morts et re-naissances : la difficile parturition du moi</i>	325
2.1. La rencontre des Miller : un nouveau cycle de vie.....	327
2.2. Se séparer du père : la fin d'un cycle	331
2.3. Les naissances ultimes de la femme	333
3. <i>Un mouvement perpétuel</i>	336
3.1. Se découvrir puis se recouvrir	336
3.2. La compulsion de répétition ?	344
4. <i>Conclusion</i>	357
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	362
ANNEXES.....	377
BIBLIOGRAPHIE	487
INDEX DES NOMS PROPRES	523
INDEX DES NOTIONS	529

LISTE D'ABBRÉVIATIONS DES ŒUVRES DE NIN CITÉES

I. Les journaux

a. Les journaux de jeunesse, publiés de façon posthume :

- ED I** *The Early Diary, Volume I "Linotte", 1914-1920* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1978)¹.
- ED II** *The Early Diary, Volume II, 1920-1923* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1982).
- ED III** *The Early Diary, Volume III, 1923-1927* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1983).
- ED IV** *The Early Diary, Volume IV, 1927-1931* [1985] (Londres : Penguin, 1995).

b. *Le Journal*, publié de façon posthume :

- D I** *The Diary of Anaïs Nin. Volume I, 1931-1934* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1966).
- D II** *The Diary of Anaïs Nin. Volume II, 1934-1939* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1967).
- D III** *The Diary of Anaïs Nin. Volume III, 1939-1944* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1969).
- D IV** *The Diary of Anaïs Nin. Volume IV, 1944-1947* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1971).
- D V** *The Diary of Anaïs Nin. Volume V, 1947-1955* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1974).
- D VI** *The Diary of Anaïs Nin, Volume VI, 1955-1966* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1976).
- D VII** *The Diary of Anaïs Nin, Volume VII, 1966-1974* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1980).

c. Les journaux dits non-expurgés, publiés de façon posthume :

- HJ** *Henry and June, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1931-1932* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1986).
- I** *Incest, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1932-1934* (New York : Harcourt Brace, 1993).
- F** *Fire, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1934-1937* (New York : Harcourt Inc, 1995)
- NM** *Nearer the Moon, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1937-1939* (New York : Harcourt Brace and Company, 1996).

¹ Lorsque nous ne disposons pas du manuscrit, nous citons le journal d'enfance *Linotte*, plutôt que sa version française dans les *Journaux de jeunesse, 1914-1931*, publiés tout récemment chez Stock (2010) puisque ces derniers, pourtant donnés comme non expurgés, le sont, ne serait-ce que par rapport à la version américaine. Pour preuve, le lecteur peut comparer les entrées du 2 novembre 1920 dans les deux volumes et constater que la dernière version française est bien « abrégée ». Stock avait déjà publié le journal d'enfance en deux volumes : *Journal d'enfance, 1914-1919, tome I* et *Journal d'enfance, 1919-1920, tome II* (Paris : Stock, 1979).

II. Les œuvres de fiction

a. Romans :

- LF, in CI** *Ladders to Fire* [1946], dans *Cities of the Interior* [1959] (Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1971).
- CA, in CI** *Children of the Albatross* [1947], dans *Cities of the Interior*.
- FCH, in CI** *The Four-Chambered Heart* [1950], dans *Cities of the Interior*.
- SHL, in CI** *A Spy in the House of Love* [1954], dans *Cities of the Interior*.
- SM, in CI** *Seduction of the Minotaur* [1961], dans *Cities of the Interior*.
- SHL** *A Spy in the House of Love* [1954] (Londres : Penguin, 2001).

b. Recueils de nouvelles :

- HI** *The House of Incest* [1936] (Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1987).
- WA 1939** *The Winter of Artifice, a facsimile of the 1939 Paris Edition* (Troy, Michigan : Sky Blue Press, 2007).
- WA 1942** *Winter of Artifice* (New York : Gemor Press, 1942).
- UGB 1944** *Under a Glass Bell* [8 nouvelles] (New York : Gemor Press, 1944).
- UGB** *Under a Glass Bell* [13 nouvelles] [1948] (Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1995)

c. Poème en prose :

- HI** *House of Incest* [1936] (Athens: Swallow Press / Ohio University Press, 1998).

d. Nouvelles érotiques (écrites sur commande) :

- Delta** *Delta of Venus* [1978] (London: Penguin, 1990).
- LB** *Little Birds* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1979).

III. Correspondance

- Arrows** *Arrows of Longing, The Correspondence between Anaïs Nin and Felix Pollak, 1952-1976*, texte établi par Gregory H. Mason (Athens : Swallow/Ohio University Press, 1998).
- LP** *A Literate Passion, Letters of Anaïs Nin and Henry Miller, 1932-1953*, texte établi par Gunther Stuhlmann (New York : Harcourt Brace & Company, 1987).

IV. Écrits critiques et entretiens publiés

- NF** *The Novel of the Future* [1968] (Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1986).
- AWS** *A Woman Speaks. The Lectures, Seminars, and Interviews of Anaïs Nin*, texte établi par Evelyn J. Hinz (Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1980).
- CAN** *Conversations with Anaïs Nin*, texte établi par Wendy M. DuBow (Jackson : University Press of Mississippi, 1994).

LISTE DES MANUSCRITS ET DACTYLOGRAMMES ÉTUDIÉS

I. Journaux manuscrits

1. Description matérielle

Titre de la collection : Anaïs Nin Papers, 1910-1977

Référence : Collection 2066, bibliothèque des collections spéciales Charles E. Young, Université de Californie, Los Angeles.

Provenance : La bibliothèque a fait l'acquisition du fond auprès du second mari de l'auteur, en 1977. Par la suite, il fit donation de quelques documents.

Description physique : 28 boîtes de 15 centimètres de large et 9 boîtes de largeur supérieure. Chaque boîte renferme entre 3 et 9 dossiers qui contiennent chacun un volume du journal.

Bref descriptif : Le fond Nin contient tous les journaux manuscrits, jusqu'en 1965. En outre, il comprend des manuscrits des nouvelles érotiques de Nin, d'importants dossiers de correspondance, mais également de nombreux enregistrements des entretiens et conférences de Nin. Grâce aux numéros que la diariste apposait sur la couverture de chacun de ses journaux, le classement n'a pas posé, a priori, de difficultés majeures.

2. Manuscrits étudiés

Boîtes 2, 9, 10, 15, 16, 17, 19, 20, 21, contenant les journaux de 1914 à 1942, puis plus ponctuellement, boîtes 21-37, contenant les journaux suivants, jusqu'en 1965. Pour une description plus détaillée, le lecteur pourra consulter le tableau en annexe 1.

II. Manuscrits et dactylogrammes des œuvres de fiction

1. Description matérielle

Titre de la collection : Anaïs Nin Collection, 1925-1964

Référence : Manuscript Series XIV, 60208-2300, bibliothèque des collections spéciales Charles Deering McCormick, Université de Northwestern, Evanston, Illinois.

Provenance : La bibliothèque a fait l'acquisition du fond auprès de l'auteur entre 1952 et 1964.

Description physique : 10 boîtes de 12 centimètres de large. Chaque boîte contient 5 à 7 dossiers.

Bref descriptif : Le fond Nin contient des manuscrits, des épreuves et des cahiers de mise au net. Il inclut les premières œuvres inédites, des nouvelles et des romans inachevés et les dossiers génétiques de la plupart des œuvres de fiction. De nombreux manuscrits et dactylogrammes ont été relus par Henry Miller et portent la trace de

ses corrections. L'ensemble a été classé par Nancy Zee en 1973, révisé par Ellen V. Howe en 1976, puis par Noël Riley Fitch, biographe de Nin, en 1991. Cependant, à cause de la réutilisation que Nin faisait des dossiers génétiques et à cause du jeu des publications des nouvelles, que nous détaillerons, certains manuscrits sont mal classés. En collaboration avec le conservateur des collections spéciales, nous avons, comme chaque chercheur, tenté de contribuer à rétablir ce que nous jugions erroné.

2. Dossiers génétiques étudiés

a. Écrits de jeunesse inédits ou publiés de façon posthume dans *Waste of Timelessness* (boîte 1, dossier 2) :

- Premières nouvelles 1925-1929, partie 19 : « The Fear of Nice » et partie 20 : « *The Fear of Nice / by Melissandra* » (dactylogramme, avec modifications par rapport à la partie 19).
- Partie 21 : Essai sur le journal, manuscrit d'août 1929 : « The Journal has been for so long the companion of man that it has taken on quite a human character » (dactylogramme et corrections autographes).

b. *House of Incest* (boîte 2, dossier 4) :

- Parties 3, 5 et 6 : dossier intitulé *Alraune / Corrections by H.V.M. (Miller)*, dactylogramme corrigé.

c. *The Winter of Artifice* :

- Dossier génétique de la nouvelle « Djuna » :
 - Brouillon intitulé "First Version of Winter of Artifice. Part one. Corrected by Henry Miller" (boîte 3, dossier 1), dactylogramme et corrections autographes par Henry Miller.
- Dossier génétique de la nouvelle « Lilith ». Le dossier posait des problèmes de classement. Nous donnons les différentes versions dans l'ordre correct :
 - Brouillon intitulé *The Father Ms.* (boîte 3, dossier 4, partie 2), dactylogramme portant des annotations autographes.
 - Brouillon intitulé *First Draft of Father M.S.* (boîte 3, dossier 4, partie 1), dactylogramme.
 - Brouillon intitulé *First Version of Father book Nov. 1935.* (boîte 3, dossier 4, partie 3), dactylogramme et corrections autographes.
 - Brouillon intitulé *Father Ms* (boîte 3, dossier 5), dactylogramme.
 - Brouillon intitulé *The Winter of Artifice* (boîte 3, dossier 6), dactylogramme et notes autographes.
 - Brouillon intitulé *Winter of Artifice (What is Left Out of Novels). First Version proofread by Henry (and notes)* (boîte 3, dossier 3), dactylogramme et manuscrits ; version entièrement corrigée par Henry Miller.

d. *Correspondance*

- Série de lettres échangées par Nin et la bibliothèque de l'université de Northwestern concernant le fond Nin : 49 lettres de Nin datant de 1952 à 1974 (boîte 8, dossiers 6 et 7).

Every now and then, I feel I should transform the diary, as Proust did in his life and memories. But the danger is that then some element is missing, what Martha² finds missing from my novels: warmth and humanity. They were lost in the metamorphosis into myth, or fiction. How can I do this? Martha feels it will be a long time before people know enough about the unconscious to understand my writing. The truth is I get lost in the richness of the diary, and need to make great efforts to synthesize and organize it. I get lost in the abundance, and the labyrinth. I should begin slowly, gradually, and the themes may emerge later, by accretion.

Anaïs Nin, mai 1944, *The Diary, volume IV*, 17

² Martha Jaeger : analyste jungienne de Nin à New York, dans les années quarante. Bien que nous adoptions les normes *MLA* pour toutes nos références bibliographiques, les appels de notes de bas de page apparaîtront, ci-après, avant la ponctuation, en conformité avec les normes francophones.

INTRODUCTION

When a child is uprooted, it seeks to make a center from which it cannot be uprooted. (Introduction à *The Diary of Anaïs Nin, volume III, 1939-1944*, vi)

1. Biographie : une vie sous le signe du « déracinement »

Anaïs Nin (baptisée Rosa Juana Anaïs Eldemira Antolina Nin) est née le 21 février 1903, à Neuilly, d'une mère moitié danoise, moitié cubaine, Rosa Culmell y Varigaud, fille d'un grand industriel danois ayant émigré à La Havane³, et d'un père moitié cubain, moitié espagnol, Joaquín Nin y Castellanos⁴. Les parents Nin sont unis par leurs métiers puisque Rosa est cantatrice tandis que Joaquín est pianiste et ami proche de Maurice Ravel. Au rythme des tournées de concerts de Joaquín, le couple passe son temps à déménager : de Paris à La Havane, où naît un deuxième enfant, Joaquín, pour revenir vers Saint-Cloud, puis à Berlin où naît Thorvald et à Bruxelles, en passant par la côte basque et Arcachon. Mais un jour qu'il doit partir pour une série de récitals, Joaquín Nin envoie sa femme et ses enfants vivre chez ses parents à Barcelone en promettant de les y rejoindre. Il a pris maîtresse et ne reviendra jamais.

En 1914, lassée d'attendre son mari, Rosa met un terme à sa courte carrière lyrique pour se consacrer à ses enfants et décide de traverser l'Atlantique avec eux, pour aller vivre avec ses sœurs, réfugiées à New York depuis la guerre hispano-américaine. Comme le souligne Gunther

³ Rosa Culmell y Vaurigaud (La Havane, 1871 - New York, 1954) est l'aînée d'une riche famille de neuf enfants. Son père, Thorvald Culmell Christensen, est un homme d'affaires chevronné et grand propriétaire terrien, et la famille (cinq filles et quatre fils) habite sur le front de mer de Malecon, un quartier aisé de La Havane. Rosa reçoit une éducation stricte sur le continent, au Brentwood Catholic Convent de Long Island, afin d'y apprendre l'anglais et le chant lyrique. À son retour, sa mère (Anaïs Vaurigaud y Bourdin), d'origine française de la Louisiane, a quitté le foyer pour vivre seule. Il incombe à Rosa de s'occuper de ses frères et sœurs, avant sa rencontre avec Joaquín Nin, dont le rang social déplaît à sa famille, mais avec qui elle prend des cours de chant, et qu'elle finit par épouser en 1902.

⁴ José Joaquín Nin y Castellanos (La Havane, 1879 - La Havane, 1949) est lui aussi né à l'époque où Cuba était encore une colonie espagnole. Fils d'un officier de la cavalerie espagnole, il est baptisé en Espagne et passe vingt ans à Barcelone où il étudie le piano, puis, à l'âge de vingt et un ans, retourne à Cuba, où il rencontre Rosa Culmell y Vaurigaud qu'il épouse. Il adopte alors la nationalité cubaine. Après avoir accompagné Rosa lors de récitals, il enseigne à la Scola Cantorum de Paris à partir de 1906.

Stuhlmann, l'éditeur de Nin, dans la préface à *Anaïs Nin's Diary, Volume III, 1939-1944*, c'est la traversée de treize jours, de Barcelone à New York, qui marque le début du journal, commencé dans un français approximatif : « [t]he Diary itself [...] had its origin in her first journey to the United States [...] [i]n the notebooks she had begun during the lengthy passage from Barcelona on the S.S. Montserrat, as a « letter » to her father » (introduction à *D III*, v)⁵. Né journal de voyage, il devient vite une longue lettre que l'enfant souhaite envoyer à son père dont elle espère le retour. Dès lors, c'est l'appellation de « journal » qu'il importe de considérer avec précaution. Par sa nature épistolaire, celui de Nin est atypique, puisque jamais il ne perd de vue son destinataire premier : « The bridge. It [writing] was my first bridge. To reach my father. To reach Europe. To keep the people I loved from vanishing. Writing against loss, against uprooting, against destruction » (avril 1941, *D III*, 116).

Dans l'introduction à l'ouvrage de Françoise Simonet-Tenant, Philippe Lejeune précise que le journal personnel⁶ est « d'abord une écriture ordinaire à la portée de tout un chacun, qui vaut parce qu'elle est en prise directe sur l'instant, et *sans arrière-pensée de séduction* » (Simonet-Tenant 2004, 8 ; c'est nous qui soulignons)⁷. Cependant, écrire à quelqu'un pour le faire revenir implique de lui plaire. Le Journal de Nin s'inscrit, en conséquence, comme contre-exemple même, dans la mesure où la séduction, au contraire, est au premier plan, comme elle l'avoue une fois adulte : « Every act related to my writing was connected in me with an act of *charm, seduction* of my father » (automne 1957, *D VI*, 109 ; c'est nous qui soulignons). Mais c'est sans compter sur la mère de Nin, Rosa Nin-Culmell, qui décourage sa fille d'envoyer le carnet, pour éviter qu'il ne se perde. Le père ne recevra jamais la longue lettre et l'écriture change de perspective. Le journal prend alors une fonction tutélaire et la petite fille le considère

⁵ Comme le signale notre liste d'abréviations, nous ferons désormais référence aux sept journaux expurgés (*The Diary* – publié dès 1966) par *D I*, *D II*, etc. La référence aux quatre journaux de jeunesse (*The Early Diary*), publiés de façon posthume, sera notée *ED I*, *ED II*, etc.

⁶ Le choix du terme « journal personnel », plutôt que « journal intime », sous-entend que le journal n'est pas toujours lié à l'exploration intime, comme le montre Lejeune, dans « Le journal au seuil de l'intimité », *Itinéraires, Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, dir. Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant, n° 2009-4 (Paris : L'Harmattan, 2009). Dans le cas de Nin, il n'a parfois rien de personnel non plus. Nous le désignerons simplement par « journal », dans un souci de clarté. C'est en outre le titre qu'il porte en français. Si en espagnol et en portugais, il est publié sous le titre de *El Diario Íntimo de Anaïs Nin* ou *O Diário íntimo de Anaïs Nin*, ceci n'est pas le cas dans les langues germaniques.

⁷ Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire* (Paris : Tétrahèdre, 2004).

comme un confident. Dans ses pages, elle continue de retrouver son père, à qui elle s'adresse moins mais dont elle parle beaucoup, car elle espère toujours qu'il les lira un jour. En effet, jusqu'à la fin de la période qui nous préoccupe, les années 1930, sans cesse « déracinée », comme l'indique la citation qui nous offre un point de départ, Nin conserve ce « centre » qu'elle s'est construit. Son obsession sera de plaire à son père⁸.

Peu de temps après son arrivée aux États-Unis en 1914, outre l'espérance qu'elle a de voir revenir celui qu'elle a perdu, la petite fille porte un regard distancié, et pour le moins critique, sur le mode de vie américain. Alors âgée de onze ans, elle perçoit déjà ses aspirations littéraires, en conflit avec la société de consommation plus visible là qu'en Europe : « My only pleasure is reading and writing [...]. My idea isn't to make money like the Americans, who drink it and eat it and jingle it in their hands » (entrée originale en français, 3 décembre 1914, *ED I*, 30). Pire encore, elle en vient à véritablement détester ce qu'elle identifie comme l'orgueil américain, en particulier lorsque sa maîtresse d'école lui demande d'écrire avec les mots appris en classe et non en faisant l'étalage de ceux lus dans le dictionnaire. À partir d'avril 1915 débute une correspondance éparse entre la petite fille et son père. Nin lui fait parvenir ses lettres par l'intermédiaire de leur ancienne bonne, Emilia, qui se charge de faire suivre le courrier à Joaquín Nin, mais la jeune Anaïs ne manque jamais de tout recopier dans son journal.

À l'âge de seize ans, se sentant incomprise, elle quitte l'école et trouve du travail en tant que mannequin, tout en continuant à vivre avec sa mère et ses frères à Richmond Hill, dans le Queens, jusqu'à son mariage à Hugh Parker Guiler, cadre de la National City Bank, connu plus tard sous le nom de Ian Hugo en tant qu'artiste et réalisateur de films expérimentaux. Après avoir célébré leur union en secret à La Havane, les jeunes mariés s'installent à New York. C'est pourtant au début de cette période d'aversion pour le pays que Nin commence à

⁸ On peut remettre en question la position centrale de ce « centre », si l'on suit la théorie de la déconstruction de Derrida, qui remet en cause le fixisme de la structure et propose une absence de structure, de centre ou de sens univoque. Et ce, d'autant plus que l'on considère le journal à l'instar de Philippe Lejeune : « [Le journal est une] série de traces datées » (Philippe LEJEUNE, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris : Seuil, 2005 ; 80). Selon Derrida, la trace, en tant que « première possibilité de la parole », serait « archi-écriture » et véhiculerait l'impossibilité de l'origine, d'un centre, « origine absolue du sens en général » (Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967 ; 95-103).

écrire son journal en anglais. Les lectures de Carlyle, Whitman, Twain, et Emerson semblent l'influencer particulièrement. Ainsi, en juillet 1921, elle note au sujet de ce dernier :

I have come to feel Emerson's presence at all hours of the day. He is linked irrevocably with all my theories of life, although most of my thoughts follow their own paths. Sometimes, I pause before an essay of his; I let the book lie open on my knees, but do not read. I want my own ideas to shape themselves; from a confused mass they emerge at last, clear, intelligible, concise. It is then I read—but alas, Emerson speaks! It has all been said, and better said. Yet it happens that as each day passes and I understand Emerson more and more, I am drawn even with greater strength, to my pen. (Juillet 1921, *ED II*, 247)

C'est donc après la lecture de celui qui accentue la poursuite du bonheur, la découverte et la primauté du moi, que survient, chez Nin, une volonté littéraire grandissante, une envie de trouver des mots aussi adéquats que ceux de son modèle. Fitch, l'une de ses biographes, ne manque pas de le relever (Riley Fitch 1993, 57)⁹. Cependant, moins d'un an après son mariage en mars 1923, Nin se prépare à retourner à Paris, où son mari vient d'être engagé. Un nouveau « déracinement » se profile.

Le déménagement marque le départ d'un monde dont la diariste dénonçait quelques années plus tôt l'hypocrisie, comme dans les lignes suivantes : « Platonic noisy New York with its Presidents and its ideas of liberty, a city full of police and prisons that prevent the murders and poisonings that need to exist to stimulate our imagination » (mai 1919, *ED I*, 236). Paradoxalement, c'est en lisant *The Ambassadors* de Henry James, qu'elle débute cette vie de couple dans son pays natal. Dans le roman, elle trouve une interprétation de Paris faite pour les Américains, dont elle a, cette fois, l'impression de faire partie :

[*The Ambassadors*] interprets Paris to an American, and I must recognize that I am one of those Americans. I feel it when America is belittled, when American life is libelled. Shall I defend it to the French, I the Frenchwoman by birth and by affection? (Juillet 1924, *ED III*, 55)

Plus tard, en janvier 1927, elle précise encore ses sentiments : « What America is as a whole doesn't interest me so much as the small, small groups who combatted materialism, who rebelled against standardization, who thought much and alone and against the currents » (janvier 1927, *ED III*, 265). Il importe donc, à l'époque, de faire la différence entre l'aversion

⁹ Voir Noël RILEY FITCH, *The Erotic Life of Anaïs Nin* (Boston : Back Bay Books, 1993).

de Nin pour le mode de vie américain et son amour pour le mode de pensée littéraire anglo-saxon, puisqu'étonnamment, à son arrivée à Paris, même Marcel Proust, pourtant son grand modèle par la suite¹⁰, l'ennuie. Elle se dit « ennuyée » à sa lecture (juillet 1924, *ED III*, 51) et ce sont les essais anglo-saxons qu'elle brandit fièrement : « I wave Carlyle and Emerson over my head, like torches or firearms » (mars 1925, *ED III*, 117). On l'aura compris, les positions de Nin ne sont jamais arrêtées et pas plus tard qu'en novembre 1926, la méfiance de cette France nouvelle, pourtant si chérie lorsqu'elle était aux États-Unis, s'est déjà muée en aversion et en prétexte à l'écriture : « I shall try to turn my hate of Paris into writing and make it harmless » (décembre 1926, *ED III*, 248). En quelques années, elle écrit plusieurs ébauches de romans, des nouvelles¹¹, plusieurs essais sur la femme, la maternité ou le journal et une biographie de D.H. Lawrence, publiée en 1932, qui lui vaut l'admiration de John Erskine et de Lawrence Durrell¹². C'est aussi en grande partie grâce à l'influence de Hélène Boussinescq, professeur de littérature et traductrice, rencontrée en 1926, que Nin découvre petit à petit ses affinités avec des écrivains français tels que Rimbaud, Michaux et Proust, qu'elle admire désormais et élève en modèle. D'autre part, fascinée par Breton et les surréalistes, elle se reconnaît dans leurs principes, à un détail près : elle relit ses œuvres, et les corrige. Et le journal, c'est là l'une de ses ambiguïtés¹³, ne fait pas exception à la règle.

À Paris, Nin revoit son père après vingt ans d'absence, mais leur rencontre se solde par une dispute qui donnera lieu, néanmoins, à une importante correspondance. Après plusieurs déménagements dans la capitale, en 1931, le couple Guiler s'installe dans une vieille demeure bourgeoise de Louveciennes, l'ancienne maison de Madame du Barry, où Nin se sent libre d'écrire et de véritablement débiter une vie littéraire. C'est là qu'elle rencontre Henry Miller, cette même année, juste après la publication de sa biographie de Lawrence, en décembre 1931.

¹⁰ Sharon SPENCER note plus de cent références à Proust, dans les journaux. Voir Sharon SPENCER [1977], *Collage of Dreams* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1981), 165.

¹¹ Certaines des nouvelles de jeunesse ont été publiées dans *Waste of Timelessness and Other Early Stories* [1977] (Athens : Swallow Press, 1993).

¹² Anaïs NIN, *D.H. Lawrence, an Unprofessional Study* (Paris : Edward W. Titus, 1932).

¹³ Nous adoptons l'orthographe consécutive à la réforme de 1990.

Un jour, l'invité des Guiler, l'avocat Richard Osborne¹⁴, arrive flanqué d'un petit correcteur au *Chicago Tribune* et répétiteur d'anglais au lycée Carnot de Dijon depuis peu. Nin est immédiatement frappée par le rire rabelaisien de l'inconnu. Pendant qu'ils déjeunent et que ce dernier évoque avec passion *L'Âge d'or* de Buñuel, la femme du monde est séduite par l'enthousiasme de ce vagabond de Brooklyn. Dès lors, ils se retrouvent dans les cafés parisiens, pour parler littérature, puis très rapidement, dans le studio de Miller à la Villa Seurat, pour poursuivre leurs discussions et se laisser aller à des élans passionnels¹⁵. Miller n'aura de cesse de pousser Nin à écrire, mais des œuvres narratives avant tout, du moins avant la publication de son premier *Tropique*, *Tropic of Cancer* (1934)¹⁶. Les relations de Nin et Miller évoluent rapidement d'amis à amants, puis rivaux face à la femme de Miller, June.

À la suite de cette rencontre au début des années trente naît une véritable passion pour les artistes que Nin encourage et soutient à l'aide de l'argent du foyer¹⁷. La fille de musiciens, qui s'était fait un devoir d'aider Henry Miller, peut se féliciter d'avoir préfacé et financé la première édition de *Tropic of Cancer*. Mais c'est sans compter sur June, la femme de Miller, qui vient jouer les trouble-fête à Paris. June Mansfield avait déjà séjourné en France, en 1927, d'abord seule, puis en 1928, avec son mari. La rencontre est fulgurante et Nin éprouve à l'endroit de cette aventurière, actrice-danseuse et mythomane, une fascination toute particulière. Parallèlement, l'analyse qu'elle a débutée avec le docteur René Allendy tourne court, alors que la correspondance avec son père s'intensifie.

En 1933, elle parvient à la séduction tant attendue, en donnant à lire le journal d'enfance à son père. Ce dernier est touché au corps : « “Ta lettre, ta belle lettre, et la lecture de ton ‘journal’ (merveilleuse offrande) [...]” » (mai 1933, lettre de Joaquín Nin à sa fille, recopiée

¹⁴ Nin avait, au départ, fait appel à Osborne pour l'aider dans ses démarches légales en rapport avec la publication de sa biographie de Lawrence.

¹⁵ Miller occupait le 18 Villa Seurat, rue de la Tombe Issoire, dans le quatorzième arrondissement de Paris. Il habitait l'ancien studio d'Antonin Artaud, et était le voisin de Michael Frankel. C'est là qu'il écrivit les deux *Tropiques*. L'impasse était habitée par Chagall, Lurçat, ou Gromaire, et Miller y reçut même Cendrars, au départ d'une longue amitié. Miller y vécut de 1934 à 1939 (voir Frédéric-Jacques TEMPLE, *Henry Miller*, Paris : Régine Deforges, 1977 ; 76-77, notamment).

¹⁶ Henry MILLER, *Tropic of Cancer* (Paris : Obelisk Press, 1934).

¹⁷ Voir notamment la lettre de Miller datée du 20 juin 1933, faisant mention d'un chèque de réserve signé par Nin à son intention, en cas de difficultés majeures (*A Literate Passion, Letters of Anaïs Nin and Henry Miller, 1932-1953*, texte établi par Gunther Stuhlmann, New York : Harcourt Brace & Company, 1987 ; 169. *Infra*, LP).

dans le *Journal n° 40, Flagellation*, 238)¹⁸. En conséquence, il l'invite à séjourner avec lui dans le Var, à Saint-Raphaël-Valescure. C'est dans le cadre d'une vie en apparence très rangée que Nin décide de répondre à une invitation pour le moins éloquente : « Tu as mille et un visages à me laisser découvrir. J'ai mille et un mots nouveaux à te dire. Ce Valescure entre ciel et terre, face à la mer, seuls, toi et moi, nous arriverons à cette compénétration [*sic*] sans laquelle deux êtres ne peuvent ni se comprendre, ni s'aimer, ni se secourir en cas de détresse ! [...] Te revoir ! Quelle joie ! » (fin mai 1933, lettre de Joaquín Nin à sa fille, recopiée dans le *Journal n° 41*, 176 ; nous reviendrons sur les termes employés). Après quelques jours ensemble, l'inévitable se produit et père et fille se retrouvent dans une étreinte un peu plus que filiale, que le lecteur ne découvre que dans les journaux posthumes, dits « non expurgés ». Nin peine à se retrouver et doit se « reconstruire », comme elle l'affirme, a posteriori, à Fernand Seguin dans un entretien de 1970 pour Radio-Canada¹⁹. Après plusieurs mois d'analyse avec le docteur Otto Rank, disciple de Freud, qui tente de révéler l'artiste en elle, elle décide, en novembre 1934, que l'Europe est moribonde et ne lui permettra pas de s'accomplir. Puisque Rank part pour le nouveau continent, pourquoi ne pas le suivre ? Nin accepte à nouveau une invitation au « déracinement » et sous la houlette de son nouveau mentor, avec qui elle entretient des relations largement au-delà du cadre analytique, elle « s'improvise » analyste.

Malgré l'atmosphère de développement industriel du pays qui semble, cette fois, la remplir d'enthousiasme, Nin quitte les États-Unis après quelques mois. Suite à cette idylle décevante menée en secret avec Rank, elle retourne en France en juin 1935 et travaille d'arrache-pied à l'aide de Miller pour pouvoir publier sa première œuvre narrative, *The House of Incest*, en 1936²⁰, mais la publication de ce long « poème en prose » ne suffit pas à lui faire oublier les événements récents avec son père, que l'ouvrage en question ne concerne pas

¹⁸ *Infra*, nous désignerons les journaux manuscrits des collections spéciales de la bibliothèque Charles E. Young de UCLA, par *Journal n° 1*, *Journal n° 2*, etc. Le lecteur peut se référer au tableau en annexe 1 pour en connaître les titres complets.

¹⁹ Archives de Radio-Canada, *Anaïs Nin, L'Intimité dévoilée*. Émission diffusée le 18 juin 1970 : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/12731/ ; consultée le 14 juin 2010. *Infra*, Radio-Canada 1970.

²⁰ Anaïs NIN, *The House of Incest* (Paris : Siana Editions, 1936). *Infra*, *HI*, faisant référence à l'édition subséquente au contenu identique (Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1998).

directement, en dépit de son titre. Elle a beau multiplier les relations extraconjugales, et ajouter à la liste des amants réguliers Antonin Artaud, ou Gonzalo Moré, un anarchiste péruvien et artiste manqué rencontré à Paris, rien n'y fait. Elle a beau prendre ses quartiers seule, pour écrire, dans des petits studios parisiens, ou même sur la péniche « La Belle Aurore », louée à Michel Simon, elle ne parvient pas davantage à un équilibre. C'est la publication de *The Winter of Artifice* en 1939 puis en 1942, qui lui permet d'atteindre la satisfaction qu'elle cherchait. Les recueils présentent respectivement trois et deux nouvelles, dont l'une (éponyme dans l'ouvrage réédité à partir de 1961) met en scène la relation passionnelle entre un père et sa fille, après vingt ans loin l'un de l'autre, à la première puis à la troisième personne. Mais l'épanouissement personnel ne tarde pas à être menacé. Lorsqu'éclate la seconde Guerre Mondiale, Nin est rappelée aux États-Unis avec son mari, citoyen américain. Elle laisse derrière elle sa vie d'aventures avec Miller et Moré. Elle abandonne son bonheur d'une bohème parisienne, vécue au fil des eaux de la Seine, au 18 Villa Seurat chez Miller, ou dans la maison de Louveciennes, et renonce aux voyages en Europe, en Suisse et sur la Côte d'Azur, principalement. Une des dernières entrées du *Journal II* parle d'elle-même : « I knew it was the end of our romantic life » (septembre 1939, *D II*, 349).

Après avoir à peine « pris racine », Nin se retrouve dans un pays dont la culture de masse va désormais à l'encontre de ses principes esthétiques. Elle se sent à nouveau en marge de la société, en tant qu'écrivain, et n'a de cesse de le verbaliser²¹ :

The climate of the forties was insular, provincial, antipoetic, and anti-European. Only a very small group were interested in surrealism. The majority associated it only with Dali's pranks.

When I submitted *Winter of Artifice* and the stories from *Under a Glass Bell*, I was told that no one would be interested in books dealing with life in Paris, and that the style was too esoteric and subjective. Today, of course, such statements sound humorous. But they were humorless in 1940. My answer was to buy a printing press and handset and print three hundred copies of the two books which were sold by the Gotham Book Mart. *Under a Glass Bell* attracted the attention of Edmund Wilson, and because of his review a publisher cautiously published *Ladders to Fire*. (*The Novel of the Future*, 1-2)²²

²¹ Peut-être est-ce loin de lui déplaire, au fond : on peut penser que Nin entretient inconsciemment cette position marginale.

²² Anaïs NIN [1968], *The Novel of the Future*, (Athens: Swallow Press / Ohio University Press, 1986) ; *infra*, NF. Voir également *Conversations with Anaïs Nin*, texte établi par Wendy M. DuBow (Jackson : University Press of Mississippi, 1994) ; 128. *Infra*, CAN. Nin explique, entre autres, que c'est par l'intermédiaire de Frances

Sous la plume de l'auteur, en 1968, c'est toute l'amertume du rejet de *Winter of Artifice* qui s'exprime et ce n'est pas un hasard si l'ouvrage dont provient la citation est dédié aux « Américains sensibles », qu'elle exhorte à créer ainsi : « This book is dedicated to the sensitive Americans. May they create a sensitive America » (*NF*, 1). Notre étude ne pourra malheureusement pas s'étendre sur cette période plus tardive qui marque le début de la reconnaissance. Néanmoins, nous tenterons de mettre au jour le cheminement de Nin depuis le journal d'enfance jusqu'à la « réponse » dont elle parle ici, à savoir l'autopublication au début des années 1940, soit, un parcours qui va de l'auto-bio-graphique à l'auto-édition.

Tandis que ses romans se vendent de mieux en mieux et que se prépare lentement une première édition du journal, Nin finit par se lasser de New York et s'installe en Californie en 1947, pour vivre avec Rupert Pole, celui qui deviendra son deuxième mari en même temps qu'elle conserve en secret le premier sur la côte Est. En 1959, elle trouve en la personne de Gunther Stuhlmann un éditeur confiant pour la publication du premier volume du journal. Suite à son mariage à Pole, elle est naturalisée américaine en 1952 et le couple s'installe dans une maison d'Eric Lloyd Wright²³ à Silver Lake, banlieue de Los Angeles. La publication du premier volume du journal en 1966 par Harcourt Brace Jovanovich lui apporte enfin l'attention qu'elle recherche. Après avoir été promue docteur *Honoris Causa* du « Philadelphia College of Art » et admise à l'Académie des Arts et des Lettres Américains (National Institute of Arts and Letters), elle multiplie les voyages, les conférences et les séminaires. Elle meurt des complications d'un cancer à Los Angeles, le 14 janvier 1977. Ses cendres sont répandues dans la baie de Santa Monica.

Steloff du Gotham Book Mart que le livre est arrivé entre les mains d'Edmund Wilson. La revue de Wilson est élogieuse : « The pieces in this collection belong to a particular genre sometimes cultivated by the late Virginia Woolf » (Wilson, cité par Stuhlmann, préface à *Under a Glass Bell*, Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1976 ; xv).

²³ Eric Lloyd Wright (1929), architecte de renom et petit fils de Frank Lloyd Wright (1867-1959), figure de l'École de Chicago. Il collabora étroitement avec son grand-père sur le projet du musée Guggenheim de New York, achevé en 1959.

2. Un corpus imposant

Nin n'est pas un auteur très étudié dans les études anglophones en France ou en Europe, et si les cursus américains tendent à l'inclure davantage, les références restent timides. La recherche du nom de l'auteur sur Internet est probante. Pour Djuna Barnes ou H.D., à qui elle est souvent comparée, on découvre des sites littéraires riches en informations pour les universitaires, alors que l'on est dirigé vers une multitude de liens au contenu disparate pour Nin. On rencontre des blogs passionnés, des forums de discussion pour les fans, des pages ésotériques qui ne semblent avoir retenu que le goût passager de l'auteur pour l'astrologie dans les années 1930, ou encore plus incongru, des sites érotiques, inspirés de la réputation « hédoniste » et adultère de Nin et dans la lignée de ses ouvrages les plus diffusés : les recueils de nouvelles érotiques *Little Birds*²⁴ et *Delta of Venus*²⁵, des nouvelles écrites dans les années 1940 pour un dollar la page. Cette année, on ne trouve que deux universités dans les premières pages de recherche. L'université de Szeged, près de Budapest, conseille la lecture de *Venus Erotica*²⁶ dans un séminaire sur l'érotisme, et aux États-Unis, l'université de Bellevue, dans le Nebraska, répertorie Nin dans le corpus primaire d'un séminaire intitulé « Biography and Autobiography "Experimental Lives", 1920-1960 », aux côtés de F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, James Agee, Richard Wright et Dorothy Day. En France, sur les six thèses de doctorat enregistrées au fichier central des thèses depuis 1975, seule une se concentre sur l'œuvre de Nin : celle d'Odile Peston-Commings « Figuration et jeux dans *Cities of the Interior* d'Anaïs Nin »²⁷, tandis que les cinq autres proposent des analyses comparées. Nin, en tant qu'auteur unique, ne suffirait-elle pas ? Ou au contraire, son œuvre, serait-elle trop complexe ?

Parmi les ouvrages critiques que nous avons consultés, très peu en font mention. Shari

²⁴ Anaïs NIN, *Little Birds* (New York/London : Harcourt Brace Jovanovich, 1979). *Infra*, LB.

²⁵ Anaïs NIN [1978], *Delta of Venus* (London : Penguin, 1990). *Infra*, Delta (pour éviter de confondre avec le volume V du journal, noté DV).

²⁶ Le recueil correspond à *Delta of Venus*, en anglais. Il s'agit probablement ici de l'édition hongroise.

²⁷ Odile PESTON-COMMINGES, « Figuration et jeux dans *Cities of the Interior* d'Anaïs Nin », thèse de doctorat dirigée par Pierre Gault, université François Rabelais de Tours (première inscription en 1993) ; source : FCT. Aucune date de soutenance n'est mentionnée et la thèse demeure introuvable. Il y a toutes les raisons de penser que le projet n'a pas été mené à terme.

Benstock, dans *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*²⁸ fait référence à *House of Incest* lorsqu'elle traite de l'interaction du psychique et du politique chez des écrivains tels que Jean Rhys, mais ne développe pas la question. La diariste apparaît également dans la conclusion de l'ouvrage de Sidonie Smith *A Poetic of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*²⁹. Dans *Anaïs Nin: Fictionality and Femininity, Playing a Thousand Roles*, Helen Tookey suggère que le statut inclassable de Nin, la rend absente de la plupart des ouvrages sur le modernisme³⁰. Si Gertrude Stein, Hilda Doolittle et Djuna Barnes ont été plus constantes dans leur adhésion artistique au mouvement, Nin, en partant pour les États-Unis à une date-clé pour le modernisme (1939), adopta un autre point de vue artistique qui, selon Tookey, l'éloigna de Paris et des ses femmes de la Rive Gauche. À notre avis, les raisons de cette absence sont également pragmatiques.

Le journal représente une masse de texte impressionnante. Le journal manuscrit des collections spéciales de UCLA compte plus de trente-cinq mille pages constituées par quelque cent dix volumes et les collections spéciales de l'université de Northwestern, à Evanston, dans la banlieue de Chicago, comprennent plus de quinze mille feuillets, dossiers génétiques des œuvres de fiction. Si l'on souhaite en outre maîtriser la biographie de Nin afin de mieux comprendre le journal – point important lorsque l'on étudie le genre *auto-bio-graphique* – l'immensité de ce corpus est un véritable obstacle à toute tentative d'éclaircissement. D'autre part, la dispersion des manuscrits de Nin rend pénible l'étude des différentes étapes de la genèse de ses œuvres. En effet, les collections spéciales de Los Angeles ne contiennent pas les derniers journaux, propriété d'une collection particulière difficile à localiser. Nous avons beaucoup correspondu avec Paul Herron, éditeur de Sky Blue Press et du magazine annuel *A Café in Space*, sans obtenir de réponse claire de sa part. Par ailleurs, les lettres de Nin à Felix Pollak sont à Madison, mais on trouve également des fonds Nin à Austin, Washington et Amherst. Enfin, une partie des dossiers génétiques est détenue par les bouquinistes et circule

²⁸ Shari BENSTOCK, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940* (Austin : University of Texas Press, 1986)

²⁹ Sidonie SMITH, *A Poetic of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation* (Bloomington : Indiana University Press, 1987), 175.

³⁰ Helen TOOKEY, *Anaïs Nin: Fictionality and Femininity, Playing a Thousand Roles* (Oxford : Oxford University Press, 2003).

sur Internet, sur le site abebooks.com en particulier, et peut être acquis contre quelques centaines, voire milliers de dollars : des lettres, des ouvrages signés ou parfois dédicacés et surtout les précieux envois de l'auteur, qui permettent parfois d'élucider certaines questions génétiques, comme cet exemplaire de *Under a Glass Bell* (1948) repéré sur EBay en janvier 2010, portant la mention manuscrite suivante : « For Roger Shattuck. » « The personages who inspired these stories followed those of Banquet Years : Antonin Artaud, Conrad Moricand, Louise de Vilmorin, Hans Richter. They were displaced in time! ».

Délimiter un corpus modeste mais suffisant a été particulièrement difficile et parfois, l'intérêt nous a obligé à considérer ponctuellement d'autres périodes que celle que nous avons fixée au départ, celle des années 1930 à 1942. C'est notamment le cas de la nouvelle « The Labyrinth », hautement représentative de l'écriture de Nin, ou de son essai de 1929, « The journal has long been... », dactylogramme inédit qui donne à lire toute une réflexion sur le genre diaristique. Aussi souvent que nécessaire, nous ferons également référence à la correspondance de Nin, une correspondance colossale, mais que l'on a la chance de retrouver en partie dans le journal, sous forme de collage. Nous mettrons ces écrits en perspective, au niveau diégétique ainsi qu'extradiégétique, afin de déterminer la façon dont Nin travaille le texte, le façonne, effectue des collages et multiplie l'écrit pour mettre en scène un moi sans cesse mouvant.

3. Outils théoriques

Nous n'avons pas pour intention d'utiliser le journal pour montrer uniquement qu'il témoigne de la valeur biographique de certaines œuvres. Il nous arrive, par exemple, de comparer le contenu de *Winter of Artifice* avec les événements analogues du journal, mais la véracité de l'inceste, désormais prouvée depuis la publication des lettres du père à sa fille dans *A Café in Space*, n° 6, ne nous intéresse pas tant que la mise en mot de l'épisode³¹. Si nous

³¹ Voir « Anais Nin and Joaquín Nin y Castellanos: Prelude to a Symphony—Letters between a father and daughter », *A Café in Space: The Anais Nin Literary Journal*, volume 6 (Troy, Michigan : Sky Blue Press, 2009).

mettons en parallèle *The Winter of Artifice* et le journal, c'est à travers les manuscrits que nous le faisons, en suivant la démarche initiée par Lejeune, notamment dans « Vers une grammaire de l'autobiographie », étude à partir du cas de Marie d'Agoult, publiée dans *Genesis*, n° 16 (2001), et reprise sur le site de l'ITEM. C'est ainsi que nous espérons donner à voir la genèse de l'œuvre et illustrer, plutôt que simplement constater, élucider la façon dont la transposition s'opère du biographique au fictionnel. Il nous importe de définir ce qu'apporte Nin au genre autobiographique, puisque ses écrits répondent à plusieurs genres et son journal pervertit le fameux pacte théorisé par Philippe Lejeune en 1975, pour deux raisons principalement, les mensonges, et la réécriture. Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune donne très clairement sa définition de l'autobiographie. Il s'agit d'un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1996, 14)³². Dès le départ, ni le journal, ni les nouvelles regroupées dans *(The) Winter of Artifice*, qu'il s'agisse de la version de 1939 ou de 1942, ne peuvent être rangés sous cette étiquette. En effet, le journal n'est pas une autobiographie puisque l'autobiographie présuppose, d'une part, une « identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » (*ibid.*, 15), mais également une « perspective rétrospective du récit » (*ibid.*, 14) que le journal, a priori, n'a pas, puisque Nin insiste sur l'écriture « à chaud » (« in white heat », comme elle le dit dans une lettre à Miller ; voir *LP*, 216), soulignant ainsi la quasi-simultanéité du vécu et du récit qui en est fait. Il est cependant difficile pour le lecteur de « croire » en la sincérité de cette écriture « à chaud » lorsque la diariste réécrit, des années après (et le dit, comme pour ne plus jamais être soupçonnée de le faire), son arrivée aux États-Unis en 1914, en vue de la publication du journal d'enfance. Son journal ne s'éloigne-t-il pas, ce faisant, de sa nature diaristique (étymologiquement porteuse du latin *dies/diebus*), pour s'approcher davantage de l'autobiographie, à savoir ce qui ne se fait pas au jour le jour, mais « un jour » pour mettre « à plat » tous les autres ?

³² Voir Philippe LEJEUNE [1975], *Le Pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1996), 14-15

Les questions de sincérité et d'authenticité³³ sont donc problématiques. Tout en gardant à l'esprit que la volonté de se dire achoppe sans cesse sur l'impossible « copie conforme » que souligne Lejeune (1996, 35) entre l'écrit autobiographique et la vie, la démarche de Nin implique nécessairement une opposition entre vérité et vraisemblance. Cependant, lorsque l'on rend compte de la ressemblance au niveau extradiégétique, l'authenticité est doublement mise à mal par Nin, qui prétend rechercher la vérité et se dire avec sincérité, mais multiplie les mensonges, les coupures, les réécritures (pour publier un journal anthume), et les transpositions (du journal vers la fiction, ou plus atypique encore, de la fiction vers le journal). Le journal nous semble donc participer de ce que nous avons choisi de nommer « l'auto-bio-graphique », à l'instar de Gusdorf, qui, dans l'introduction de son ouvrage *Auto-bio-graphie, Lignes de vies 2*, dissèque le concept-clé afin de mieux mettre en évidence les trois volets correspondant à la mise en écriture de sa vie par soi-même³⁴. Il rappelle :

Autos, c'est l'identité, le moi conscient de lui-même et principe d'une existence autonome ; *Bios* affirme la continuité vitale de cette identité, sur le déploiement historique, variation sur le thème fondamental. [...] la *Graphie*, enfin, introduit le moyen technique propre aux écritures du moi. La vie personnelle simplement vécue, *Bios* d'un *Auto*, bénéficie d'une nouvelle naissance par la médiation de la graphie. L'écriture n'est pas simple inscription, redoublement d'une réalité préalablement donnée ; elle ne se contente pas d'enregistrer, elle intervient comme un facteur dans la conscience de l'*Auto* en son identité et du *Bios* en son ordonnancement historique. (Gusdorf 1991 b, 9-10 ; c'est nous qui soulignons)

« Variation », « nouvelle naissance », « écriture [qui] n'est pas [...] redoublement de la réalité », « ordonnancement historique » ; autant de concepts qui font sens à la lumière des écrits d'Anaïs Nin. Ces fragments que nous isolons dirigent en partie notre étude, dont le but est de cerner le jeu qui fonde le « je », au sein non pas d'une autobiographie, mais d'un espace plus large où s'écrit et se réécrit le moi.

³³ Rappelons que Lejeune entend par authenticité le « rapport intérieur propre à l'emploi de la première personne dans le récit personnel ; on ne la confondra ni avec l'identité, ni avec la ressemblance, qui suppose un jugement de similitude entre deux images différentes porté par une tierce personne » (Lejeune 1996, 39-40). L'authenticité doit être vue comme le « double effort » que fait le narrateur pour « peindre » « 1) sa relation au passé », et « 2) ce passé tel qu'il était, avec l'intention de ne rien y changer » (*ibid.*).

³⁴ Georges GUSDORF, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie 2* (Paris : Odile Jacob, 1991). *Infra*, Gusdorf 1991 b, pour le distinguer du premier volet de l'étude du critique. Gusdorf a lui-même emprunté le titre de son ouvrage à son collègue et ami, James OLNEY (voir Olney 1972).

Entre autres, les ouvrages et articles sur les genres autobiographiques féminins ont retenu notre attention (Shari Benstock, Sidonie Smith et Julia Watson, Philippe Lejeune, Catherine Viollet et Claudine Raynaud), même si certaines analyses comme celle de Brodski et Schenk nous ont semblé trop restrictives³⁵. En revanche, nous avons tenté d'éviter toute analyse biographique au parti pris décrié, notamment l'ouvrage de Deirdre Bair³⁶, et nous exprimons ici notre dette envers les travaux de Frédérique Amselle³⁷, qui nous ont mis en garde contre le danger de certains outils critiques tels que la critique biographique représentée notamment par Susan Nalbantian³⁸. Tout en gardant bien à l'esprit la narratologie genettienne, nous nous sommes avant tout intéressés à la question de l'identité telle que la théorisent Genette et Ricœur, dans une moindre mesure, à celle de l'écriture telle que la définit Barthes³⁹, et au concept de sincérité autobiographique.

Évidemment, il a été nécessaire de bien comprendre la critique consacrée au genre autobiographique et en particulier, au journal intime. Anglo-saxonne, sous l'égide de James Olney, ou française, sous l'impulsion de Philippe Lejeune ou de Georges Gusdorf⁴⁰, ces théories nous ont fourni une « grille de lecture », et nous avons tenté, tout comme Françoise Simonet-Tenant dans son ouvrage *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, d'en retenir les points les plus en adéquation avec notre sujet d'étude, hors des désaccords bien connus entre Lejeune et Gusdorf. Les oppositions théoriques perdurent entre ceux qui distinguent l'autobiographie des écritures dites « du moi » (le journal intime, le roman

³⁵ Sidonie SMITH et Julia WATSON, *Women, Autobiography, Theory. A Reader* (Madison : University of Wisconsin Press, 1998). Philippe LEJEUNE, *Le Moi des demoiselles : Enquête sur le journal de jeune fille* (Paris : Seuil, collection « La couleur de la vie », 1993). Catherine VIOLETT, *Genèse textuelle, identités sexuelles* (avec une postface de Claudine RAYNAUD) (Tusson : Du Lérot, 1997). Bella BRODSKI et Celeste SCHENK, *Life/Lines, Theorizing Women's Autobiography* (Ithaca : Cornell University Press, 1998).

³⁶ Deirdre BAIR, *Anaïs Nin : a Biography* (New York : Putnam Adult, 1995). L'ouvrage contient un nombre d'inexactitudes mises au jour par Paul Herron, notamment, éditeur de *A Café in Space*.

³⁷ Frédérique AMSELLE, *Virginia Woolf et les écritures du moi. Le journal et l'autobiographie* (Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, collection Present Perfect 3, 2008).

³⁸ Susan NALBANTIAN, *Aesthetic Autobiography, from Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin* (Londres : Macmillan Press, 1997).

³⁹ Gérard GENETTE, *Fiction et diction* (Paris : Seuil, 1991) et *Figures III* (Paris : Seuil, 1972). Voir aussi Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre* (Paris : Seuil, 1990). Roland BARTHES, *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1964) et *Le Degré zéro de l'écriture. Eléments de sémiologie* (Paris : Seuil, 1972).

⁴⁰ James OLNEY (dir.), *Metaphors of the Self: the Meaning of Autobiography* (Princeton : Princeton University Press, 1972). Georges GUSDORF, *Les Écritures du moi, Lignes de vie* (Paris : Odile Jacob, 1991). *Infra*, Gusdorf 1991 a., pour le distinguer du deuxième volet de l'étude du critique publié la même année.

personnel, l'autofiction, les correspondances) et ceux qui considèrent globalement tous ces genres sous l'appellation des « récits personnels ». Dans *Les écritures du moi*, Gusdorf refuse toute distinction entre les récits personnels (Gusdorf 1991 a, 275). Il se livre à une critique radicale et caustique des travaux de Lejeune, affirmant que *L'Autobiographie en France* est « un traitement purement rhétorique des écritures du moi » et fait référence à son confrère comme un « docteur en déconstruction des auto-biographies » (Gusdorf 1991 a, 53-67). Lejeune répond en 2005, dans *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, où il entreprend une autocritique très honnête de sa théorie pour ajuster la définition des termes du pacte autobiographique, ce qu'il avait déjà fait dans une moindre mesure en 1986 dans « Le pacte autobiographique (bis) » publié dans *Moi aussi*⁴¹ : « Mais je reviens de loin... j'ai passé mon deuxième âge à bouder le journal. De 1969 à 1986, j'ai publié six livres sur l'autobiographie sans m'occuper un instant de lui » (Lejeune 2005, 64). Malgré ces tentatives de redéfinition du genre, les écrits personnels, ou écritures du moi donnent toujours lieu à discussion, et même au début 2009, Antoine Compagnon, dans son séminaire au Collège de France « Écrire la vie », propose un terme plus proche de l'anglais « life writing » : « l'écrire la vie »⁴². Face à ces différences, nous sommes excessivement reconnaissant envers Françoise Simonet-Tenant, qui approfondit de façon considérable les deux études majeures et plus anciennes sur ce genre : celle de Béatrice Didier ainsi que celle d'Alain Girard⁴³ et qui emprunte à Lejeune comme à Gusdorf certaines réflexions tout en les développant.

D'autre part, les séminaires de l'équipe Genèse et autobiographie de l'ITEM et les conseils avertis de Claudine Raynaud nous ont permis d'acquérir une connaissance des outils utiles à la critique génétique ; connaissance qui, renforcée par l'étude d'*Éléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes* d'Almuth Grésillon et de *Pourquoi la critique*

⁴¹ Voir Philippe LEJEUNE, *Moi aussi* (Paris : Seuil, 1986), 13-35.

⁴² Antoine COMPAGNON, « Écrire la vie », série de cours au Collège de France, *Éloge du savoir*, France Culture, Archives Radio-France diffusées pendant dix semaines, à partir de décembre 2009.

⁴³ Béatrice DIDIER, *Le Journal intime* (Paris : PUF, 1976). Alain GIRARD, *Le Journal intime* (Paris : PUF, 1963).

génétique ? Méthodes, théories, dirigé par Michel Contat et Daniel Ferrer, nous a donné les premières armes nécessaires à l'étude des manuscrits⁴⁴.

Il nous a été indispensable de renforcer nos connaissances en psychanalyse pour lire l'œuvre de Nin, qui pose clairement un problème de réception, comme l'indique la citation que nous avons choisi de placer en exergue de cette introduction : « Martha feels it will be a long time before people know enough about the unconscious to understand my writing » (mai 1944, *D IV*, 17). Ces mots participent finalement d'un contrat de lecture et comme le souligne Lejeune, « [c]'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un mode d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable » (Lejeune 1996, 45). En effet, il semblerait par exemple fastidieux de lire Michel Leiris en faisant abstraction des techniques psychanalytiques ou de l'attention que le mouvement surréaliste portait à l'inconscient et à l'écriture comme instrument ludique, mais aussi heuristique. De même, l'écriture de Nin, renvoie constamment vers la psychanalyse. Les écrits de Freud, au départ afin de saisir l'intérêt de Nin pour le rêve⁴⁵, furent d'une utilité toute particulière pour pouvoir mieux lire un journal qui se fait souvent le miroir des séances analytiques. Par la suite, il paraissait primordial de comprendre René Allendy, Otto Rank, ainsi que Jung, dont les derniers analystes de Nin suivaient les théories, puisque Nin s'approprie clairement leurs théories psychanalytiques pour les appliquer à son écriture⁴⁶. Enfin, pour appréhender le féminin, au-delà du concept de « l'écrire femme »⁴⁷, nous avons jugé utile d'étudier certains écrits de Lacan qui approfondissent ou se départissent des théories freudiennes tout en gardant à l'esprit que « la psychanalyse ne s'applique, au sens propre, que comme traitement, et donc, à

⁴⁴ Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes* (Paris : PUF, 1994). Michel CONTAT et Daniel FERRER, *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories* (Paris : Éditions du CNRS, 1998). Catherine VIOLLET et Philippe LEJEUNE, *Genèse du « Je », manuscrits et autobiographie* (Paris : Éditions du CNRS, 2000). Catherine VIOLLET et Claire BUSTARRET, *Genèse, censure et autocensure* (Paris : Éditions du CNRS, 2005).

⁴⁵ Sigmund FREUD, *Sur le Rêve* (Paris : Gallimard, 1988).

⁴⁶ René ALLENDY, *La Psychanalyse, doctrines et applications* (Paris : Denoël et Steele, 1931). En particulier, Otto RANK [1932], *Life and Artist: Creative Urge and Personality Development* (New York : Agathon Press, 1968). Carl Gustav JUNG, *L'Homme et ses symboles* (Paris : Robert Laffont, 1964) et *Métamorphoses de l'âme et de ses symboles* (Genève : Librairie de l'université Georg, 1973).

⁴⁷ Théorisé notamment par Hélène CIXOUS, dans *Entre l'Écriture* (Paris : Des Femmes, 1986).

un sujet qui parle et qui entend » (Lacan 1999, 226)⁴⁸. Lors de ces lectures, les dictionnaires de Laplanche et Pontalis, et de Roudinesco et Plon, nous ont été d'un grand secours⁴⁹.

4. Chronologie

L'année de départ qui nous préoccupe, 1931, fut choisie par Nin comme début du journal publié de façon anthume (*The Diary*), par opposition au journal de jeunesse (*The Early Diary*). Avant la publication de *The House of Incest* (1936), sa véritable première œuvre de fiction, Nin avait déjà tenté de fictionaliser⁵⁰ sa vie dans des œuvres narratives (notamment *John Novel*, pour mettre en scène sa relation avec John Erskine)⁵¹ mais tous ses projets avaient avorté. L'année 1939 nous intéresse doublement puisqu'elle voit le troisième départ de Nin pour les États-Unis, mais également la publication par Obelisk Press, à Paris, de *The Winter of Artifice*. Cependant, la mort de l'éditeur ainsi que la guerre rendent la diffusion du recueil quasi impossible. C'est là une des raisons apparentes de la seconde édition de l'œuvre datant de 1942, faite par Nin elle-même à l'aide de sa propre presse à New York. La publication, fin 2007, de la version fac-similée de l'édition originale de Paris 1939 s'est montrée un outil précieux⁵² qui nous a aidé à faire un tri au sein de l'imposant dossier génétique des nouvelles, et plus particulièrement de celle intitulée « Winter of Artifice » à partir de 1961, dont le dossier est conservé à la bibliothèque des collections spéciales de l'université de Northwestern. Portant d'abord le titre « Lilith » en 1939, mais finalement fortement remanié pour l'édition de 1942 publiée par Nin elle-même, l'avant-texte⁵³ de la nouvelle est constitué d'un nombre de

⁴⁸ Jacques LACAN, « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », *Écrits*, tome II (Paris : Seuil, 1999).

⁴⁹ Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS [1967], *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris : PUF, 1997). Elizabeth ROUDINESCO et Michel PLON, *Dictionnaire de la psychanalyse* [troisième édition], (Paris : Fayard, 2006) ; Elizabeth ROUDINESCO, *Histoire de la psychanalyse en France – Jacques Lacan* (Paris : Le Livre de poche, coll. La Pochotèque, 2009).

⁵⁰ Nous adoptons l'orthographe choisie par Genette ; voir Gérard GENETTE, *Figures III*, (Paris : Seuil, 1972), 77-182.

⁵¹ Voir l'étude de Valerie HARMS, *Stars in my Sky: Maria Montessori, Anaïs Nin, Frances Steloff*, (New York : Walker & Co., 1976), qui revient avec brio sur les trois tentatives de fiction de l'auteur, de dix-neuf à vingt-six ans.

⁵² Nous avons tenté de nous procurer un exemplaire de 1939, en vente sur EBay, mais n'avions pas souhaité surenchérir au-delà de 250 €.

⁵³ L'avant-texte est l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui (Jean BELLEMIN-NOËL, *Le Texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*,

brouillons confus. Par le titre *Winter of Artifice*, les manuscrits de Northwestern désignent en fait, jusqu'à la boîte 3, dossier 3, le roman non publié en tant que tel *Rab/Alraune/Mandra*, prémisses de « Djuna », première nouvelle de *The Winter of Artifice* (1939). Cette ambiguïté est compréhensible. Nin a vendu ses brouillons entre 1952 et 1964, alors que « Winter of Artifice » désignait à la fois le titre du recueil, et la nouvelle. Les repères qu'elle a ajoutés sur les couvertures des dossiers génétiques ne font pas toujours la différence entre les deux. L'édition de Benjamin Franklin V, de 2007, nous a permis de mieux collationner les dactylogrammes afin de saisir les différentes campagnes d'écriture entre 1930 et 1939, et surtout leur premier aboutissement, ce qui restait jusque là un obstacle, puisque les deux seules versions que nous connaissions du recueil étaient celles de 1942, dont nous avons réussi à obtenir une copie, et la version publiée à partir de 1961, basée sur cette dernière et toujours éditée. La deuxième nouvelle du recueil de 1939 a retenu tout notre intérêt et nous nous efforcerons également d'élucider les raisons des différences entre les deux versions de l'œuvre : celle de 1939 et celle de 1942⁵⁴. La « note de l'auteur » que Marianne Moore choisit en épigraphe de *The Complete Prose* nous semble définir à point nommé un des axes de notre problématique : « Omissions are not / accidents / M.M. » (Moore 1967, 1)⁵⁵.

Nous verrons combien le journal sert de support à la nouvelle « Winter of Artifice », combien le biographique « hante » le fictionnel, et, plus intéressant encore, combien le contraire est parfois envisagé par Nin, notamment quand elle note « First Draft of Introduction to Diary » sur un dactylogramme de la nouvelle. Le problème soulevé est alors celui de l'ambiguïté de l'écriture et du pacte référentiel. Tout en considérant l'influence de Henry Miller sur l'écriture de Nin dans la version de 1939, nous montrerons que sa publication constitue une tentative construite de fictionalisation d'une partie du journal afin de pouvoir le publier. Nous nous préoccuperons du journal en tant que lieu de mise en scène et de la façon dont Nin lui

Larousse : Paris, 1972 ; 15). Grésillon préfère la notion de « réécriture » à celle de variante, et celle de « dossier génétique » à celle d'avant-texte (voir Grésillon 1994, 109). C'est sa terminologie que nous adopterons.

⁵⁴ Nous rappelons que nous ferons référence à ces deux versions par *WA 1939* et *WA 1942*. En outre, la version connue par les lecteurs aujourd'hui est celle publiée chez Alan Swallow, dès 1961, augmentée d'une nouvelle par rapport au recueil de 1942 qui n'incluait pas la première du volume de 1939, jamais rééditée. Dans notre deuxième partie, le lecteur trouvera un tableau pour mieux comprendre cette composition.

⁵⁵ Marianne MOORE, *The Complete Prose* (New York : E. Sifton Books, 1967).

trouve une extension, se livre à sa réécriture, ou à une écriture « supplémentaire », dans les œuvres de fiction, notamment *The Winter of Artifice*. Si la réécriture permet probablement de mieux se débarrasser d'un passé douloureux, pour moins en souffrir, elle constitue indubitablement un effort de saisie d'une partie du journal dans sa finitude et participe bel et bien de « l'espace autobiographique », tel que l'entend Philippe Lejeune. Selon lui, le lecteur n'est pas confronté à un texte, mais à un « jeu » de textes (comprenant, certes, un écrit autobiographique, mais aussi des œuvres de fiction), articulés par l'auteur dans une tentative de « construction et [...] production d'une image de soi » (Lejeune 1996, 165 ; voir aussi 41-43).

Nin le confirme vers la fin de sa vie :

I've become increasingly aware of the close relation between the diary and the novels. Although I could be inventive in the novels, I was more often being cleverly oblique—alluding to characters and events from the diary that I wanted to fill out. The novels and the diary complement each other; now I see the two forms as part of a puzzle which might be read together. (1975, entretien à Daniel Stern et Dominique Browning, *CAN*, 231)⁵⁶

Par ailleurs, l'ambigüité porte également du côté de la démarche *auto-bio-graphique* puisque Nin a bel et bien prévu la publication de son journal, et même celle du journal posthume dit « non-expurgé », de son vivant. C'est le mélange des genres entre journal et autobiographie qui nous préoccupe et nous aurons à cœur de montrer que la fiction, les lettres (puisque publiées ou même intégrées au journal), et les essais, participent de cet espace autobiographique, s'inscrivent dans des relations dialogiques, se font écho et se répondent mais ceci, en utilisant un langage différent.

Le Journal débutant en 1931 (désormais dit « expurgé ») et publié à partir de 1966 doit être lu comme un aboutissement, non sans effort, du projet d'offrir au lectorat une partie des écrits diaristiques, après un long travail d'édition qui tient compte du choix des personnes présentes dans ses pages de rester anonymes ou non. Les personnes ayant souhaité rester dans l'ombre le sont complètement, puisque l'anonymat garanti revient à une absence des journaux. À titre d'exemple, l'existence du plus jeune frère de Nin, Thorvald, n'est pas mentionnée,

⁵⁶ Voir également *CAN*, 235, présentant un entretien de 1976 dans lequel l'auteur verbalise sensiblement la même idée.

puisque ce dernier souhaitait qu'il en soit ainsi. Plus troublant encore, celle de son mari, Hugh Guiler, est tue. Comme le souligne Catherine Viollet dans *Genèse, censure et autocensure*, « la censure (toujours au sens large, on l'a compris) » est « fondamentalement castratrice » mais « peut également exercer parfois des fonctions *protectrices* : c'est l'une, et non des moindres, de ses ambivalences » (Viollet et Bustarret 2005, 15 ; c'est l'auteur qui souligne). Il s'agit évidemment pour le censeur ou autocenseur de protéger l'image publique de l'écrivain, et souvent également, de ses proches, puisque même si tous les genres littéraires sont touchés par la censure, ce sont, à n'en point douter, les « textes à valeur autobiographique » qui sont, comme le souligne Viollet quelques lignes plus loin, « les plus vulnérables ».

Le lecteur a affaire à six premiers volumes anthumes, publiés entre 1966 et 1974⁵⁷. Mais puisque son mari et certains de ses amants sont encore en vie en 1966, aucun d'eux n'apparaît *en tant que tel* dans *Le Journal*, et Nin parvient donc à donner une image occultant complètement sa vie maritale. Ces « morceaux choisis » sont épurés non seulement des passages mettant en scène Nin en tant que femme mariée et adultère, mais aussi de ceux sur Nin en tant que partenaire d'un inceste consenti avec son père. Les amendements vont plus loin, c'est une de nos hypothèses, et se prêtent à une véritable réécriture de certains passages, au point que même la chronologie est parfois altérée, dans le souci de séduire le lecteur⁵⁸. Le journal expurgé dresse ainsi un portrait « organisé » d'une vie qui n'est pas nécessairement celle de Nin à l'époque. En se donnant pour prétexte l'épuration des noms propres et de sa vie maritale, Nin se permet et s'oblige à une réorganisation du journal et de certaines entrées. Les volumes qui voient le jour à partir de 1966 sont donc affaire de coupures, de mensonges par omission, et de mise en scène à partir du fragment.

Chronologiquement, le lecteur a d'abord eu accès à cette version du journal de l'écrivain, *The Diary*, puis le journal de jeunesse, *The Early Diary*, a été publié à partir de 1979, soit deux ans après la mort de la diariste, enfin, le journal dit « non-expurgé », *The*

⁵⁷ À ces six volumes peut être ajouté *The Diary, Volume VII, (1974-1977)*, dont Nin établit le texte à l'aide de Gunther Stuhlmann, mais qui fut publié trois ans après sa mort (en 1980).

⁵⁸ Une comparaison des journaux publiés et des journaux manuscrits se montre très claire à ce sujet. La fin du volume expurgé III est éloquente puisque les événements donnés pour 1939 correspondent à 1938 dans les manuscrits. Nous y reviendrons.

Unexpurgated Diary, a vu le jour. Ce dernier correspond à un fragment de la période chronologique couverte par *The Diary*, à savoir 1931-1939. Le travail d'édition puis de publication a été effectué de façon anonyme, par Nin, à l'aide de Gunther Stuhlmann, pour *The Diary*, puis posthume, par Rupert Pole, son second mari et exécuteur testamentaire, pour *The Unexpurgated Diary*, basé cependant sur des copies dactylographiées que Nin réalisait de ses propres journaux⁵⁹. Pole fut secondé par John Ferrone, éditeur chez Harcourt Brace, pour le premier volume, *Henry and June*, puis préféra l'assistance de Stuhlmann par la suite. Après avoir délégué les responsabilités à Ferrone pour le premier volume du *Journal de jeunesse*, traduit en anglais par Jean L. Sherman, Pole reprit les rênes et édita les trois autres volumes, préfacés par le frère de la diariste, Joaquín Nin-Culmell. Journal des expurgations plus que journal non expurgé, ce journal dit « non expurgé » l'est finalement. D'une part, il ne reprend pas tous les passages déjà publiés dans les journaux anonymes, comme l'explique Gunther Stuhlmann dans la préface à *Henry and June* : « Material that appeared in The Diary of Anaïs Nin, 1931-1934 has been deleted, for the most part, but some of it has been repeated here for the sake of giving a coherent account » (Stuhlmann, préface à *Henry and June*, ix)⁶⁰. Pour une vision complète, il faudrait lire les deux versions, expurgée et non expurgée, de front. D'autre part, les révélations, sous la frappe de la machine à écrire de Nin dont le mari ne fait que reprendre le fruit, sont loin d'être fidèles aux journaux manuscrits, conservés à la bibliothèque de l'université de Californie, à Los Angeles.

Dans un souci de clarté, nous renvoyons le lecteur au tableau présenté en index 1, sur l'insert indépendant. Il présente les différents journaux : expurgés, de jeunesse, et non expurgés, ainsi que les volumes manuscrits correspondants. Nous avons confronté tous les journaux manuscrits, avec leurs titres et leur numéro, en première colonne, aux trois autres types de journaux. La deuxième colonne fait apparaître les sept volumes du journal expurgé publié dès 1966. La troisième colonne présente le journal dit « non expurgé », publié de façon

⁵⁹ Nin souhaitait qu'on attende le décès de Hugh Guiler avant de dévoiler à la postérité l'intégralité de ses écrits. Né en 1898, Guiler mourut en janvier 1985.

⁶⁰ Anaïs NIN, *Henry and June, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1931-1932* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1986). *Infra*, HJ.

posthume dès 1986. Enfin, la dernière fait l'inventaire des journaux de jeunesse, qui précèdent les années 1930 et furent publiés juste après la mort de la diariste⁶¹. La période qui nous intéresse particulièrement, et celle qui nous semble la plus riche en vertu du nombre de journaux publiés, est celle qui correspond aux journaux dits « non expurgés », de 1931 à 1940. Nous avons attribué à chaque volume du journal publié une couleur différente. Il appartient au lecteur de déplier cet accordéon que forme l'insert, afin de pouvoir s'y référer régulièrement, pour pallier toute difficulté due à l'immensité du journal. À ce sujet, Lejeune rappelle que « complexité » et « ambiguïté » sont deux concepts distincts. Si les deux peuvent s'appliquer à l'écriture de Nin, la première ne fait que désigner « l'état d'un système où des éléments en grand nombre entretiennent des rapports multiples » (Lejeune 1996, 166). En revanche, l'ambiguïté se réfère à « l'incertitude où se trouve le lecteur de la position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte » (*ibid.*). L'œuvre de Nin, par nature indécise, est nourrie des deux, dans ce que Lejeune présente, dans le cas de Gide, comme « le jeu complice où l'ambiguïté de l'énonciation se greffe sur la complexité de l'énoncé » (Lejeune 1996, 167).

5. « Enter[ing] this laboratory of the soul »

Dans un rare cas d'adresse au lecteur, Nin l'incite à pénétrer dans le journal :

Enter this laboratory of the soul where every feeling will be X-rayed by Dr. Allendy to expose the blocks, the twists, the deformations, the scars which interfere with the flow of life. Enter this laboratory of the soul where incidents are refracted into a diary, dissected to prove that everyone of us carries a deforming mirror where he sees himself too small or too large, too fat or too thin, even Henry, who believes himself so free, blithe, and unscarred.

Enter here where one discovers that destiny can be directed, that one does not need to remain in bondage to the first wax imprint made on childhood sensibilities. One need not be branded by the first pattern. Once the deforming mirror is smashed, there is a possibility of wholeness; there is a possibility of joy. (25 mai 1932, *DI*, 105)

Comme le demande la diariste, nous nous sommes pris au jeu, mais sans jamais abandonner les versions manuscrites. Notre premier chapitre s'attachera d'abord à donner une typologie de ce

⁶¹ Nin avait néanmoins déjà édité le tout.

journal protéiforme. Nous sommes conscients du danger d'une telle démarche qui risque de donner un regard figé sur certains passages seulement d'une œuvre entière, d'autant plus que celle de Nin sans cesse se dérobe à l'analyse, à cause des réécritures et des expurgations. Nous serons donc prudents, en prenant en compte un critère-clé, celui du destinataire, ou narrataire. D'autre part, nous nous pencherons sur ce que Nin décrit comme son miroir, un miroir déformant qui réfracte l'image du vécu. Nous en dégagerons les métaphores et les métamorphoses qui se multiplient pour dessiner un espace autobiographique au sein duquel le moi de la diariste tient du mirage, plus que de l'image fidèle renvoyée par un miroir.

Comme le docteur Allendy, nous tenterons par la suite, de « radiographier » le journal, et de comprendre les obstacles et les déformations qui, dans ce laboratoire de l'âme que constitue l'écrit diaristique, entrent en conflit avec « le cours de la vie ». Nous étudierons l'impossibilité de tout dire, ainsi que le rapport du journal au temps, afin de montrer ce que permet la fiction, et notamment *The Winter of Artifice*, en 1939.

En appréhendant le journal comme le lieu d'expression d'un conflit auto-bio-graphique qui tente de résoudre l'éternelle incomplétude grâce à l'auto-publication, nous verrons l'opposition entre l'écriture parfaite, celle de l'artiste, et celle à parfaire, celle de la femme. La tentative de résolution du conflit grâce à la fiction dans *The Winter of Artifice*, puis dans *Winter of Artifice* (1942) montre combien la parturition du moi au sein de cet espace autobiographique est difficile. Après avoir pris conscience de la dichotomie entre journal et fiction, nous éluciderons, à la lumière des manuscrits de Northwestern, la genèse d'une œuvre infiniment marquée par Henry Miller, relecteur et correcteur de Nin avant la publication de 1939.

Enfin, nous montrerons, en dernier lieu, que le « destin » est effectivement « contrôlé » par Nin qui tente sans pour autant réussir, de s'exonérer de la « première empreinte faite sur la sensibilité de l'enfance ». En nous concentrant sur la répétition, nous tenterons de considérer les différents je(ux) de mise en scène auxquels se livre Nin, aboutissant dans l'après-coup à un véritable mythe *autographié*.

CHAPITRE I

LE JOURNAL DÉC(O)UP(L)É

A. TYPOLOGIE DU JOURNAL : *UN* « JOURNAL » ?

Le journal de Nin ne va pas sans sa multiplicité intrinsèque et quiconque a eu entre les mains les journaux manuscrits ne peut nous contredire, puisque les supports (les cahiers, carnets ou pages contenant l'écriture) évoluent. À l'intérieur de chaque période, ils sont multiples. Si les journaux tardifs, à partir des années soixante ressemblent plus à des dossiers de feuilles volantes qu'à des cahiers, les journaux antérieurs correspondant à la période qui nous préoccupe sont tous constitués de carnets reliés, à la couverture souple ou rigide, parfois en cuir, parfois en carton ou en tissu. Les carnets, eux-mêmes, n'ont pas tous le même format, puisqu'ils sont tantôt choisis par la diariste, tantôt offerts par des proches. C'est le cas, par exemple, du *Journal n° 34*, offert par son cousin Eduardo Sánchez⁶², ou du *Journal n° 54*, *COSMIC*⁶³, offert par Henry Miller, un cahier plus large et plus haut que les habituels carnets (la diariste s'en plaint dès le départ en écrivant qu'il est plus difficile de le cacher). Ancien agenda des années précédentes, carnet à lignes ou à feuilles blanches, ou épais volume à feuilles de papier de riz (le *Journal n° 68*), tous les supports sont possibles. Parfois même, comme le *Journal n° 56*, le journal était déjà destiné à consigner autre chose. C'est ainsi qu'on peut lire cent vingt et une pages de citations au début du volume dont les entrées journalières débutent le 11 novembre 1937 : « No more diary volume on hand. I found this dusty little book among the books » (*Journal n° 56*, 190). De cette série de cahiers manuscrits, Nin réalise au fur et à mesure des copies dactylographiées qui constituent ses premières réécritures. Le journal, même non publié, n'est déjà plus un et son caractère changeant et multiple s'exprime davantage encore puisque la diariste conserve chaque copie chez elle et met en sécurité le manuscrit dans un coffre-fort de banque. En tant que contenant, il n'est pas figé non plus et se trouve constamment en mouvement. Nin le transporte toujours avec elle : il va de la maison à la

⁶² Le carnet provient de chez Brentano's Bookseller and Stationers, à Paris. Le message d'Eduardo Sánchez est écrit à l'envers. La diariste a retourné le carnet, comme pour se l'approprier complètement, et le message de son cousin apparaît désormais à la fin.

⁶³ Le titre apparaît en majuscules sur la couverture, afin de permettre un jeu d'anagrammes ; voir annexe 2.

banque et la suit également dans la plupart de ses déplacements, comme elle le confirme dans les années trente : « I carried the diary around for years » (7 novembre 1933, *Incest*, 294)⁶⁴. Le journal est « ambulant » :

What an ambulant diary. At times behind desks, unders a mattress, in an unlit stove, in trunks, in valises, iron boxes, buses, subways, taxis, lecture-hall desks, brief cases, in doctors' offices, hospital waiting rooms, park benches, on café tables, hairdressers' salons. The pages often stained with coffee, wine, tears, lipstick. It has traveled in canoes, ships, hidden among dresses, underwear, and once lay on the window sill outside of a hotel window, once on a fire escape in New York, on top of closets, etc. (Mars 1937, *D II*, 179)

Pour saisir la multiplicité de l'écriture de Nin, il importe de rappeler les spécificités du genre diaristique afin de mieux comprendre les rapports entre auteur, lecteur et écriture personnelle. Tous les spécialistes s'accordent à dire que l'autobiographie est généralement écrite dans une claire perspective de publication tandis que le journal donne souvent l'impression (fausse) de n'être écrit que pour son auteur, lecteur unique. Dans *Le Monde des livres* du 9 juillet 1982, Didier revient sur la question : « [L]a lettre a toujours un destinataire, même fictif. Le journal, la plupart du temps, prétend – parfois bien hypocritement – refuser ce destinataire. Mais peut-on écrire – même un simple aide-mémoire – sans que l'éventualité du lecteur soit présente à l'esprit ? »⁶⁵.

En général, le diariste est en même temps le narrataire, celui à qui s'adresse le texte et le premier lecteur. Il n'est pas rare cependant que le diariste s'adresse à son journal, comme le fait systématiquement Anne Frank : « Lieve Kitty » (Chère Kitty) (Frank 1981, 27)⁶⁶, ou bien Nin, dans une moindre mesure : « My poor Diary... » (13 octobre 1933, *I*, 276). Peut-on penser comme le dit Amselle, que c'est pour le sujet « un autre lui-même qui se dessine » (Amselle 2008, 34) ? Pour ce qui nous concerne, il importe de ne pas perdre de vue que c'est le père de Nin, Joaquín, à qui le journal était, au départ, destiné. Le journal est ainsi d'emblée ambigu, en

⁶⁴ Anaïs NIN. *Incest, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1932-1934* (New York : Harcourt Brace, 1993). *Infra*, I.

⁶⁵ Enquête du *Monde des livres*, publiée dans huit numéros, du 9 juillet au 27 août 1982. Vingt-sept écrivains répondent au questionnaire suivant : « 1) tenez-vous un journal intime ? Si oui ou si non, quelles sont vos raisons ; 2) Si oui, qu'y consignez-vous ? Quel rapport ce journal entretient-il avec votre œuvre ? ; 3) Si oui, pouvez-vous nous en donner quelques pages à publier ? ».

⁶⁶ Anne FRANK [1947], *Het Achterhuis, dagboekbrieven 14 Juni 1942-1 Augustus 1944* (Amsterdam : Contact, 1981).

vertu des modalités qui sous-tendent l'écriture et qui varient à différents moments de la vie de Nin. Nous tenterons, dans le présent chapitre, de mettre au jour les différents stades du journal en montrant que l'écriture a toujours été informée (ou déformée) par ses lecteurs / destinataires.

1. De la lettre au journal : un changement de destinataire

Parler d'un genre, pour le journal intime, relèverait presque de l'utopie, tant il est possible de dénombrer autant de types de journaux que de scripteurs. Ainsi, nous nous efforcerons de donner ce que l'on pourrait nommer « une typologie du journal », à l'instar de ce que font Simonet-Tenant, et Amselle dans leurs études particulières de Pozzi et de Woolf⁶⁷. Amselle, au sujet de Woolf, propose une classification détaillée du journal de l'écrivain, faisant apparaître la nature kaléidoscopique⁶⁸ de ce type d'écriture du moi. Elle établit une lecture du journal de Woolf tour à tour en tant que « journal de jeune fille », « journal atelier », journal de « journalisme », journal de « poème[s] », journal de « nouvelle[s] », « laboratoire d'écriture », « journal de lecture », « journal critique », « journal (auto) réflexif », « journal de voyage », « journal – livre de compte », « journal météo », « journal mondain », et « journal de guerre » (Amselle 2008, 67-78). Hormis le « journal météo »⁶⁹, le journal de Nin pourrait également répondre à chacun de ces critères. Le tableau présenté en annexe 3 propose une vue d'ensemble de la typologie du journal selon des critères analogues, tout en lui adjoignant une autre donnée, celle du lecteur.

En effet, dans le chapitre « Lire un journal » de son ouvrage, Françoise Simonet-Tenant distingue quatre types de lecteurs extratextuels : le diariste-lecteur (autodestination), le lecteur autorisé, le lecteur intrus, et le lecteur du texte publié (Simonet-Tenant 2004, 131-138). Pour Nin, nous verrons que l'on pourrait même en rajouter un : le lecteur apparemment intrus mais

⁶⁷ Françoise SIMONET-TENANT, « Catherine Pozzi, le Journal comme laboratoire de l'œuvre » (*Genesis*, n° 16, *Autobiographies*, Paris : Jean-Michel Place, 2001), 75-96.

⁶⁸ Nous empruntons l'adjectif à Amselle (Amselle 2008, 66).

⁶⁹ Du moins, si l'on considère le « journal météo », comme la notation du temps qu'il fait à l'extérieur, puisque Nin pervertit cette convention diaristique en notant sa « météo intérieure ». Ainsi, elle note régulièrement « moonstorm » chaque fois qu'elle est indisposée (voir *NM*, 289, entre autres). D'autre part, on trouve certains parallèles, comme l'exemple suivant : « How I love these long days of work. Cool externally grey days, but so hot and illumined inside my head » (printemps 1932, *Journal* n° 34, 49).

secrètement désiré, destinataire parfait des actes manqués, ou des mensonges prémédités⁷⁰. Pour chacune des trois grandes périodes du journal, nous avons mis en regard le ou les destinataire(s) et les formes que peut prendre le journal. Si notre tableau fait apparaître les lecteurs comme donnée déterminante dans la typologie du journal, c'est parce qu'ils représentent un des critères qui lui donnent sa nature polymorphe.

1.1. Le « journal-lettre »

Le *Journal* de Nin n'est pas journal intime, à proprement parler, dès ses débuts. Il passe par plusieurs stades avant de le devenir. Le début du journal (et notamment sa première page) s'apparente à un journal de voyage, comme l'indique le titre « Dernier regard dans Barcelone et dernières pensées [*sic*] » (voir annexe 4). Nin le confirme dans le premier volume publié de son journal, en même temps qu'elle introduit une ambiguïté :

The diary began as a diary of a journey, to *record everything for my father*. It was written for him, and I had intended to send it to him. *It was really a letter*, so he could follow us into a strange land, know about us. (Mars 1933, *D I*, 202 ; c'est nous qui soulignons)

En même temps qu'il se veut récit de voyage, parfois même « logbook »⁷¹, c'est-à-dire « carnet de bord », le journal permet un enregistrement systématique du quotidien destiné, avant tout, au père de Nin et le journal, dit-elle, était une lettre qu'elle voulait, à son départ pour New York,

⁷⁰ Nin écrit parfois aux côtés de son mari, ou de ses amants, en craignant qu'ils ne regardent par dessus son épaule. Elle laisse également plusieurs fois le journal ouvert, alors que l'un d'eux est toujours dans la pièce et exprime le désir d'être lue. Pire encore, elle prépare un faux journal, qu'elle décide de laisser ouvert à la vue de son mari. Nous abordons ce point, en détail, dans le cas de l'étude du faux-journal de Nin, dans le présent chapitre, partie B, section 1.3. « Quand la vérité fait des faux ».

⁷¹ À notre connaissance, Nin utilise une seule fois l'expression dans un entretien à Daniel Stern et Dominique Browning, en 1975, voir *CAN*, 226.

écrire à son père pour tenter de le faire revenir⁷². Nin établit donc a posteriori une équivalence entre le journal et la lettre, entre forme diaristique et épistolaire. C'est ainsi, du moins, qu'elle souhaite présenter le journal d'enfance, encore inconnu aux lecteurs au moment où paraît le volume I. Lorsqu'elle est interrogée par François-Régis Bastide et Michel Polac, dans « Le Masque et la plume », le 14 juin 1970, Nin continue de mêler les deux catégories. Le journal, au départ un journal de voyage, est là pour attirer le père : « Ça n'a pas commencé par un journal. Mon père nous avait quittés et je ne savais pas que c'était pour toujours, alors quand on m'a dit qu'on devait partir pour l'Amérique qui m'effrayait beaucoup, je voulais écrire un genre de *lettre-description du voyage* et je pensais lui envoyer pour le faire venir. [...] C'était un journal de voyage » (*Le Masque et la plume*, 4'20"-4'25" ; c'est nous qui soulignons)⁷³.

Parmi les différents types de lecteurs que Simonet-Tenant s'efforce de dégager, on retiendra en premier lieu « le lecteur autorisé », cas qui ne va pas sans rappeler la proximité entre journaux et lettres, comme le rappelle la critique :

A priori, il est des points communs entre ces deux formes textuelles : toutes deux trouvent dans l'indication temporelle leur rite d'ouverture, n'obéissent pas, tout au moins au départ de leur conception, à une volonté de publication, sont des formes fragmentaires dévolues à l'expression spontanée, tâtonnante et aveugle de l'instant présent, pratiquent l'ellipse et la notation cursive. Cependant, la dimension de communication sociale que possède la lettre, par nature, ne semble donnée au journal que par accident, dans des conditions très précises, soit que le scripteur ait une conception particulière de l'acte diaristique (Sartre), soit que des circonstances le contraignent à faire du journal un substitut de la lettre (Pozzi). Que le journal devienne substitut épistolaire n'efface pas les dissemblances entre les écritures épistolaires et diaristiques. (Simonet-Tenant 2004, 134-5)

Si l'on confronte ces propos à ceux de Nin, dans le volume I du journal, nous voyons aussi que des « dissemblances » persistent, malgré l'analogie entre les deux genres : « It [the diary] was also to be an island, in which I could take refuge in an alien land, write French, think my thoughts, hold on to my soul, to myself » (mars 1933, *D I*, 202). Parallèlement à sa nature épistolaire, le journal est également un refuge pour la petite fille, un espace familier dans un monde étranger et hostile dont elle ne parle pas encore la langue. C'est le refuge de la langue

⁷² Pour le faire revenir, il faut que le récit de la vie plaise au destinataire. Évidemment, ceci pose d'immenses questions, notamment celle de l'authenticité qu'une séduction du lecteur peut très vite mettre à mal.

⁷³ *Le Masque et la plume*, émission du 14 juin 1970 (production : François-Régis Bastide et Michel Polac), archive INA/Radio-France, disponible en ligne : <http://www.ina.fr/audio/PHD99212213/li> [litterature.fr.html](http://www.litterature.fr/html) ; consultée le 1^{er} mars 2009 ; *infra*, Masque et plume 1970.

maternelle⁷⁴ qu'une lettre ne pourrait, en effet, pas avoir, du moins de façon permanente. À juger à partir de la première page manuscrite du *Journal n° 1*, on ne peut que nuancer à nouveau ces propos. Même si le destinataire n'apparaît pas encore clairement dans cette toute première page, le journal partage, il est vrai, quelques traits du genre épistolaire, en particulier la date, ainsi que la signature, quasi constante dans ce premier volume, et parfois démesurée par rapport au reste des lignes – comme l'atteste la page de l'annexe 5 – affirmation d'une identité que la petite fille a besoin de (se) rappeler alors qu'elle vient d'être coupée d'un de ses repères. À travers cette signature, Nin se constitue déjà en écrivain. Cependant, le manuscrit fut écrit au crayon puis recopié dans le mois qui suivit, en août 1914, ne laissant plus apparaître lisiblement que la date et la signature de la première écriture. Dès sa naissance, le journal est donc sous le signe de la réécriture, du palimpseste même, comme le montre cette entrée du 7 août 1914, dans laquelle rien ne permet de savoir si des amendements mineurs n'ont pas déjà été faits, alors même que la petite fille met un point d'honneur à suivre une graphie irrégulière, donc en apparence authentique, comme le montrent le mot « maman », recopié de travers, et cette signature de taille exagérée.

Le journal de Nin, en tant que journal intime, naît non pas d'une censure à proprement parler, mais d'une attitude castratrice de la part de la mère de Nin envers sa fille qu'elle surnomme « la petite fille qui écrit trop » (janvier 1915, *ED I*, 47 ; voir aussi février 1920, *ED I*, 436). Rosa Nin-Culmell s'amuse du journal, qu'elle ne considère pas sérieusement au départ. Nin explique la situation en ces termes, dans « Le masque et la plume », le 14 juin 1970 : « *[M]a mère s'est amusée* je crois, avec le journal, elle a dit : "Il ne faut pas l'envoyer, parce qu'il va se perdre", alors, c'est devenu un *journal intérieur* mais ce n'était pas ma première intention » (Masque et plume 1970, 4'22"-5' ; c'est nous qui soulignons). Nin n'emploie pas le terme « intime », mais considère ses écrits comme participant de deux catégories. On peut considérer que la mère est le premier censeur. Elle censure l'envoi dans un premier temps, mais

⁷⁴ Joaquín Nin y Castellanos était de langue maternelle espagnole. Rosa Culmell y Vaurigaud, qui parlait l'espagnol, le français et l'anglais couramment avait décidé que le français serait la langue du foyer. Les enfants apprendraient l'anglais bien assez vite, et seraient libres de parler espagnol avec leurs cousins.

également l'écrit, puisqu'elle considère que la petite fille « écrit trop ». Elle force sa fille à une remise en question. Si le journal est destiné au père, la première page, étonnamment, semble centrée sur le détachement d'une figure maternelle, à travers le regret de la petite fille de ne plus pouvoir poser ses « lèvres sur la douce figure de grand' mère chéri » et le départ de ce que Nin considère alors comme une mère patrie : « Et enfin je m'atriste en pansant que nous allons quitter une pays qui a été pour nous une mère, et un porte, bonheur »⁷⁵. Paradoxalement, la mère entraîne la prolifération de l'écrit qui de lettres devient journal. L'entrée du samedi 30 janvier 1915 permet néanmoins de comprendre le va-et-vient continu entre les genres diaristique et épistolaire :

L'après midi je suis sorti avec Maman. J'ai fais des comission puis je suis revenu et je me suis mis a ecrire a Papa. Je voulais lui envoyer mon journal mais maman m'a fais comprendre que le pourrais le perdre alors j'ai copier quelques pasage. J'ai oublie de dire que nous avons etais a la chapelle francaise nous confesser. (30 janvier 1915, *Journal n° 1*, non paginé ; voir annexe 6⁷⁶)

Le journal, puisqu'il n'est pas envoyé à son destinataire originel, peut très bien servir de réservoir pour les lettres, et six mois après la naissance de ce qui deviendra une œuvre colossale, la petite fille puise dans ses pages ce qui lui semble digne d'intérêt pour pouvoir en envoyer à son père une version. Cette version déjà expurgée du journal est un moyen de contourner l'interdit, puisque la mère, jalouse d'un père que l'enfant magnifie, s'y oppose une fois encore. Des années plus tard, elle est mise à nu dans ses intentions par sa fille : « I had intended to mail it peacemeal to my father [...] My mother cautioned me against doing this. It's true there was a war, that ships were sinking, and mail was destroyed. But I think there was something else in her reasoning. She enjoyed reading the diary herself, but she was trying to break this link with the father » (entretien de 1975, *CAN*, 226). Finalement, Nin et son père correspondent, à partir d'avril 1915, même si c'est de façon irrégulière, grâce à l'aide de leur ancienne bonne, qui sert d'intermédiaire, puisque le père est sans adresse fixe. Dans ses lettres,

⁷⁵ Par souci d'authenticité, nous livrons des transcriptions linéaires ou diplomatiques du journal manuscrit, rédigé dans un français incertain. Sauf quand la compréhension est compromise, comme ici (probablement « je pourrais le perdre », au lieu de « le pourrais le perdre »), le lecteur comprendra aisément que nous ne signalions pas toutes les incorrections, particulièrement nombreuses dans ces extraits.

⁷⁶ Nous la proposons ici dans un souci de détail visuel. Comme l'affirme Grésillon, le fac-similé « donne à voir », tandis que la transcription « donne à lire » (Grésillon 1994, 129).

Nin tente de se débarrasser de la culpabilité liée au départ du père. L'enfant pensait souvent que le père était parti à cause d'elle, qu'il surnommait « la laide petite fille » (voir *ED I*, 440). Ce sobriquet, ô combien éloquent, aide à comprendre la démarche de séduction dont procède le journal, et surtout, les lettres que Nin envoie à son père plus tard : « What will Papa say ? Will he still think that I am his “ugly little girl” ? » (février 1920, *ED I*, 440). Puisqu'il ne lira peut-être pas le journal, elle tente de faire son bonheur dans des lettres : « With what infinite tenderness I explained things to him, won him [...] I have made myself responsible for Father's happiness » (octobre 1924, *ED III*, 61-63).

1.2. Journal archive familiale

Très rapidement, le premier journal se fait archive familiale, puisque le 9 août 1914, toujours sur le bateau, la petite fille décide de « faire [dans son journal] un portrait de chaque membre de la famille », comme le montre l'annexe 7. En contradiction avec ce qu'elle affirme parfois lorsqu'elle insiste sur le caractère secret du journal, la diariste soutient, en 1957, que le journal était même disponible à la maison, pour les autres membres de la famille :

The diary was not originally a depository for secret only. It was written at first for my father to read, to make him share our life, think of us, want to join us. My mother could read it. I left it in the library with the other books. Anyone could read it. I never concealed it until I was married. (Été 1957, *D VI*, 100)

Dans le journal d'enfance, Nin témoigne de son admiration pour son père en dressant un portrait de lui très flatteur. Puisque le journal lui est destiné, autant faire de lui un panégyrique. Joaquín Nin, pianiste de renom et ami de Ravel, se retrouve alors très vite le « plus grand pianiste qu'il y est au monde [*sic*] ». S'il ne reçoit jamais le journal, les rêves de grandeur que la petite fille atteint dans l'écriture ne seront pas contredits et la vérité déjà se distingue de la sincérité. Freud revient sur cet aspect dans « Le roman familial des névrosés », court texte de 1909 publié au sein de l'ouvrage d'Otto Rank « Le mythe de la naissance du héros » (c'est là

l'un de ses intérêts, non des moindres), puis repris dans *Névrose, psychoses et perversions*⁷⁷. Entre autre, Freud s'attache à montrer que l'enfant, après la période œdipienne, réinvente son père, un père de « roman »⁷⁸. Il ne s'agit pas pour le jeune sujet de rejeter son père réel, ou biologique, mais plutôt de magnifier certain traits de ce dernier dans une « histoire imaginaire » (Latham-Koenig 2003, 46). L'enfant rend son père supérieur, dans le sillage nostalgique de la période précœdipienne, où il pensait qu'il était le plus fort, le seul capable de tout accomplir.

Cette interprétation ne nous semble pas déplacée dans le cas de Nin, et l'archive familiale est là pour plaire au lecteur, même si elle est finalement davantage « roman » que « journal » : « The paradise of my childhood was already an invented one, because my childhood was unhappy. It was by acting, pretending, inventing, that I enjoyed myself » (26 juillet 1937, *Nearer the Moon*, 62)⁷⁹. Dans ce paradis recréé, le journal permet d'établir un lien avec celui qu'elle rend tout puissant, et qu'inlassablement, elle associe à Dieu.

1.3. Journal religieux / de communion

Dans son ouvrage, Simonet-Tenant revient sur l'histoire de la pratique diaristique. Le journal n'est pas né sous les temps modernes, puisque les stoïciens, notamment, en recommandaient la tenue. Cependant, l'examen de conscience qu'il engage semble avoir été largement favorisé par l'essor du christianisme, parfaitement compatible avec cet « espace de recueillement », dans lequel « la structure quotidienne et répétitive [...] encourage la comptabilité minutieuse des péchés » (Simonet-Tenant 2004, 49). Nin ne fait pas exception à la règle, et le journal de la petite fille se mue en journal spirituel, religieux, et par là même, en lieu de confession.

Dans la page du 30 janvier 1915 précédemment citée (voir annexe 6), elle se reproche

⁷⁷ Sigmund FREUD, *Névrose, psychose et perversion* (Paris : PUF, 1974). Voir notamment Jacquemine LATHAM-KOENIG, « Mythe, roman familial et refoulement », *Analyse Freudienne Presse*, n° 8 (Toulouse : Érès, 2003/2), 37-46.

⁷⁸ Latham-Koenig affirme même que l'enfant « fantasme pour tenter de se séparer de ses parents et s'invente une autre famille » (*ibid.* ; c'est nous qui soulignons).

⁷⁹ Anaïs NIN, *Nearer the Moon, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1937-1939* (New York : Harcourt Brace and Company, 1996) ; *infra*, NM.

d'avoir oublié d'écrire qu'elle était allée à confesse. Le journal sert donc déjà de confessionnal. Dans la typologie du journal, empruntée à Simonet-Tenant et à Amselle, nous pourrions ajouter « journal religieux », « journal-confession » ou même « journal de communion », au sens propre, puisque l'enfant consigne à la suite de cette entrée son désir de communier le lendemain à la messe, mais au sens figuré également. En effet, les deux premières années des journaux sont singulières dans l'association que fait la jeune diariste entre son père, Dieu (Le Père), et la France (la mère patrie, alors sous le joug de l'ennemi). Pour la petite fille, il n'y a pas de différence entre s'adresser à Dieu et s'adresser au journal. La France et la mère y sont, en outre, intimement mêlées. L'entrée du dimanche 18 avril 1915 en donne toute la mesure :

Mon cœur est remué par une lente tristesse. Je pleurerais volontiers. Madame Quintero joue le piano et maman parle de guerre et de nouvelle. Et moi je pense, je dégage mon cœur dans mon confident, celui qui exprimera plus tard mes regrets, mes pensées, mes douleurs et mes joies. J'ai comunié ce matin et à la communion j'ai simplement murmuré Dieu-France-Papa. Dieu sait ce que je veux dire, il comprend comme mon journal. [...] Mon cœur est las de vivre, loin de ma patrie, loin de mon père. Je suis fatigué, aussi je vais me coucher tous en répétant Dieu ! France ! Papa. (18 avril 1915, *Journal n° 1*, non paginé)

La communion permet à la petite fille de s'adresser à Dieu (« j'ai simplement murmuré Dieu »). Dans le journal, « confident » et peut-être même lieu de confession, l'enfant consigne régulièrement ses impressions au moment de l'eucharistie. Son père et Dieu-le-Père sont liés, cohabitant dans ce passage comme une litanie (« Dieu ! France ! Papa »). Elle prie régulièrement Dieu de faire revenir celui qu'elle a perdu, et le journal devient le lieu de ces prières où se mêlent Dieu, sa patrie et son père. De même que l'Ostie représente le corps du Christ, à travers la transsubstantiation, on pourrait penser que le journal est le substitut de la présence du père. La frontière est ténue et lorsque l'adolescente comprend que son père ne reviendra pas et que Dieu n'aide pas la France à vaincre l'ennemi allemand, elle commence à douter de sa foi. Ceci est renforcé par l'animosité qu'elle ressent pour la religieuse qui lui fait la classe. Cette dernière pense en effet que la France n'a que ce qu'elle mérite et l'incite à cesser d'écrire des poèmes patriotiques.

1.4. Journal patriotique

1.4.1. Journal de guerre

Lorsqu'elle quitte l'Europe en 1914, la petite fille de onze ans est avant tout une élève de l'école française de la Troisième République, aux programmes d'histoire et de géographie lourds, réaffirmant sans cesse le passé glorieux de la France et son excellente situation géographique. Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker reviennent sur les circonstances, dans leur ouvrage *14-18, Retrouver la guerre*⁸⁰ et montrent finalement que seules les figures de Clovis, Charlemagne et Jeanne d'Arc, sur fond d'éducation catholique intense⁸¹ suffisaient à ce qui était un véritable endoctrinement patriotique. Étonnamment, l'exemple choisi par les deux historiens est justement celui d'Anaïs Nin dans son journal d'enfance. Comme ils le soulignent dans un chapitre intitulé « La croisade », la réponse de Nin face à la guerre prend la forme de prières à Sainte Jeanne d'Arc et à Dieu, dont elle pense qu'ils peuvent sauver la France du joug de l'ennemi, comme elle l'explique à son jeune frère, alors que tous deux sont allés voir une statue de Jeanne d'Arc dans la 93^{ème} Rue : « Tu pense bien que si elle vivait nos enemis serait déjà repoussés et puni, cruellement puni et que la France depuis longtemp serait en train de célébré sa victoire » (9 décembre 1915, *Journal n° 2*, non paginé). Nin écrit même un poème à la gloire de son modèle : « Si elle vivait ! » (*ibid.*).

Le journal de la petite fille devient vite un journal patriotique, tenu par une jeune exilée. Ceci ne lui échappe pas, lorsqu'elle est avec ses camarades de classe : « À l'école, j'apprend le français à mes compagne. Je leurs ai communiqué lentement un peu d'amour pour la France, et j'ai gagné plusieurs cœurs à ma Belle Patrie » (26 avril 1915, *Journal n° 1*, non paginé). Le lecteur a bien l'impression que c'est également le but du journal puisque ce même mois fait l'objet d'entrées saisissantes : « Il y a une chose qui m'attire vers ce théâtre français c'est que chaque fois que je vais j'entens la Marseillaise et cela m'est si doux ! Je ne peu pas m'empêcher d'être profondément ému. En ce moment je ne pui expliquer ce que je ressent. Mon cœur bat très fort et je tremble. Quand arrive ces paroles : "Au armes citoyens !" » (7 mai

⁸⁰ Stéphane AUDOUIN-ROUZEAU et Annette BECKER, *14-18, Retrouver la guerre* (Paris : Gallimard, 2000), 133.

⁸¹ Nous rappelons que l'église et l'état furent séparés en 1905.

1915, *ibid.*, 63). Jusqu'à la fin de la Grande Guerre, Nin est fière d'être française et l'écrit toujours très solennellement : « J'ai du sang de poilu en vérité puisque je suis française ! » (8 mai 1917, *Journal n° 3*, non paginé). Ses diatribes contre ceux qu'elle nomme, par conséquent, « les Boches » (3 juin 1917, *ibid.*) se font l'expression d'un esprit « de croisade », comme le rappelle le titre du chapitre de l'ouvrage des deux historiens. Tout en écrivant à son père, la petite fille fait montre d'un véritable désir de justice vengeresse.

1.4.2. *Journal de poèmes*

Au sein même d'un journal patriotique de guerre, l'enfant adopte souvent la forme poétique. Ses poèmes font du journal un journal de poèmes et illustrent le caractère polymorphe de l'écriture du moi. Ils sont irrévocablement empreints d'un esprit de vengeance. C'est le cas de celui qui porte ce titre « La Vengeance [*sic*] », adressé à un homme qu'elle surnomme « l'empereur infame [*sic*] » (27 octobre 1915, *Journal n° 2*, non paginé) : « Crois tu, homme sans cœur / Que tes crimes resteront impuni? » (17 août 1915, *ibid.*), d'un autre, intitulé « Drapeau Cruel » (novembre 1915, *Journal n° 2*, non paginé), ou encore, de celui qui remplit entièrement une page datée du 31 août 1914 et dont figure une transcription diplomatique en annexe 8.

Tout à fait consciente, puisqu'elle est capable, un an après l'armistice du 11 novembre, de noter « Patriotisme » en gros dans le journal, Nin se montre plus perspicace encore lorsque six ans après, en janvier 1920, après une lecture assidue des poèmes de Shelley, elle tente de comprendre ce qui motivait ses élans d'alors :

The other day we [my mother, my brothers and I] talked about patriotism. Like the true Artist's children that we are, we realize we aren't really attached to any country. I discovered that *my love for France existed purely in my imagination*, not in my heart. I would like to explain to you the confusion that reins [*sic*] between those two kingdoms, for each considers itself the All-Powerful Ruler, but in truth, Imagination is the real victor, a thousand to one! (11 janvier 1920, *Journal n° 7*, 226 ; c'est nous qui soulignons⁸²)

La supériorité de l'imagination, qu'incidemment, Shelley reconnaissait, nous semble primordiale dans le cas de Nin, et les mots de la jeune fille constituent presque un commentaire

⁸² Voir également *ED I*, 407 ; le passage est identique.

métadiscursif sur le journal. Le journal est le domaine de l'imagination. Par cette prise de conscience, la diariste affirme le caractère introspectif de ses écrits, et l'on voit alors combien la typologie du journal est poreuse. Le journal en tant que journal de guerre, avec tout l'amour développé pour la patrie, l'Europe où est resté Joaquín Nin, n'a plus de raison d'être une fois la guerre terminée, une fois le temps des sorties régulières à l'église révolues, et une fois le retour du père peu probable, alors que Nin est désormais une jeune fille.

2. De nouveaux lecteurs : plusieurs journaux publiés

Alors que Nin grandit et que change, ou du moins, s'efface le destinataire originel, le journal prend une tournure différente et devient davantage autodestiné que par le passé. Puisqu'elle n'est jamais lue par son destinataire, la longue lettre devient intime et l'on est tenté de dire, pour faire écho à la citation de Simonet-Tenant, que le journal auquel elle donne naissance devient alors « substitut ». Mais alors que Catherine Pozzi écrit dans son journal ce qu'elle ne peut plus adresser à Paul Valéry, la lettre-journal de Nin devient *Ersatz* du père, comme le confirme la diariste a posteriori : « I had written the diary in order to replace my Father [...] [The] *Diary* then originates in the need to cover a loss, to fill a vacancy » (14 janvier 1934, *I*, 298). Étrangement, c'est dans *Incest*, le journal non expurgé, que l'on apprend ceci. Cette révélation montre que la diariste a souhaité laisser le lecteur du journal expurgé (dès 1966) croire au lien unique entre la lettre et le journal intime, alors que dans le journal non expurgé, elle avoue le rapport entre l'origine et le *devenir* de l'écrit diaristique. Le journal n'est plus vu comme support de liaison, mais de récupération : il supplée à l'image du père et pallie le manque affectif. Substitut, né de la séparation, il permet de supporter l'absence. Cependant, puisqu'une cousine veut le lire, Anaïs l'écrit désormais en anglais. Si ce prétexte ne reste valable que peu de temps, il conforte la jeune fille dans l'idée qu'elle peut intéresser des gens,

et donc des lecteurs, dans un désir de témoignage. C'est à ce moment que le journal commence à être considéré sous l'angle d'une publication potentielle.

2.1. « Journal d'une fiancée »

Si l'on considère les listes de lectures souvent présentes à la fin des premiers journaux, les rêves que note la jeune fille et les nombreuses illustrations insérées dans les journaux, on qualifierait facilement le journal de Nin de journal de « jeune fille », ce qu'elle-même fait a posteriori lorsqu'elle fait référence à « the *jeune fille* of Richmond Hill, writing on an ivory white desk about nothing at all » (avril 1932, *HJ*, 104 ; c'est l'auteur qui souligne). On pourrait même rapprocher le journal d'un *album amicorum*, genre mondain florissant sous la Monarchie de Juillet et qui, comme le précise Simonet-Tenant, fut « d'abord utilisé en Allemagne pour recueillir des autographes d'amis [...] toute jeune fille de bonne famille en possède un. On y note ses lectures et ses rêves, des citations, ses premiers bals et ses spectacles, on y insère des gravures ou des dessins » (Simonet-Tenant 2004, 26). Pour autant, cette étiquette *per se* et celle de « journal de jeune fille », plus exacte historiquement, sont moins utiles à notre étude que l'appellation que Nin donne elle-même à son journal, en titre notamment du *Journal n° 18*, *Journal d'une fiancée*, et du suivant, *Journal d'une épouse*⁸³. Incidemment, ces deux titres sont repris, indépendamment l'un de l'autre, d'une part par Stock, d'autre part, par Peter Owen⁸⁴. Cependant, s'ils sont, au départ, uniquement attribués à deux volumes, ces titres, dont les éditeurs choisissent d'élargir la portée, insistent davantage sur la vie de la femme que sur l'écriture de la diariste, une écriture qui commence à être pétrie d'intertextualité.

⁸³ Un autre exemple que nous ayons trouvé est le *Journal d'une fiancée* de Marie de BESNERAY (Draguignan : C. et A. Latil, 1879), petit carnet d'une vingtaine de pages, écrit en 1870.

⁸⁴ Anaïs NIN, *Les Jeunes années, Journal d'une fiancée, 1920-1923* (Paris : Stock, 1984) et *Journal of a Wife, The Early Diary, 1923-1927* (Londres : Peter Owen Ltd, 1984).

2.2. Journal de lecture / journal critique

Comme le note Simonet-Tenant, les journaux dérivent parfois de carnets de lectures, et lorsque ce n'est pas le cas, « le diariste se fait souvent un lecteur fervent du journal des autres et consigne ses impressions de lecture » (Simonet-Tenant 2004, 118). La critique signale qu'il s'agit là d'un « paradoxe du journal centré sur la singularité d'un moi, que d'être pétri d'intertextualité » (*ibid.*). Le journal de Nin s'apparente parfois à un journal de lecture, puisque Nin façonne également son identité en fonction de cela. La fin du *Journal n° 32*, à titre d'exemple, est consacrée aux livres qu'elle a lus (voir annexe 9). On y retrouve les romans de Waldo Frank, de Lawrence Drake, et de William Faulkner entre autres, côtoyant le *Manifeste du surréalisme* de Breton, *Vol de Nuit* dont elle omet le nom de l'auteur, et un intérêt particulier pour Dostoïevski, dont elle lit les deux tomes du roman *Les possédés* et sur qui elle se documente par la suite à l'aide de la biographie signée de Gide. La diariste consigne quelques impressions, notamment : « interesting technique – worthless material » au sujet de *Sanctuary* de Faulkner. Outre l'amusement que l'on peut ressentir quant à son opinion, rien d'anormal ne transparaît dans cette liste. Si l'on observe, en revanche, le titre des journaux⁸⁵, on s'aperçoit que le prochain, le *Journal n° 33*, porte le titre *The Possessed*. De surcroît, le *Journal n° 36* (juin-octobre 1932) porte un titre voisin : *Journal of a Possessed*.

Puisqu'il appartient au titre de marquer clairement la frontière d'un journal, Nin en note un sur la couverture de chaque journal manuscrit, mais ceci, parfois avant même d'avoir fini le cahier en cours, comme si elle voulait anticiper l'avenir : « I always write the title on the Diary before it is filled. I never realized myself when I wrote : Nanankepichu and Vive la Dynamite » (18 décembre 1936, *Journal n° 51*, *Vive la Dynamite, Nanankepichu*, non paginé ; voir annexe 10). La pratique n'est pas isolée, puisque dans le *Journal n° 57*, *Les Mots Flottants*, elle le répète : « I always write the title on volume before I write on it and it becomes prophecy⁸⁶ » (janvier 1938, *Journal n° 57*, 104). En l'occurrence, le titre *The Possessed* est hautement

⁸⁵ Voir à nouveau le tableau en annexe 1.

⁸⁶ C'est, comme elle le précise, à la suite de ce journal qu'elle cherche à habiter sur la péniche La Belle Aurore, que loue Michel Simon (voir septembre 1936, *D III*, 125).

intertextuel, chose récurrente, comme pour le *Journal n° 62*, (octobre 1939-novembre 1940) intitulé *Kenilworth & Death of the Mother* ou le *Journal n° 66* (octobre 1942-octobre 1943), *Mon Journal, A la Recherche des Jeux Perdus with Martha Jaeger*⁸⁷. Il arrive aussi qu'il ne le soit pas, comme dans la citation suivante : « I named this diary "Drifting." I thought I too was dissolving » (20 août 1936, *Fire*, 283)⁸⁸.

Les titres constituent généralement l'une des ambiguïtés des journaux. Simonet-Tenant rappelle qu'ils donnent l'illusion « d'un regard quasi-posthume porté par l'auteur sur sa propre existence, débitée en tranches de vie qui auraient chacune leur propre unité », mais surtout, le titre, qui souvent se prête à celui d'un roman, restreint la lecture du journal, puisque « le diariste signale d'emblée au lecteur ce qui est le nœud du texte comme ce qui est au cœur de la vie » (Simonet-Tenant 2004, 102). Dans le cas de Nin, son caractère d'anticipation le rend particulièrement singulier. Les propos de Simonet-Tenant répondent à point nommé aux questions du titre lorsqu'il concerne le journal publié, (qui étrangement chez Nin, n'en porte pas – du moins le journal anthume), mais pour les journaux manuscrits, la démarche est autre.

Le titre choisi *a priori* marque déjà une façon de « penser son journal », de choisir un cadrage qui codifie les événements rapportés (ou à rapporter) dans ce dernier, donc de « penser » sa vie. Puisqu'il est choisi de façon préliminaire, dans quelle mesure le titre influencera-t-il le journal ? N'influera-t-il pas dans le sens de la censure, en faisant que certains passages, certains états d'âme ne pourront y figurer en raison de leur inadéquation avec ce titre initial ? A-t-on affaire à une œuvre autobiographique ou à une œuvre de fiction – le titre marquant justement le territoire de la fiction ? Lejeune souligne, en outre, que « toute écriture de journal suppose l'intention d'écrire au moins encore une fois, une entrée qui elle-même appellera la suivante ». Faut-il voir dans l'attribution du titre avant même d'avoir fini le journal en cours un acte réconfortant qui permet à Nin d'entrer dans « un espace fantasmatique où l'écriture enjambe la mort — post-scriptum infini... » (Lejeune, in Lejeune et Viollet 2000,

⁸⁷ Martha Jaeger fut la troisième analyste de Nin, avant Inge Bogner.

⁸⁸ Anaïs NIN, *Fire, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1934-1937* (New York : Harcourt Inc, 1995). *Infra*, F.

211) ? Si Lejeune indique que certains diaristes écrivent la date du lendemain le jour précédent, force est de constater que Nin va plus loin, puisqu'en désignant dès le début un titre pour le journal à venir, elle informe non seulement le contenu du journal, et surtout ce qu'il ne contiendra pas, mais elle permet de plus un lien entre le passé et le présent, une continuité du journal en tant que support papier. Le journal est une œuvre continue à cet égard et chaque journal empiète d'une certaine façon sur le suivant. Néanmoins, on constate que certains journaux portent des titres multiples et écrits, à la fois avant, puis après ou pendant l'écriture du journal. C'est notamment le cas du *Journal n° 39*, dont la couverture est visible en annexe 11 : *Journal and Note Book. Schizoïde and Paranoia. The Triumph of Magic. Black and White Magic*. Devant la nature kaléidoscopique du journal, Nin peine donc à trouver le titre adéquat. Ces titres nous semblent « dire » la nature de l'écrit, et participent déjà d'une forme de censure, qui prend probablement de plus en plus en compte le(s) destinataire(s). Jusqu'au *Journal n° 9*, (débuté en janvier 1920), les journaux ne portent pas de titres. Mais dès lors que Nin écrit pour sa cousine, le journal se nomme « My Diary ». Évidemment, il y a fort à parier que ce changement, à l'âge de seize ans, est en rapport avec le destinataire qui joue aussi sur le passage à la langue anglaise, l'adjectif possessif venant en outre marquer les limites de la propriété, puisqu'il s'agissait au départ de donner le journal à sa cousine, en échange du sien. Les titres, par la suite, reviennent vers le français, et les premiers mots ne changeront plus : « Mon Journal (and notebook) », suivi aussitôt du reste du titre, rajouté *ad libitum*. Le nom du journal, en français, continue de marquer clairement la propriété. Le reste est ce qui « dit » ou « donne à voir » la forme que prendra, prend ou a prise l'écrit, un peu à la mesure d'un index, comme en établit régulièrement Nin à l'époque.

2.3. Journal à index

Dans les premiers mois, le journal, en raison de son origine épistolaire, est fait de feuilles volantes. Les pages finissent par être recopiées ou repassées et reliées en un cahier, puis la petite fille se résout à écrire directement dans celui-ci. Plus de vingt ans après, en cadeau, sa

mère fera relier à la main les journaux d'enfance d'une couverture plus solide de cuir bleu⁸⁹. Le recopiage donne lieu, d'une part, à une lecture attentive du journal par la diariste-lectrice, et d'autre part, à une réorganisation, à des coupures, et à l'élaboration d'un index excessivement complet, qui évolue, lui aussi en fonction des destinataires (voir annexes 12 et 13).

2.3.1. « *Journal of facts* » : *journal mondain*

Le *Journal* n° 32 (octobre 1931 – février 1932) présente un premier type d'indexage. À la fin du cahier, Nin note les dîners, les invitations lancées et reçues et fait de l'index celui d'un journal mondain, même si quelques entrées signalent « writing », sans aucun autre commentaire, comme c'est le cas le 13 novembre, sur l'annexe 12. C'est bien l'aspect mondain du journal qui est souligné, mais les index ne conservent pas cette caractéristique.

2.3.2. *Journal aide mémoire / journal pour publication* :

Une année plus tard, l'index du *Journal* n° 38, *Uranus*, (novembre 1932 - janvier 1933) se montre beaucoup moins mondain et prouve un désir de synthèse non négligeable, puisqu'il fait un résumé du résumé que constitue déjà le journal. On citera, à titre d'exemple : « Allendy fails to understand Henry », « June invents situations », « June's desire to see as a defeat » et « I asked little and was given everything » (voir annexe 14). Si cet index ne fait pas apparaître de dates, il fait, au contraire du premier, mention du numéro de page. Il est bien sûr élaboré de façon chronologique, suivant l'ordre du cahier, mais rien ne permet de savoir s'il a été tenu au fur et à mesure ou dressé à la relecture du journal. Ce deuxième index, finalement, pourrait s'avérer être la preuve que Nin réorganise son passé et refuse la chronologie des jours, des mois et des années. Pour elle, seules semblent faire sens désormais les pages du journal et le poids des événements une fois écrits. L'événement semble faire « tache d'encre » puisque dans un désir de synthèse, Nin gomme tous les détails et seul l'un d'eux est retenu pour chaque entrée :

⁸⁹ Nous renvoyons le lecteur à l'analyse remarquable que fait Lejeune de la différence entre les deux supports, feuilles volantes ou carnet, dans le chapitre « continu et discontinu » (Lejeune 2005, 74-78).

« I learned to choose the heightened moments because they are the moments of revelation » (introduction à *D I*, x). Il y a chez la jeune femme une volonté de repérage, de baliser l'écriture, d'y mettre des « bornes », destinées à elle-même, au départ du moins, et permettant, comme le souligne Lejeune, « la circulation dans le passé » (Lejeune 2005, 87). Il n'est pas à exclure non plus que l'index soit une première trace du projet de publication du journal, dans un souci de faire du journal un « document » consultable, comme le dit la diariste, lorsqu'elle se présente, comme un « documentaire » (19 mars 1935, *F*, 49)⁹⁰. L'index, en tous les cas, permet de sceller le journal. Il vient clôturer l'écrit, le confiner à un espace bien défini, et ce d'autant plus qu'il s'assortit du numéro de page. Il se constitue en « aide mnémonique » pour le scripteur⁹¹, ainsi qu'en repère pour le lecteur. Il permet de mieux « naviguer » dans le journal, et d'utiliser l'écrit comme moyen de réfléchir sur soi.

2.4. Journal (auto)réflexif⁹²

Le 5 septembre 1935, alors que l'écriture de la nouvelle « Winter of Artifice » va bon train, Nin commente : « I have written about one hundred pages of my Father book. Monday morning I leave Louveciennes with Hugh; I stop at the bank to put the New York diary in the vault, having finished copyig it » (5 septembre 1935, *F*, 139). On dirait donc que la relecture et le recopiage dactylographié du journal engendre une écriture autre, qui concerne celui que la jeune fille appelait « le problème », c'est-à-dire son père (préface à *ED III*, xii). Fiction et écrit auto-bio-graphique sont donc mêlés. Par la suite, Nin replace le journal, que l'on peut légitimement considérer comme un contenant, dans un autre contenant, un endroit clos, comme s'il devait être doublement protégé. Du reste, quand la Seconde Guerre Mondiale éclate et la chasse d'Europe, la diariste n'emporte en priorité qu'un objet, le journal : « I have run away with a part of my treasures, my memories, my obsession with preserving, portraying, recording » (hiver 1939, *D III*, 5). Avons-nous besoin d'autres mots pour montrer le caractère

⁹⁰ [*Sic*] ; en français dans le texte anglais.

⁹¹ Nous empruntons les termes à Danielle Constantin dans son article « La rédaction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : la pièce de la mémoire », *Genesis*, n° 23 (Paris : Jean-Michel Place, 2004), 43-55. Article disponible en ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223049> ; consulté le 20 juin 2010.

⁹² Nous empruntons à Amselle le découpage qu'elle fait de l'adjectif (Amselle 2008, 75).

(auto)réflexif du journal, quand on sait, de surcroît, que Nin le considérait comme un miroir⁹³ ? La réponse est négative, comme le confirme son éditeur, Gunther Stuhlmann, dans l'introduction au *Journal I*, en confirmant cette appellation qu'il combine à celle du journal de voyage, au sens métaphorique du terme : « The "revelation" of Miss Nin's diary, essentially, lies in the fact that here, for the first time, we have a passionate, detailed, articulate record of a modern woman's journey of self-discovery » (introduction à *D I*, vi). Néanmoins, cette dimension du journal ne doit pas faire oublier que le reflet de ce miroir est également visible dans les œuvres de fiction, car au-delà de l'autoréflexion, c'est l'une de ses fonctions, et non des moindres, d'être laboratoire de l'écriture. Chez Nin, l'un ne va pas sans l'autre.

2.5. Journal laboratoire d'écriture

Dans son ouvrage, Didier postule que « [l]e journal est toujours plus ou moins destiné à être le réservoir d'autres œuvres » (Didier 1976, 32). Le journal de Nin ne fait pas exception à la règle et est bel et bien le laboratoire d'écriture de la fiction. Elle le confirme par exemple, alors qu'elle rend compte du travail artistique qu'elle tente de faire sous l'influence de Henry Miller : « The page in the journal is my starting point » (26 décembre 1932, *I*, 79) et le réaffirme plus tard, notamment dans un entretien pour *Vogue* en 1971 : « The diary was begun to bring someone back. My mother didn't let me mail it; and it became private, a house of the spirit, a laboratory » (*CAN*, 96).

On pourrait citer pléthore de passages dans lesquels la transposition du journal vers la fiction est évidente, qu'il s'agisse des nouvelles de *Under a Glass Bell*, de la nouvelle « Birth », en particulier, passage du journal remanié sans cesse qui met en scène la fausse couche de la diariste, enceinte de Henry Miller en 1932, ou même des collages presque mot pour mot fait du journal vers *A Spy in the House of Love*. La nouvelle « Winter of Artifice » n'est bien entendu pas en reste, et la diariste a « emprunté » au journal de nombreuses scènes qu'elle avaient retravaillées et qui ne répondaient déjà plus au critère de l'écriture « à chaud » : entre autres,

⁹³ Cette métaphore, bien connue, sera en partie l'objet de notre prochaine partie.

l'arrivée à New York en 1914, la rencontre du père à Paris à la fin des années vingt et la semaine passée avec lui à Saint-Raphaël-Valescure, en 1933. Nous reprendrons ces passages au cours de notre étude, confirmant l'avis de Nin sur la question : « My diary is my notebook. Everything goes into it that I may use for my novels » (février 1932, *D I*, 58). Et quand Rank, son deuxième analyste, lui demande d'abandonner le journal, elle s'interroge sur la légitimité de ce dernier : « During the struggle against the diary "opium habit" I had many misgivings. Should the diary disappear altogether? Was concerned with its value as a document, its usefulness to my work. Thought of the scenes I had extracted from the diary, the dreams and moods I used in *House of Incest* » (janvier 1934, *D I*, 308). Une fois les œuvres écrites, et surtout publiées, étrangement, il a moins lieu d'être et change de nature. C'est alors qu'il devient le *Journal des Autres*. Mais intéressons-nous un instant à cette addiction que souligne la diariste.

Lorsque s'efface peu à peu le destinataire premier, le journal, de « substitut » du père, devient tour à tour « remède » contre l'absence, puis « symptôme », comme le remarque Bernard Chouvier dans son article « La psychanalyse au risque d'Anaïs Nin » (Chouvier 2009, 132)⁹⁴. Cependant, avant de nous appesantir sur les implications psychanalytiques du terme, nous entendrons le mot selon son étymologie grecque. Constitué du préfixe *σύν*, « avec », et de *πίπτω*, « survenir, advenir », le nom *σύμπτωμα* se traduit par « accident, coïncidence ». Étymologiquement, le symptôme est donc ce qui concourt, ce qui « co-incide », ce qui se passe de façon concomitante⁹⁵. C'est tout d'abord dans ce sens que nous préférons parler du journal comme d'un symptôme, lorsque l'écriture du journal devient une véritable addiction pour celle qui est de plus en plus incapable de se passer de ces moments quotidiens d'introspection et de réflexion – une réflexion qui finit par devenir autosuffisante.

⁹⁴ Bernard CHOUVIER, « La psychanalyse au risque d'Anaïs Nin », *Cliniques méditerranéennes : La Psychanalyse (sur)prise par l'art*, n° 80 (Toulouse : Érès, 2009/2), 127-143.

⁹⁵ Abel JURET, *Dictionnaire étymologique grec et latin* (Macon : Protat Frères, 1942).

Dans les années trente, Nin a souvent conscience de l'addiction dont relève l'écriture. En août 1934, six mois après l'entrée susmentionnée, elle en parle à nouveau clairement comme d'une drogue :

Sunday. This is my drug and my vice. This is the moment when I take up the mysterious pipe and indulge in deviations. Instead of writing a book, I lie back and I dream and I talk to myself. A drug. I turn away from reality into the refracted, I turn events into vapor, into languid dreams. [...] I must relive my life in the dream. The dream is my only life. (11 août 1934, *I*, 366)

Alors même qu'elle est en train d'écrire, Nin consigne son besoin de s'allonger et de rêver sa vie. Selon Jung, « la fonction générale des rêves est d'essayer de rétablir notre équilibre psychologique à l'aide d'un matériel onirique qui, d'une façon subtile, reconstitue l'équilibre total de notre psychisme tout entier. C'est ce que j'appelle la fonction complémentaire (ou compensatrice) des rêves dans notre constitution psychique » (Jung 1964, 49)⁹⁶. Cette fonction complémentaire nous semblerait presque pertinente dans le cas de Nin, pour qui l'écrit sert de rempart contre le déséquilibre, et même contre ce à quoi la diariste fait référence par le terme « névrose » de façon assez systématique. Le rêve est sa seule vie, une vie qui se fait songe et, à travers son détournement de la réalité, peut-être également *ment-songe*⁹⁷. Le 26 septembre 1938, Nin relit le journal d'août 1934 et recopie le passage en question sur une feuille volante qu'elle abandonne à la vue de Gonzalo Moré, son amant du moment. Ce dernier est profondément touché par la pureté du passage, pourtant retravaillé légèrement pour l'occasion. Nin colle le fragment, ainsi que la réponse de Moré, en espagnol, dans le journal en cours. Non seulement le passage est déjà une répétition, une reprise en soi, mais la diariste reprend également les mots du début, comme un chiasme, au cas où un doute subsisterait dans le *Journal n° 46*, celui d'août 1934, quant à l'identification du « vice » : « This is my drug and this is my vice » (début du passage), auquel fait écho « This is my diary and my drug » (en fin de passage) (26 septembre 1938, *NM*, 276 ; voir également *D III*, 310-311). Cette démarche ne

⁹⁶ Carl Gustav JUNG (dir.), *L'Homme et ses symboles* (Paris : Robert Laffont, 1964).

⁹⁷ C'est là un premier point d'écho entre Nin et Fernando Pessoa. Lui également, ou plutôt l'un de ses hétéronymes, Bernardo Soares, considère l'écrit comme une drogue : « Écrire c'est comme la drogue qui me répugne et que je prends quand même, le vice que je méprise et dans lequel je vis. Il est des poisons nécessaires [...] herbes cueillies dans les ruines cachées de nos rêves » (Fernando PESSOA, *Le livre de l'intranquillité*, Paris : Christian Bourgois, 1999 ; 60).

s'inscrit déjà plus dans l'autodestination. D'une part, Nin destine le passage à Moré, d'autre part, à travers la rhétorique, ou poétique mise en œuvre après relecture, elle se place déjà dans une construction cohérente, en pensant aux lecteurs futurs, ceux qu'elle nomme « les autres »

3. Le *Journal des Autres*

L'avant dernière mutation qui affecte le journal, (l'avant dernière si l'on considère *The Book of Pain* et *The Book of Music*, les deux derniers volumes inédits, que Nin souhaitait ne pas publier, même de façon posthume⁹⁸), est due à plusieurs facteurs. Dès le milieu des années quarante, Nin constate ce changement : « Will the outer life become so strong that the inner one will disappear? I live less in the diary. The inner eye mirroring all is less active » (*mai 1944*, D IV, 13). En 1944, Nin est relativement satisfaite du travail qu'elle et Gonzalo Moré, son ami et amant, entreprennent depuis deux ans avec leur propre presse. Nin s'affaire à imprimer et publier elle-même la dernière œuvre des presses privées Gemor, *This Hunger*⁹⁹. C'est donc, a priori, par manque de temps, tout simplement, que le journal change de forme, et le journal manuscrit perd son titre en 1944. Alors que le temps dédié aux œuvres narratives laisse peu de place pour l'écriture du journal, on peut penser que c'est l'accomplissement littéraire qui fait évoluer ce dernier. Deux ans plus tard, à partir du *Journal n° 70*, il n'est plus fait que de feuilles volantes. En effet, à partir de 1946, au lieu des journaux reliés comme par le passé, les journaux ne sont ni plus ni moins que des dossiers, incluant principalement des lettres que Nin recevait et des coupures de journaux, le tout groupé dans de larges chemises, portant pour titre *Journal des Autres* dès 1963. Ce que les archives des collections spéciales de UCLA donnent à voir ressemble davantage à un journal de correspondance et journal critique qu'à un journal « personnel ». Le *Journal des Autres* est ainsi la trace des différents voyages de Nin, de ses prises de contacts avec les éditeurs, de ses incessants aller-retour entre New York et Los Angeles, pour des motifs universitaires (parfois en apparence seulement) et constitue surtout un

⁹⁸ Pour le plus grand plaisir du lecteur, gageons, bien sûr, qu'il en sera autrement, non pas par curiosité « malsaine », mais plutôt, pour comprendre justement le refus de Nin de les livrer à la postérité.

⁹⁹ Intégrée plus tard à *Ladders to Fire*, in *CI*.

dossier épistolaire conséquent. Son aspect contraste avec celui des journaux de jeunesse, qui s'avèrent excessivement bien tenus au point d'avoir, pour certains, comme les quatre premiers, une reliure récemment refaite, avec les pages intérieures coupées¹⁰⁰. La forme importe donc, comme le souligne la diariste :

I have talked about the continuity of the diary even though it takes different forms. At twenty it's different from at forty. And now it has changed again; this year it has become a correspondence with the world, and probably that is the right ending for a diary, that it would start as a river and then flow into an ocean and become an exchange of our more secret and private lives. (Avril 1972, *AWS*, 180)¹⁰¹

Incidentement, le journal, né lettre à un unique destinataire, est retourné vers son origine en devenant lettre, à des destinataires multiples cette fois. C'est probablement la raison qui pousse le frère de la diariste à l'appeler : « her open letter to the world » (préface à *ED III*, xiv). Si, de prime abord, on pourrait penser comme Amselle que le journal « n'a pas vocation première d'être publié et lu par un large public » (Amselle 2008, 37), ce que Nin explique dans une interview de 1966 à propos du premier volume du journal expurgé, donc couvrant la période 1931-1933, en fait vite douter, quand bien même il est question d'une interview juste après la publication :

I would like to say that it was not nostalgia which made me edit and publish the Diary. It was not nostalgia for the past, but the *knowledge that the people I was writing about are playing a role in our present life*. This is true of almost all the ones I mentioned in the first volume : Henry Miller, Lawrence Durrell, Antonin Artaud, and a long list of other personages who are still dynamically influencing our present life. (*Essential Anaïs Nin*, piste 2¹⁰² ; c'est nous qui soulignons)

Comme souvent au cours de notre étude, il importe de considérer les propos de Nin comme non figés et hautement sujets à révision, puisque l'une de ses constantes est justement son absence de constance. C'est l'un des plus grands obstacles à l'analyse des modalités d'écriture de Nin, son point de vue d'écrivain sur ses propres écrits étant sans cesse différent. Il s'avère de ce fait pertinent de considérer l'écrit du point de vue du lecteur, comme le préconise Lejeune. On distinguera bien le journal publié dès 1966 du journal que tient Nin à ce moment. En 1966,

¹⁰⁰ On ne saurait de toute évidence être trop confiant quant au caractère non expurgé de ces journaux d'enfance manuscrits, et ce d'autant plus que tant d'importance est donnée à leur apparence.

¹⁰¹ Anaïs NIN, *A Woman Speaks, the Lectures, Seminars and Interviews of Anaïs Nin*, texte établi par Evelyn J. Hinz (Athens : Swallow Press, 1976). *Infra*, *AWS*.

¹⁰² *Essential Anaïs Nin*, CD d'une lecture publique au New York Poetry Center en 1972 (New York : Caedmon-Harper Collins, 2007).

selon la diariste, ce qui est *présenté comme* son journal est davantage là pour tracer le portrait d'une société et de personnes autres qu'elle, plutôt que pour faire son autoportrait. L'utilisation de la première personne du pluriel signale combien la volonté de rejoindre l'universel est grande. Il s'agit pour Nin d'inclure ses lecteurs dans le journal et on aurait peine à dire du journal qu'il est « intime » : « It is everyone's diary [...] The stress is on the identification » (NF, 67). Si l'on en croit la diariste, c'est un journal de lecture de soi, du monde, et des autres. Comme l'explique à très juste titre Simonet-Tenant, l'appellation elle-même est remise en cause. D'aucuns lui préfèrent le terme de « journal personnel » – c'est le cas, notamment des Lecarme¹⁰³ – car il ne divulgue que très rarement la véritable intimité. Simonet-Tenant présente parfaitement la situation en reprenant l'adjectif que Michel Tournier applique à son propre journal, un journal « extime ». La critique explique :

Certains diaristes sont par ailleurs amenés à tenir leur intimité en bride, en particulier lorsque les journaux sont écrits dans la perspective d'une publication du vivant de leur auteur. L'on peut penser à ce titre au Journal publié de Julien Green, que ce dernier n'a d'ailleurs point qualifié d'intime et dont les derniers tomes se limitent pour l'essentiel à la relation des déplacements de l'écrivain, à l'appréciation insignifiante de l'actualité et la vie de l'homme de lettres. (Simonet-Tenant 2004, 19)

Le journal de Nin devient presque un journal « extime », ou journal « externe », si l'on préfère la terminologie de Gusdorf et de Girard, sorte d'écho du monde extérieur et dans lequel « on pourrait parler de niveau d'intimité zéro [...] chronique de l'actualité, écho des sollicitations extérieures, journal des autres plus que de soi » (Simonet-Tenant 2004, 19 ; voir également 113-115 et Amselle 2008, 143, NBP 1). Du reste, c'est ainsi que la diariste se défend contre les accusations de narcissisme élevées contre ses écrits ; les siens appartenant aux autres : « For the critics who are so preoccupied with the veil of writing for or about one's self, I have a carton of letters from readers, all saying : "You are writing my diary, my life" » (NF, 146).

Dans son journal, Julien Green concède : « Étrange plaisir de se raconter soi-même à soi-même [...] n'est-ce pas dans la mesure où je suis tout le monde, que cela m'intéresse de me

¹⁰³ Jacques LECARME et Éliane LECARME-TABONE, *L'Autobiographie* (Paris : Armand Colin, 1997), 244.

regarder agir ? » (Green 1955, 152)¹⁰⁴. La question de l'universalité de l'expérience individuelle n'est pas propre à Green puisque Nin affirme : « A human being is a person but also a symbol, a representation of other human beings » (*NF*, 124). En ceci, son journal se veut personnel, comme le rappellent les titres « My Diary » ou « Mon Journal », mais dans les années soixante, elle cherche également à rejoindre une dimension collective, voire universelle. Cependant, on aurait tort de croire que ce journal n'est « journal des autres » qu'à partir des années 1950, puisque la question se pose très tôt. C'est notamment le cas lorsqu'il sert à consigner les impressions des villes et pays que visite la diariste qui, par les « déracinements » constants dont sa vie est faite, mène une existence relativement nomade. Nous renvoyons le lecteur à certaines descriptions, en particulier celle de la ville de Fez, faite d'un dédale de rues que Nin compare à son « labyrinthe intérieur »¹⁰⁵. On citera également les longs passages sur Acapulco et le Mexique, au tout début du *Journal V (1947-1955)*, puis les descriptions qui s'efforcent de rendre l'univers enchanteur de Venise dans ce même volume. Enfin, on retiendra celles de la Côte d'Azur, hautement symboliques, à la fin du *Journal II (1934-1939)*, puisque la guerre s'apprête à éclater ou dans le journal *Incest*, tout aussi symboliques (et sans aucun doute, sublimées), pour d'autres raisons.

Le journal est *pour* les autres, avant de devenir complètement le leur. La diariste en a conscience très tôt : « I write for other people, even when I say 'I am alone' » (janvier 1929, *ED IV*, 156)¹⁰⁶. Didier commente : « L'autre est d'abord le sujet de beaucoup de pages. Car, si le diariste a tendance à s'analyser lui-même, très vite cette analyse devient celle de ses rapports avec autrui. Il note les conversations qu'il a eues, les rencontres diverses. [...] Mais plus que la présence d'autrui comme sujet, est importante celle d'autrui comme regard. Tous ces

¹⁰⁴ Julien GREEN, *Journal*, tome VI, *Le Miroir intérieur 1951-1954* (Paris : Plon, 1955), cité par Didier (Didier 1976, 117).

¹⁰⁵ Voir Anaïs NIN, « The labyrinthine City of Fez », *In Favor of the Sensitive Man and other essays* (New York : Harcourt Brace, 1974) ; voir également avril 1936, *D II*, 71-81.

¹⁰⁶ Dans *Le Journal intime*, Béatrice Didier s'interroge : « Écrit-on pour soi seul ? Écrirait-on dans une île déserte si l'on était bien sûr que jamais être humain n'abordera ? » (24). L'un des entretiens que Marguerite Duras accorde à Radio-France fait écho aux questions de Didier : « Ça existe pas. J'écris pour toi quand j'écris, j'écris pour vous. Si l'autre n'est pas là, on n'écrit pas. C'est menti, ça, complètement, depuis le commencement des temps. Sur l'île déserte, on n'écrit pas. Y'a ça aussi, cette hypocrisie en postulat, de croire que c'est pour soi qu'on écrit » (« Jamais, dans aucun cas », *Le ravissement de la parole*, anthologie d'entretiens INA/Radio-France, Paris : INA, 1997).

personnages évoqués, ils pourront un jour lire le journal » (Didier 1976, 24). Chez Nin, ce qui fait déjà du premier journal publié « le journal des autres », c'est la préoccupation croissante de rejoindre l'universalité et de parler au nom des (autres) femmes : « I have to speak for many women » (novembre 1933, *D I*, 289). En affirmant ceci, la diariste commence à orienter le pacte de lecture, en vertu de ce que le journal est devenu, et donne la clé de lecture des volumes à venir, puis réitère, dans le *Journal III* : « The evolution of woman. I am living and suffering it for all women » (hiver 1942, *D III*, 250). À la fin d'une de ses interventions publiques, et en réponse à la question : « Are you still writing in the diaries? », la diariste répond : « No, and it's your fault. I'm answering letters. But I think that that may be the natural outcome of the diary. [...] Perhaps that's the ultimate raison d'être of the diary: that it ceases to be a solitary occupation and becomes a universal work. Perhaps that's the way it should end » (février 1973, *AWS*, 180). Mais ce motif, s'il rend compte de la dérive du journal, et surtout de la transformation progressive du contenant, des carnets vers les feuilles volantes, n'est pas le seul qui rentre en jeu. Pendant l'hiver 1962-1963, Nin fait part au lectorat de sa volonté de s'effacer du journal : « I have decided to retire as the major character of this diary. From now on the diary will be called *Journal des Autres* (Diary of Others) » (hiver 1962-63, *D VI*, 319 ; c'est l'auteur qui souligne). Comme le montre le tableau en annexe 1, dès lors que Nin nomme son journal ainsi (à partir du *Journal n° 106* en 1963), par opposition à l'appellation « Mon Journal » (apparaissant en particulier sur les *Journaux n° 24, 27, 28, 29* écrits de 1927 à 1930), c'est la légitimité du journal en tant qu'œuvre « auto-bio-graphique » qui est remise en cause.

4. Conclusion

Le destinataire du journal, au fur et à mesure qu'il change, en informe le contenu et la démarche. Écrit comme une correspondance pendant les premières années, il est influencé par le destinataire, qui, comme le remarque à point nommé Amselle, « imprime implicitement sa marque dans un processus d'échange – on n'écrit pas à un ami comme on écrit dans le journal, la confiance s'adapte » (Amselle 2008, 113). Le journal, même s'il n'est peut-être pas *un*

journal, est bien « journal », et ce, même au plus fort de l’analogie avec le genre épistolaire dont il naît et vers lequel il retourne, même s’il se départi de son destinataire (le père) en chemin, au moment où « l’échange » est sans retour ou à sens unique. La deuxième publication de *Winter of Artifice* en 1942, par Nin elle-même, coïncide avec ce moment, puisque le journal commence à changer de typologie dès le milieu des années quarante. Pour celle qui, dès les années vingt, pensait déjà à la publication – et donc qui gardait toujours en tête ses destinataires, le journal a toujours été le lieux des « confidences », voire des confessions, « adaptées », elles aussi, en fonction de ces derniers. Au terme de « lecteur », nous préférons celui de « destinataire », et ce surtout pour le père de la diariste, qui ne lisait pas forcément le journal, mais à qui il était néanmoins destiné. Seuls les deux derniers journaux inédits sont entièrement auto-destinés.

Même si le père apparaît encore de temps en temps comme la *raison* de l’écriture, comme la diariste le laisse lire, dans le premier journal publié : « Whenever I feel sadness about my father, I write. When I yearn for him, I write. When I feel regrets, I write » (mars 1934, *D I*, 323), les journaux publiés s’efforcent de ne plus faire mention de ce destinataire originel en tant que tel. En revanche, les manuscrits et tout particulièrement le *Journal n° 43* s’étendant du 12 août au 18 septembre 1933, intitulé *Mon Journal and Note Book. Father, Henry*, montrent que la question n’est pas encore complètement réglée (voir annexe 15). Le « charme » des retrouvailles incestueuses dans le Var a agi comme un révélateur sur l’écriture, qui laisse à nouveau apparaître le nom du père en filigrane sous celui du journal. Dans l’exemple suivant, plus d’un mois après avoir quitté Saint-Raphaël, Nin recopie la réponse qu’elle envoie à son père, qui l’invite à revenir vers lui, pour faire le voyage du Var à Évaux-Les-Bains, en Creuse :

Je ne pouvais pas t’écrire hier soir. Je pense à toi constamment. Je me réveille déjà enveloppé de rêves de toi... Je ne travaille qu’avec une demi attention, avec ton portrait à mes côtés. Tout, tout le reste s’est évanoui. Mon travail est pour toi : je le voudrais plus beau. *Mon Journal est pour toi.* (Août 1933, *Journal n° 43*, 48 ; c’est nous qui soulignons)

Cet extrait renvoie à la confusion des genres, et à l’ambiguïté des destinataires (le père ou Nin elle-même). Les retrouvailles incestueuses de Saint-Raphaël-Valescure ont des retombées

tangibles sur l'état psychique de Nin, mais également sur son pendant, le journal qui, pour le coup, redevient comme une lettre, malgré son volume important : « Je ne pouvais pas t'écrire ce soir », dit-elle à son père, en même temps qu'elle réaffirme le genre de ses écrits : « Mon Journal est pour toi ». Nin livre, ou fait semblant de livrer, la clé de son *travail*¹⁰⁷ d'écriture et de réécriture du journal : « Mon travail est pour toi : je le voudrais plus beau ». Comme le montrent nombre de passages réécrits, et donc déjà embellis, pour Henry Miller, pour Hugh Guiler, pour Gonzalo Moré ou même pour les lecteurs futurs, Nin n'offre à son père qu'un aspect de la vérité.

Finalement, ce qui fait la spécificité du journal de Nin, ce n'est donc pas tant la multiplicité des types de journaux, ou le caractère protéiforme du journal, qui ne lui sont pas particuliers, puisqu'on les retrouve chez Woolf et Pozzi, entre autres, mais c'est la démarche de la diariste et la question de ses destinataires dans le cadre d'une publication envisagée de son vivant. Nin illustre parfaitement le cas où la question de l'édition (au sens de l'anglais « editing », à savoir la préparation du texte avant publication) est intimement liée à celle de la censure et de l'autocensure. Son journal est singulier à cet égard – c'est une des données qui nous a poussé à l'étude des manuscrits en eux-mêmes¹⁰⁸. La question de la sincérité est bien évidemment centrale dans le cas d'une diariste qui souhaitait séduire ses lecteurs : tout d'abord son père, puis sa cousine, puis son mari, ses amants et enfin son lectorat essentiellement féministe. S'il ne s'agit pas de la même séduction, on peut, à coup sûr, reprendre et « pervertir » (puisque'ils ne s'appliquent pas, a priori, au journal), les propos d'Amselle : « la confidence s'adapte ».

Enfin, si la typologie que nous avons tenté de dresser est nécessaire et utile, elle reste incapable de rendre certaines subtilités, car elle met le journal « au devant de la scène », comme seul acteur. Lorsque nous envisageons le journal comme laboratoire d'écriture, nous

¹⁰⁷ Le choix du mot a toute son importance, notamment parce que Henry Miller ne le conçoit pas ainsi ; voir chapitre II, partie B, section 2.2.1. « L'impossibilité de se séparer du journal ».

¹⁰⁸ Une simple recherche sur Google Scholar et sur les bases de données SUDOC et LION des mots « journal expurgé », « journal non expurgé », « expurgated diary », « unexpurgated diary » et la même chose en néerlandais, allemand et suédois (« unzensierte Tage(s)buch », « ongekuisde dagboek » et « ocensurade dagbok »), fait systématiquement apparaître en résultat les journaux de Nin en première page, suivis de loin par le journal de Kafka, ceux de Bashkirtseff, Frank et Nijinski.

considérons toujours le journal comme source et non comme cible. Or, les communications entre journal et fiction sont parfois à double sens. Il est bien difficile d'en faire fi lorsque l'on découvre dans le dossier génétique de la deuxième nouvelle de *The Winter of Artifice* (1939) le feuillet que nous évoquions en introduction et qui porte la mention holographe « First draft of Introduction to Diary » (voir annexe 16) – une trace de l'intention de la diariste d'utiliser, pour la publication du journal, une partie du dossier génétique de ce que l'on considère de prime abord comme une œuvre de fiction. Néanmoins, notre tentative de classification donne à voir la nature kaléidoscopique du journal, et les différents reflets renvoyés par cet immense miroir qu'il constitue – outil d'introspection remarquable, au sens étymologique de *intro-spectare*, c'est-à-dire, « regarder vers l'intérieur / l'intime ». Car le journal est bien affaire de vision et toujours selon les destinataires, c'est un miroir qui reçoit ce que la diariste voit, souhaite voir ou désire faire voir.

B. LE JOURNAL : MIRAGE AUTOBIOGRAPHIQUE

Il me semble aussi que je suis toujours moins varié, hardi, intéressant, et que ce journal perd en s'allongeant. Mais n'importe ; il est ma pharmacie, et doit chercher à être mon miroir ; non à m'amuser.
(7 avril 1850, Henri-Frédéric Amiel, *Du Journal Intime*, 87)¹⁰⁹

Dès 1850, Amiel, grand modèle de Nin, faisait régulièrement référence à son journal comme un miroir¹¹⁰. La métaphore n'a jamais quitté les esprits, puisque Malraux, tout autant que Robbe-Grillet en font usage pour le titre de leur autobiographie (*Le miroir des limbes*, et *Le miroir qui revient*)¹¹¹. Dans son étude, Didier remarque que les mots « miroir », « reflet » et « regard » reviennent de façon récurrente dans les journaux et que l'image spéculaire fait partie du jeu de l'écriture (Didier 1975, 113). Influencé par son modèle, ou tout simplement jeune fille occidentale, Nin considère son journal de façon analogue : « J'ai un miroir ! Mon Journal. N'est ce pas un miroir qui redirait à l'oubli la véridique histoire d'une rêveuse, qui il y a bien longtemps, longtemps, traversa la vie comme on lis un livre ? » (mars 1916, *Journal n° 2*, non paginé). Le journal est donc un miroir. Quant à savoir si ce miroir redit à l'oubli « la véridique histoire » de la diariste, le problème n'a pas autant d'intérêt que de savoir si cette dernière, lorsqu'elle se fait lecteur, croit retrouver une fidèle image d'elle-même dans le reflet que lui renvoie le journal. Puisqu'elle se qualifie de « rêveuse », son journal est-il le miroir onirique ou éthéré des événements ? Le reflet de la vie est-elle perçue au même titre que les intrigues fictionnelles, celles que l'on « lit [dans les] livre[s] » ? Tout en analysant la matière dont se compose le mercure narratif, celui qui « redit » à la postérité une histoire, nous tenterons, dans ce chapitre, de passer « de l'autre côté du miroir » afin de mettre en évidence ce point de fuite

¹⁰⁹ Henri-Frédéric AMIEL, *Du Journal Intime*, vol. 4, préface de Roland Jaccard (Bruxelles : Éditions Complexe, 1987).

¹¹⁰ Le 15 octobre 1850, le diariste note encore : « Relu tout ce cahier du Journal intime [...] Je commence à me lasser de cette étude stérile et seulement curieuse, et à vouloir du profit, du progrès, de l'action. L'office du miroir ne me suffit plus, je veux réaliser » (Amiel 1987, 34).

¹¹¹ André MALRAUX, *Le Miroir des limbes* (Paris : Gallimard, 1972). Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient* (Paris : Éditions de Minuit, 1985).

qui attire le regard à travers les métaphores et les métamorphoses d'un journal qui, par ses mutations, tient du mirage plus que du miroir autobiographique.

1. Le Journal : un miroir

1.1. Reflets et réflexions : métamorphoses et métaphores

Le premier déracinement de Nin (la perte du père et consécutivement l'expatriation aux États-Unis) est doublement sous le signe de la coupure pour la petite fille. D'une part, elle perd son père, débute un journal et commence donc à se regarder dans ce qui deviendra un immense miroir, d'autre part, elle doit apprendre une autre langue qui influe sur sa perception identitaire. À son arrivée à New York, en 1914, Nin doit se familiariser avec l'anglais. La langue ne pénètre pas directement dans le journal, qui reste justement un îlot français dans le port de New York : « [The diary was] an island, in which I could take refuge in an alien land, write French, think my thoughts, hold on to my soul, to myself » (mars 1933, *D I*, 202)¹¹². À seize ans, cependant, le français phonétique est abandonné au profit d'un anglais plus solide, mais des incursions passagères dans les autres langues (le français et l'espagnol) ne sont pas exclues. C'est dès l'enfance que la petite fille éprouve sa nature divisée, alors qu'un ami de la famille remarque : « Si on sait deux langues on est deux hommes, si on n'en sait trois on est trois hommes ». La jeune Anaïs a tôt fait de s'interroger, « Alors moi qui suis-je ? » (7 janvier 1915, *Journal n° 1*, non paginé). Plus tard, chaque langue acquiert un statut propre : l'anglais semble être la langue de l'intellect, le français la langue du cœur, et l'espagnol, la langue des ancêtres (voir *ED II*, 98). Cette « schizoglossie »¹¹³ n'est pas particulière à Nin, puisqu'on la retrouve

¹¹² Voir la section 1. « De la lettre au journal », dans la partie précédente de ce chapitre.

¹¹³ On doit le terme au linguiste Einar HAUGÉN, dans son article « Schizoglossia and the linguistic norm », *Georgetown University Round Tables on Language and Linguistics*, n° 15 (Washington D.C. : Georgetown University Press, 1962), 67-73. Nous le reprenons ici sans son implication sociolinguistique faisant, au départ, référence à l'opposition entre les deux langues officielles de la Norvège, toutes deux germaniques : le « Ny Norsk » (nouveau norvégien) et le « Bokmål » (littéralement, « la langue des livres », c'est-à-dire le norvégien classique ne cherchant pas à se départir de l'influence du danois).

chez Julien Green, comme le montre Claudine Raynaud (Raynaud 2001, 313)¹¹⁴, ainsi que dans de nombreux journaux, dont certains sont signalés par Simonet-Tenant¹¹⁵. Dans le cas de Green, « [l]a langue fait défaut. Les langues font défauts, l'une comme l'autre. Mais peut-être ne font-elles pas défaut de la même façon ? [...] La langue française occulte-t-elle certaines choses que la langue anglaise libère ? » (Raynaud 2001, 315-318). Concernant Nin, la réponse serait affirmative. En effet, ce recours à la langue anglaise coïncide avec la fin des espoirs de retour du père, mais répond probablement à une démarche qui ne dépend pas uniquement du nouveau destinataire du journal, sa cousine. C'est la diariste qui décide de cette coupure. En même temps, elle quitte l'école, choisit de ne plus écrire pour le père¹¹⁶, et donc d'abandonner momentanément la langue qu'elle parle avec lui, lorsqu'elle voit que son amour n'est plus. Libre à elle d'y revenir, par incursion, lorsqu'elle le souhaite, ou lorsque le mot juste fait défaut en anglais. La démultiplication linguistique obéit certainement à un besoin de sécurité.

Après les retrouvailles incestueuses, Nin rejette les langues parlées par le père avec davantage de véhémence encore. La sienne, celle qu'elle souhaite désormais utiliser, c'est l'anglais. Lorsque le père a lu le premier journal, et lui fait des reproches, elle revient sur cette schizoglossie, comme une façon de s'opposer à lui et de lui tenir tête¹¹⁷ :

To write in French for me is like making a river out of twigs, as I said to Henry. There is no exaltation, no puissance in French, no passion, no chaos. Father laments my use of English. Using English, he says, is doing violence, to my true nature: Spanish violence, French incisiveness. But I say, I give English these things. I break the mould for my use. I transcend languages. And I adore English. It is rich, fertile, subtle, ponderous, weighty, large, airy, all sufficient to expression. I detest French also Spanish, for my own use. (15 mai 1933, *Journal n° 41*, 76)¹¹⁸

¹¹⁴ Claudine RAYNAUD, « Julien Green ou le souvenir d'enfance en deux langues », *Littérature et Nation*, n° 24, actes du colloque « La langue de l'Autre ou la double identité de l'écriture », textes rassemblés par Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers (Tours : université de Tours, 2001).

¹¹⁵ Pepys, Gide, Michelet, Charles Du Bos, Stendhal, Larbaud et Pozzi ont chacun leur manière d'avoir recours à une ou plusieurs langues étrangères. Ces dernières sont parfois davantage qu'une volonté de simplement crypter le journal, pour en éviter la lecture par quelque intrus (Simonet-Tenant 2004, 36-38).

¹¹⁶ Du moins, en apparence, puisque nous avons vu qu'elle revient régulièrement vers le père, comme destinataire originel du journal. Joaquín Nin, bien que de langue maternelle espagnole, parlait français à ses enfants. Dans une moindre mesure, il s'exprimait en espagnol.

¹¹⁷ Sur son blog, Paul Herron fait également mention d'une lettre que Nin écrit à son père après que ce dernier lui eut fait des reproches quant à son orthographe française. Elle termine la lettre par deux lignes complètes d'accents graves, aigus et circonflexes, suivies d'une invitation au père à « les placer où bon lui semble ». Page disponible en ligne : <http://anaininblog.skybluepress.com/> ; consultée le 12 juillet 2009.

¹¹⁸ Dans la version éditée par la diariste, pour le journal expurgé, les deux premières phrases critiques sur le français ont disparu (mai 1933, *DI*, 215).

Pourtant, si l'on met en rapport la démultiplication linguistique (français, anglais, espagnol) avec les nombreux « déracinements » géographiques et même professionnels de Nin (mannequin, danseuse, analyste, écrivain et maître de conférence honoraire), son identité nous apparaît d'autant plus fragmentée.

Dès les débuts du journal, la petite fille comprend le conflit de son image, comme elle le confirme, en 1931 : « My first concept about people around me was that all of them were coordinated into a WHOLE, whereas I was made up of a multitude of selves, fragments » (février 1932, *DI*, 47 ; c'est l'auteur qui souligne). Cet aveu fait « devant le miroir » quant à la nature divisée du sujet écrivain est source de souffrance, à cause de son manque de coordination, de mise en ordre des différentes facettes du moi : « The truth is I only face human beings in fragments » (1^{er} juin 1933, *I*, 179). Contre cette dislocation, l'enfant devenue jeune femme a un journal. Il est ce qui contient le moi, comme le rappelle par exemple cette adresse à son carnet : « I do not want to lose you, for I will lose myself » (25 janvier 1927, *ED III*, 264) – un moi rendu objet par la représentation textuelle – d'où la peur de la diariste de le perdre, au sens propre. Sa volonté de l'avoir toujours avec elle lorsqu'elle est enfant, et plus tard, de le mettre en sécurité dans une boîte en métal cadénassée (voir *DI*, 189), ou mieux, dans un coffre-fort de banque, une fois le volume recopié, peut être envisagée sous cet angle, outre le désir de conserver les secrets. Alors qu'elle vient de déchirer des pages du journal, mal écrites, la diariste s'excuse :

I come to you, dear journal, with an apology. I have mangled and cut into you mercilessly, have left you deprived of your belongings. I have no longer added pages to your book ; rather, I have torn them from you. And even in your poverty you have still that elusive and inexplicable way of retaining your power and your character. You are still alone and unsurpassed in that you are the most intimate, if not the most complete, of the reflections of my changing self. (31 août 1923, *ED III*, 13)

Le moi et le texte « le plus intime » se créent donc réciproquement, puisque la diariste consigne ses fragments dans le journal, qui en retour, reflète une image relativement globale d'elle-même. Pour autant, cette image est à jamais incomplète, puisque le moi est instable et change selon les moments où l'on s'y mire. Le journal n'offre donc pas une vision, mais des visions, qui sont en rapport avec la vie de la diariste.

Ces visions toujours plus multiples sont celles que les manuscrits de la bibliothèque McCormick de l'université de Northwestern nous permettent de mieux comprendre. Parmi un dossier regroupant les écrits de jeunesse inédits ou publiés de façon posthume, dans *Waste of Timelessness and Other Early Stories*, quelques feuillets sans titre, datés d'août 1929, ont retenu notre attention en tant que commentaire sur l'écriture diaristique (voir le premier feuillet en annexe 17). Les huit feuillets dactylographiés et portant parfois des annotations holographes constituent un essai sur les journaux personnels et se permettent d'insister sur la sincérité, concept-clé des diaristes que Nin juge capital, du moins dans cet essai¹¹⁹. C'est le journal d'Amiel qui lui semble le plus exemplaire : « He could not play at coloring his ideas and framing them as novelists do. [...] Incidentally, this absence of conscious art, of composition, was the formation of a unique form [...] in which sincerity and frankness have become, not a virtue, but a style in themselves, a type of writing » (*Essai 1929*, feuillet 7). La diariste envisage le journal d'une façon authentique, non remaniée et dénuée de tout « art », qui contraste avec ce qu'est devenu le sien. Aux antipodes de ce que la petite fille note quatorze ans auparavant, et des scènes réécrites que nous avons déjà mentionnées (qu'il s'agisse de la fausse couche ou de l'arrivée à New York en 1914), la lecture d'Amiel et le désir de l'égaliser viennent soudain cristalliser la volonté de ne pas « retoucher » ce tableau qu'est le journal. Ses couleurs doivent rester celles qu'elles furent dès le départ, puisqu'il s'agit d'un miroir de la vie – analogie qu'elle développe dès les premiers paragraphes de l'essai : « A man then brings himself to the journal. [...] it reflects clearly the images of his life; it retains and fixes all that would otherwise pass » (*ibid.*, feuillet 2). L'image est nette, qualitativement, puisque sincère et dénuée d'art, mais elle vaut surtout par son caractère quantitatif, car le journal, considéré dans sa globalité, offre à la diariste une image complète d'elle-même, comme un album de photos. Ce qui semble le plus rassurant, c'est effectivement la continuité même du journal : « This moment when everything is made to stand still while the man looks at it, when he can *spread*

¹¹⁹ *Infra*, toute référence à l'essai sera notée *Essai 1929*.

*out his own life before him and tudy*¹²⁰ it » (*Essai 1929*, feuillet 2 ; c'est nous qui soulignons). Chaque entrée arrête le temps pour un instant, et chaque confrontation *visuelle* avec le journal permet de saisir le passé, ici au sens propre (« stand still »), comme au sens figuré, de le comprendre. En 1929, la diariste ne remarque pas, en revanche, l'aporie dont relèvent ses propos dans la phrase qui suit. Pour pouvoir « étaler *toute* sa vie », il faudrait évidemment être arrivé(e) à son terme, ou finalement écrire une autobiographie *stricto sensu* plutôt qu'un journal.

Affaire de vision, le journal permet aussi de mettre en lumière les événements. Il révèle, élucide (dans les sens étymologique de « faire lumière sur ») et nécessite la plus grande attention :

To bring out doubts, vague fears, unworthy emotions, weak thoughts to the penetrating light of words, is to face them. The moment of writing becomes a moment of vision. [...] The journal intensifies our life, awakens a sharper sense of what is passing. We cannot describe what we have not observed, and the journal demands observation. For the sake of it, we open our eyes to color, and to form, and to every moment and rhythm and appearance of life. (*Essai 1929*, feuillet 2 ; voir annexe 18)

Le miroir du journal aide à affronter ses faiblesses, parce qu'il permet de « se voir ». Le journal, à travers la vision (ou les visions) que la diariste peut avoir d'elle-même, contient les différentes coupures du moi, ses fragments, et renvoie en retour une image que la diariste aimerait complète. C'est du moins ce qu'elle espère, même si tout diariste est dans l'impossibilité de faire un portrait complet de lui-même, car il faudrait écrire tout le temps, et surtout écrire alors même que l'on vit les choses¹²¹. C'est lorsque son deuxième analyste, le docteur Otto Rank (disciple de Freud, avant qu'ils ne se fâchent) lui demande d'abandonner l'écriture du journal, qu'elle s'interroge le plus sur sa nature de contenant. Le journal est la métaphore du corps, aussi protéiforme soit-il : « I regretted the diary which held my body and soul together, and held together all of my many selves » (février 1934, *D I*, 301). On en veut

¹²⁰ Nous livrons ici une transcription linéaire du dactylogramme, avec ses fautes de frappe, et suivons ainsi les conseils de Grésillon : « Les seuls cas où nous plaiderions pour une transcription linéarisée sont des manuscrits pauvres en réécritures, par exemple les documents autobiographiques comme le journal intime, les cahiers ou carnets, ou le journal de voyage » (Grésillon 1994, 129). Dans un souci de fidélité, le lecteur peut confronter nos transcriptions aux fac-similés présentés en annexe.

¹²¹ Le projet de se dire ne peut coïncider avec le projet de tout dire, il restera toujours des résidus, des « scories », si on pousse le raisonnement à l'extrême, ne serait-ce que le moment où le diariste écrit. Comme le souligne Gusdorf, « l'autobiographie n'expose jamais qu'un sous total » (Gusdorf 1991 a, 128).

pour preuve l'anéantissement de la diariste, lorsqu'un ami chargé d'en réaliser une copie dactylographiée perd l'un des volumes du journal, en 1938 : « I have lost the diary of my first year of marriage. David Gascoyne lost it by what seems to me an act of sheer stupidity. [...] He decided [...] to mail it, without registering it even, a crazy destructive act for which I curse him. [...] I feel the loss terribly, like a fragment of my life itself. [...] The loss of it is like my own death » (29 mars 1938, *NM*, 238). De là, on comprend aisément la dépendance de la diariste à ce qui devient une drogue : « This diary is my kief, hashish, and opium pipe » (juin 1934, *D I*, 333) – soulignant, par là même, la fonction d'objet transitionnel du journal. Et lorsque Rank tente de l'en séparer, comme elle le note évidemment, « On November 8, 1933, Rank asked me to give up my journal and I left it in his hands. He delivered me of my opium » (novembre 1933, *I*, 294), la jeune femme se sent perdue et pense immédiatement à un palliatif : « I think of a self-portrait tonight in order to disengage myself from dissolution. But I am not interested in it, or perhaps my self is beyond resuscitation. I am spent, wasted, lost, given, empty » (janvier 1934, *I*, 302).

Nin poursuit donc la métaphore, ou plutôt la métamorphose du journal, dans sa tentative d'articuler la représentation de son moi multiple. Tel que le définit Michel Beaujour, dans *Miroir d'encre*, l'autoportrait se différencie du journal par son caractère non-suivi. Il est centré sur l'essence même du moi : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vous dirai qui je suis » (Beaujour 1980, 9)¹²². Il est cependant semblable à un « miroir d'encre », car il se trouve obscurci par la culture qui précède le sujet qui écrit. La configuration culturelle de l'individu, est donc à prendre en compte, et l'écriture se trouve informée par des catégories traditionnelles opposant, par exemple, les vertus et les vices, les humeurs et le tempérament, les péchés et les mérites. L'état d'esprit de Nin, au moment donné (« to disengage myself from dissolution »), correspond bel et bien à ce qu'avance Beaujour : « L'autoportrait s'écrit à partir d'une chute dans l'espace informe et désorienté que creuse la perte d'une assurance » (Beaujour 1980, 341). Cependant, les commentaires de Gusdorf, dans *Lignes de vie 2*, sur ce

¹²² Michel BEAUJOUR, *Miroir d'encre, rhétorique de l'autoportrait* (Paris : Seuil, 1980).

qu'il nomme « les difficiles écritures de Michel Beaujour » tendent à dénoncer l'appellation, dont Beaujour, lui-même, n'est de toute façon pas satisfait :

L'autoportrait n'est-il pas plutôt le recentrement, le déploiement, la prise de conscience et la mise en œuvre *après coup* d'une écriture désœuvrée et dépourvue de but qui se perdrait dans le vague champ des imaginations, des gloses et des notes ? [...] Nul autoportraitiste ne forme, du moins initialement, le projet – sot ou admirable – de “se peindre”. (Gusdorf 1991 b, 115, citant Beaujour 1980, 341 ; c'est l'auteur qui souligne)

Une écriture « désœuvrée » et « dépourvue de but », qui se perd dans les « gloses » et les « notes », c'est bien l'abîme dans lequel Nin est en train de sombrer à ce moment-clé : « I find it difficult to retain exact phrases [...] Objects. House. Food. Beauty. Persons. Human beings » (1^{er} février 1934, *I*, 302-303). Venant juste de publier sa biographie de Lawrence, et sans la sécurité du journal, l'auteur n'a plus de support : « I come out without my book. I stand without crutches » (*ibid.*). Elle est désemparée au point de n'écrire que sous la dictée de Miller, pour l'aider dans son *Tropique du cancer* : « I sat at the typewriter taking dictation, to help Henry file his quotations » (*ibid.*).

Finalement, cet autoportrait, sans régularité ni construction dans le temps ne la convainc pas, pas plus qu'il ne convainc Barthes, qui en dénonce l'impossibilité : « Il n'est pas en mon pouvoir de dire qui je suis [...] Je ne ferai qu'ajouter un texte de plus à mes textes, sans avoir aucune garantie que ce texte soit plus vrai [...] le pouvoir d'interprétation [...] c'est toujours l'autre qui en dispose » (Roland Barthes interrogé par Claude Jammond, cité par Beaujour 1980, 171-172 ou Gusdorf 1991 a, 123). Lorsqu'interviewée, Duras est du même avis : « Autoportrait, je comprends pas ce que ça veut dire... non, je comprends pas. Comment voulez-vous que je me décrive ? Y a des portraits de moi, c'est les autres qui peuvent le faire... les faire. Autant de gens que je connais, autant de portraits de moi ; ils sont tous valables. Mais moi, j'ai rien à dire sur moi... Ça existe pas, c'est une fausse question. Au fond, au total, ça n'existe pas » (*Le Ravissement de la parole*, CD 3, piste 9).

En tant qu'*Ersatz* du garde-fou contre la « dissolution » du moi, Nin préfère soudain ce que son analyste lui avait premièrement suggéré, à savoir un carnet d'esquisses : « a sketchbook with only the *human essence which is always evaporating* [...] without compulsion

or continuity » (fin janvier 1934, *I*, 296). Comme le signale Amselle, au sujet de *A Sketch of the Past*, pour Woolf, « les esquisses [...] sont un procédé qui permet à l’auteur d’exprimer ce qui a été un moment présent, de faire coexister dans le texte les émotions d’alors [en empêchant qu’elles ne « s’évaporent »] et le regard présent du narrateur » (Amselle 2008, 201). Pour Nin, on a bien l’impression que ce fut toujours le cas du journal. Mais au contraire de ce que note Amselle lorsqu’elle revient sur le point de vue de Gualtieri¹²³ au sujet de Virginia Woolf, il ne s’agit pas pour Nin, dans son livre d’esquisse de « dépasser le terme pictural de l’esquisse, du tableau rapidement brossé – inachevé de surcroît » (*ibid.*, 199). En effet, les règles qu’elle s’impose, et dont on prend connaissance à la lecture des manuscrits, sont, a priori, strictes :

Never write anything which can be immediately described and written out for either of the 3 books under my hand. Never describe a scene which belongs to one of those books. Only miscellaneous material for reference. Long scenes to be typewritten directly. This <Notebook> is for personal notes on progress of work. No reference to the past. In mentioning moods, dreams or personal interviews, stick to facts and don’t indulge in any brooding reminiscent or otherwise sickly. [...] Move away from the ego [...] (Avril 1934, « New Sketch Book Laws », *Journal n° 45*, 82-83)

Les trois livres auxquels Nin fait ici référence n’en deviendront que deux : il s’agit des romans *House of Incest* et *Winter of Artifice*, comme le signale la diariste dans le volume I du journal anthume – une version qui, du reste, présente cette entrée en novembre 1933. De ce carnet d’esquisse, il ne subsiste, hélas, que ce dactylogramme collé aux pages 82-83 du *Journal n° 45* ainsi que quelques pages coupés et insérées entre les pages 32 et 33. Nin mentionne le carnet dans le premier volume publié, le *Journal I*, mais recompose l’entrée pour les besoins de la publication, et lisse son apparence première de liste, en tant que document externe au journal. La diariste n’admettant ni autoportrait, ni livre d’esquisse, le temps sans le journal est, comme on peut s’en douter, limité, et la diariste rattrape le temps perdu cinq mois après, puisque ce dont elle a peur avant tout, c’est de la perte : « As I write, I can dissipate the fear of alteration and loss » (août 1936, *D II*, 111).

Tout comme elle se démultiplie dans l’écriture, Nin tente de démultiplier son moi, dans la vie. Pour ne pas souffrir de la perte d’un amour exclusif, comme elle a l’impression que ce

¹²³ Elena GUALTIERI, *Virginia Woolf’s Essays, Sketching the Past* (Londres : MacMillan Press Ltd, 2000).

fut le cas dans l'enfance, elle préfère fragmenter le sien : « I have an extreme fear of pain, and it makes me divide my loves so that each one serves as a refuge against another » (avril 1932, *HJ*, 130). Ce faisant, elle construit son sentiment de sécurité grâce à la multiplicité des aventures simultanées. En multipliant les amants, elle multiplie les refuges. C'est bien le fait de n'être pas une, mais « so many Anaïses [...] [a] protean versatility », comme le lui écrit Miller (lettre du 22 mai 1932, *LP*, 57)¹²⁴ ou de ne montrer que « le reflet d'un de [s]es innombrables visages » comme le lui écrit son père dans une lettre en mai 1933¹²⁵, qui permet à la jeune femme de se maintenir en équilibre. Le danger de dépendre d'un amour unique rend la démultiplication nécessaire, et c'est grâce à celle-ci que Nin dit atteindre la complétude : « Life forces me to prevent and remedy needs—to be a cosmos all by myself: man, woman, father, mother, mistress, child. All the roles! » (19 mars 1935, *F*, 44)¹²⁶. Plus encore que la sécurité, la démultiplication est posée en équivalence à la totalité, ce « monstre de la Totalité », comme le nomme Barthes (Barthes 1975, 215) :

While I was talking with Henry about his work, I asked myself why it is people call wholeness *singleness* or exclusivity. I feel *whole* while I share myself between Henry and Gonzalo for such different reasons. [...] Gonzalo is dream. Henry can still await me with passion, take hold of me with his two hands [...] (17 septembre 1936, *F*, 303 ; c'est l'auteur qui souligne)

Nin pervertit le schéma conventionnel de l'amour unique et lui substitue une vie adultère poussée à son comble, garante d'une certaine complétude. Des fragments du moi, elle décide finalement de faire des parts (« share myself ») qu'elle offre à ses amants, successifs ou simultanés, qui les acceptent et les saisissent, comme elle le dit ici de Miller. Mais sa stratégie consiste à choisir quelle part elle souhaite donner d'elle-même. À Hugh Guiler, la femme mariée et aimante, à Gonzalo Moré, la rêveuse vivant sur les eaux bachelardiennes de la Seine, à Henry Miller, la maîtresse passionnée et l'écrivain en quête de reconnaissance, et à Otto

¹²⁴ Nin recopie la lettre dans son journal ; voir *HJ*, 160.

¹²⁵ Mi-mai 1933, lettre de Joaquín à sa fille recopiée dans le *Journal n° 41*, 172.

¹²⁶ Dans *A Spy in the House of Love*, le personnage de Sabina semble avoir hérité des caractéristiques de son auteur : « There was no Sabina, not ONE, but a multitude of Sabinas » (*SHL*, 96). Elle multiplie aussi les aventures extraconjugales, car elle a souffert de l'abandon d'un père Don Juan.

Rank, la « folle lucide équilibré [*sic*] »¹²⁷, avide d'introspection et prête à abandonner pour cela même son journal, du moins en apparence.

1.2. Être le miroir des autres ou se regarder dans l'eau de Narcisse ?

Lorsque Nin frappe pour la première fois à la porte de Rank, en novembre 1933 ses mots accentuent l'image spéculaire : « I felt like a shattered mirror » (novembre 1933, *D I*, 273). La comparaison à laquelle Nin a recours, couplée à la métaphore établie par Lejeune entre le journal et « une dentelle [...] [car il est] fait de plus de vide que de plein » (Lejeune 2005, 83), peut convoquer un portrait de la diariste en tant que « Lady of Shalott », qui tisserait le texte ; texte, qui comme le souligne Barthes, est étymologiquement apparenté à « tissu » (Barthes 1973, 85). La jeune femme mise en scène dans le poème de Tennyson (1843) avait pour interdiction de regarder au dehors, et ainsi de connaître quelque aspect du monde extérieur, autrement qu'indirectement dans les reflets de son miroir, sinon, elle risquait la mort. Nin semble, de façon analogue, condamnée à tisser dans l'écrit les reflets de son paysage intérieur. Cesser ne la conduirait qu'à la mort, comme elle l'écrit lorsque Rank la prive du journal : « I am spent, wasted, lost, given, empty » (voir *supra*). Deux ans plus tard, en 1936, elle note dans le journal : « I am like the crystal in which people find their mystic unity » (août 1936, *D II*, 109) et va cette fois jusqu'à suggérer qu'elle *est* le miroir, ce qu'elle disait jusqu'ici simplement de son journal. Elle revient souvent sur cette métaphore dans la période du *Journal des Autres* : « For me the self was merely an oceanic container which could receive all experience. I never felt that this self effaced others but served to relate to them » (janvier 1956, *D VI*, 45). Nin confirmera plus tard qu'elle-même reçoit et renvoie l'image des autres : « The mirror that I am in the Diary when I portray others » (*AWS*, 107). Selon Sharon Spencer, on retrouve cette identification chez Woolf, notamment dans *A Room of One's Own* : « Women have served all these centuries as looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size » (Woolf 1929, cité par Spencer 1981,

¹²⁷ Titre du *Journal* n° 37.

86)¹²⁸. Spencer, dont on pourrait presque oublier le point de vue féministe, estime que la femme trouve son compte, d'une certaine façon, dans cette position de catalyseur :

Were it not for the pleasure reflected back to the giver of a flattering image, women would probably have refused to function as mirrors or crystals centuries ago. Creating the conditions in which others are able to be and feel their best is perhaps one of the most satisfying reward of conventional femininity. (*Ibid.*)

Cette remarque rejoint en partie celles que nous avons faites précédemment, au sujet des amours clandestines. Être le miroir de tant de visages, de façon conventionnelle, semble bien satisfaire Nin, du moins jusqu'à sa première rencontre avec le docteur Rank. Incrédule, l'analyste met vite le doigt sur un point dont nulle part elle ne dit approuver la pertinence : « A Mirror for others? To reflect others, or yourself living behind a mirror and unable to touch real life? » (novembre 1933, *D I*, 273). Si la jeune femme n'approuve pas immédiatement la reformulation de Rank, c'est peut-être parce qu'elle vient d'être mise à nu dans les métamorphoses qu'elle endosse bien volontiers. Nin se retrouve néanmoins à vivre « derrière le miroir », séparée de sa vie réelle comme derrière une vitre sans tain, s'éprouvant complètement divisée, acculée à faire le bonheur des autres pour combler sa faille narcissique.

C'est dans la transposition romanesque que l'auteur donne à lire la métaphore du miroir, son héroïne Djuna réfléchissant la vérité de l'autre, dans le premier roman de *Cities of the Interior*. Jay, son mari, lui fait part de ses impressions : « The first time I saw myself full length, as it were, was in you » (*ibid.*, 76). Cependant, elle se retrouve séparée de ses besoins humains, à cause de son rôle envers les autres : « “You see more, you see just more, and what you see is there all right. You get at the core of everything.” And now she was [...] the witch of words, a silent swift shadow darkened by uncanny knowledge, forgetting herself, her human needs » (*LF*, in *CI*, 76-77). Djuna n'est plus qu'une ombre, une prêtresse des mots qui permet aux autres un accès à la connaissance d'eux-mêmes. Il s'érige alors, chez Djuna comme chez celle qui la crée, une partition entre la vie de la femme et son rôle de révélateur, comme cette dernière se l'avouait, un an avant de consulter le docteur Rank : « I am only the revealer, the harmonizer [...] I am annihilated humanly only » (23 octobre 1932, *I*, 6). Dans son rôle de

¹²⁸ Virginia WOOLF, *A Room of One's Own* (New York : Harcourt Brace and World, 1929), 35.

« catalyseur », la *Doppelgängerin* de Nin voit la vérité de l'autre, débarrassé de tout ce qui « dépasse », « déforme » ou « travestit » : « From the glass bastions of her city of the interior she could see all the excrescences, deformities, disguises, but as she moved among their hidden selves she incurred great angers » (*LF*, in *CI*, 178-179). Comme le miroir des superstitions, elle semble retenir l'âme de celui qui s'y réfléchit. Elle acquiert la capacité de se déplacer dans l'intériorité de l'autre, mais du coup, elle se met en danger car elle reçoit également leur souffrance. Elle est un « filtre ». Dans son journal, Nin exprime également cette souffrance du visionnaire : « I want to kill this soul which sees the wounds » (23 mars 1936, *F*, 228), mais rien ne montre qu'elle ait cessé pour autant de jouer ce rôle qui lui seyait si bien.

Ce que Rank a détecté, et qui n'a plus lieu d'être écrit dans le journal, cette métaphore si valorisante, autant la multiplier dans la fiction. En conséquence, le même schéma est à l'œuvre dans la nouvelle intitulée « The All-Seeing » de *Under a Glass Bell*. Ce recueil est d'abord publié par Nin elle-même en 1944 à l'aide de sa propre presse (Gemor Press), puis en 1947 à Londres (Poetry Editions) et en 1948 à New York (Dutton)¹²⁹. Si l'on sait que « The All-Seeing » est basé sur Jean Carteret, astrologue chevronné et ami de Nin, on peut supposer que le titre est double et renvoie également à la narratrice, à qui le second personnage, incidemment prénommé « Jean », s'adresse en ces termes : « You are also a mirror, a mirror in which people see themselves fulfilled, the free self. I see myself when I look at you. You are the perfect mirror without flaws which gives the reflection [...] » (*UGB*, 66). Bien que sous le jour d'une autre histoire, la conclusion est la même, et Jean accentue la similitude entre sa situation et celle de la narratrice :

Jean stood now before the blurred and covered window which did not open into the street. He said: "I am behind the window of a prison. I am a prisoner. There is always a window, and I am always behind it, looking out, and desiring to escape [...]. And you are a prisoner of another kind. You are barred behind your loves and your compassions. When the doors open, and you are on the verge of freedom, you take the fatal glance backward and see the one behind you who is not free and you retract your step and enchain yourself to this one while the prison doors close again. (*Ibid.*)

¹²⁹ La première édition, imprimée par Nin elle-même en trois-cents puis huit-cents exemplaires, contient huit nouvelles. La seconde en contient treize. *Infra*, *UGB 1944* ou *UGB*. Aujourd'hui, l'édition la plus disponible respecte celle de 1948 : *Under a Glass Bell* (Athens, Ohio : Swallow Press / Ohio University Press, 1976).

Sous les traits d'Orphée, la narratrice ne peut pas atteindre la liberté. Mais ce serait sans compter sur ses derniers mots, qui clôturent la nouvelle : « But of course, Jean, we have the dream, this drug given to prisoners of distinction » (*ibid.*). Le passage mérite d'autant plus notre attention que les mots de Jean sont transposés tout droit du journal, lorsqu'en janvier 1939, la diariste note :

I cannot begin a new life. So it will have to be a book which will begin: **I am behind the window of a prison. I am a prisoner. [...] always a window. I am always behind it, looking out and desiring to escape.** The window of the apartment house in New York gave on a backyard. I imagined and desired a park with golden gates. The window of Louveciennes was on a garden and the green gate was closed. I wanted to see Fez. [...] I wanted to be a million-faced actress. **Behind the window of my loves and my compassion**—and of the worlds I created. **And when the doors opened, when I was on the verge of freedom I would take one fatal glance backward and see the one behind me who was not free, and I retraced my steps and enchained myself to this one while the prison door closed again. [...] But of course, I had the dream, this blessed drug which is given to all prisoners of distinction!**
(9 janvier 1939, *NM*, 289-290 ; c'est nous qui mettons en évidence les similitudes)

Si Nin dit s'être inspiré de personnes réelles¹³⁰, c'est à travers la projection de Carteret qu'elle exprime ses pensées. La nouvelle n'étant pas intégrée à la première édition de *Under a Glass Bell* (1944), c'est bien le journal qui lui a servi de laboratoire d'écriture. En utilisant le passage, Nin montre combien elle tient à l'image d'Orphée, qu'elle pervertit à sa façon. En effet, c'est elle, une femme, qui est Orphée, l'artiste, tandis que les autres sont représentés par Eurydice, celle qui a besoin d'être secourue mais qui meurt et se fige. Dans son éternelle insatisfaction, Nin comprend qu'être « l'actrice aux visages par millions » est sans cesse compromis par les autres, qu'elle se fait un devoir de sauver. Alors, le « rêve », « cette drogue pour prisonnier [ou prisonnière] de marque », c'est sans doute dans le livre qu'elle débute, puisque tout ceci est affaire de création : « To create seemed to me such an assertion of the strongest part of me that I would no longer be able to give all those I love the feeling of their being stronger, and they would love me less » (janvier 1943, *D III*, 259). Et Spencer d'ajouter, « the gentle, generous woman is likely to be received with attention and admiration, the more so if she returns to her friends and lovers flattering images of themselves » (Spencer 1981, 86). Nin renvoie aux autres

¹³⁰ C'est notamment le cas dans l'envoi de l'auteur en vente sur EBay que nous mentionnons en introduction.

une image d'eux-mêmes, afin qu'ils se voient, mais une image unifiée, essentiellement, qui contraste avec la sienne, qu'elle disait en éclats (« shattered »), au début des années 1930. Aussi gratifiant que soit ce rôle, renvoyer des « images flatteuses » aux autres fait également appel à *leur* narcissisme.

Suite à une brève introduction, la première page de *House of Incest* donne le ton. La narratrice (ou à ce stade, le narrateur) déclame la nature de son premier reflet, une vision aquatique :

My first vision of earth was water veiled. I am of the race of men and women who see all things through this curtain of sea, and my eyes are the color of water. I looked with chameleon eyes upon the changing face of the world, looked with anonymous vision upon my uncompleted self. I remember my first birth in water. All round me was a sulphurous transparency and my bones move as if made of rubber. I sway and float, stand on boneless toes listening for distant sounds, sounds beyond the reach of human ears, see things beyond the reach of human eyes. Born full of memories of the bells of the Atlantide. (HI, 3)

Au sein d'une œuvre surréaliste, l'eau, première matière liquide, et liquide amniotique, représente l'univers psychique. L'élément symbolise le lieu de la (re)création et c'est à travers cette allégorie que la narratrice traduit une expérience à la fois oubliée et indicible. Nin le confirme : « [W]ater is the origin of birth and water has always symbolized the unconscious » (*AWS*, 201)¹³¹. De toute évidence, cette première scène donne une vision féminine et maternelle de l'eau. Le lecteur pénètre dans un univers sous-marin que renforcent les photomontages de Val Telberg pour l'édition de 1958 (voir annexe 19). Outre une Vénus botticellienne, la prose de Nin évoque le mythe de Narcisse.

Les proches de Nin considèrent à plusieurs reprises le journal comme une maladie. Eduardo Sánchez, son cousin qui la familiarise avec la psychanalyse, l'identifie comme l'expression d'un narcissisme indéniable : « You are a narcissist. That is the reason d'être of the journal. Journal writing is a disease » (avril 1932, *HJ*, 137). L'argument convainc

¹³¹ Non seulement l'œuvre entière de Nin montre une affinité avec l'élément, à travers la mer et la représentation des bateaux au sein de métaphores maritimes ayant inspiré ou inspirées de sa vie sur la péniche « La Belle Aurore », sur la Seine, mais le vocabulaire auquel Nin a recours renforce cette affinité, particulièrement à travers les verbes « flow », « float », « dissolve », « dilute ». On retiendra, notamment, son image de la femme comme sirène : « a mermaid with her fish-tail dipped in the unconscious » (août 1937, *D II*, 235). Voir également l'article de Nathalie VINCENT-ARNAUD, « “The Island of Joy must be near”, archétypes féminins et poétique de la rêverie dans “The Houseboat” d'Anaïs Nin », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n° 19 (Paris: Université de Paris X-Nanterre, 1999), 119-130.

immédiatement Nin : « I have never seen as clearly as tonight that my journal writing is a vice, a disease » (mai 1932, *ibid.*, 144). Eduardo Sánchez n'évite pas le préjugé commun envers le journal, souligné par Lejeune dans son introduction à l'ouvrage de Simonet-Tenant : « Narcissique, névrotique, stérile, voilà ce qu'il [le journal] serait : même ceux qui tiennent un journal partagent parfois ces préjugés¹³². Ils s'estompent un peu, sans disparaître, depuis une quinzaine d'années. Le démenti le plus éclatant qui leur ait été apporté est le *Journal* d'Anne Frank » (Lejeune in Simonet-Tenant 2004, 9).

La version la plus connue du mythe de Narcisse est celle d'Ovide, donnée dans *Les Métamorphoses*. Narcisse, jeune homme d'une beauté exceptionnelle, éconduisait toutes ses prétendantes, dont la déesse Echo, jusqu'au jour où l'une d'elles implora la déesse Nemesis de le punir. Cette dernière s'accomplit et le fit tomber amoureux de son propre reflet, dans un ruisseau auprès duquel il cherchait à se désaltérer. Ne parvenant jamais à embrasser son reflet, Narcisse mourut de tristesse. À la place de son corps poussa un narcisse, une fleur mortuaire, comme en atteste l'étymologie grecque – le nom propre provient, en effet, de *νάρκος* : « la mort ». Dans son ouvrage *Myths of the Greeks and Romans*, Michael Grant affirme que Havelock Ellis (1859-1939) fut le premier à faire usage du terme « narcissisme » pour décrire une tendance pathologique à l'amour de soi-même, une adoration poussée à son comble qui rendait le sujet complètement absent à son environnement, et donc quasi « mort » pour l'autre (Grant 1962, 333-337)¹³³. Parmi les nombreuses reprises et réécriture du mythe¹³⁴, on retiendra celles de Paul Valéry, dans « Fragments du Narcisse »¹³⁵ ainsi que sa « Cantate du Narcisse »,

¹³² On peut citer le point de vue de Barthes : « Sous l'alibi de la dissertation détruite, on en vient à la pratique régulière du fragment ; puis du fragment, on glisse au "journal". Dès lors le but de tout ceci n'est-il pas de se donner le droit d'écrire un "journal" ? [...] Le "journal" (autobiographique) est cependant, aujourd'hui discrédité. Chassé-croisé : au XVI^e siècle, où l'on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un diaire : diarrhée et glaire. Production de mes fragments. Contemplation de mes fragments (correction, polissage, etc.). Contemplation de mes déchets (narcissisme) » (Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Gallimard, 1975 ; 114-115).

¹³³ Michael GRANT, *Myths of the Greeks and Romans* (New York : New American Library, 1962). Nous reviendrons sur l'aspect mortifère du narcissisme lorsque nous analyserons la représentation de l'inceste, dans le chapitre III.

¹³⁴ Pour n'en citer que quelques unes, celle de Pausanias le Périégète, celle de Chaucer dans sa traduction du *Roman de la Rose*, celle d'André Gide, ainsi que les nombreuses représentations picturales, notamment celle du Caravage.

¹³⁵ Paul VALÉRY [1922], « Fragments du Narcisse », *Charmes*, édition commentée par Robert Monestier (Paris : Larousse, 1968).

écrite sur la demande du compositeur Germaine Tailleferre, pour une œuvre de 1938. Comme le souligne Grant, c'est Rilke, qui après avoir traduit en allemand le poème de Valéry, mit en relief la symbolique de l'eau en tant que miroir, dans deux poèmes au titre identique¹³⁶. Grant revient sur cette thématique : « Through mirrors the artist, like many a gazer in folktales, projects himself into another dimension, overcoming his personal inhibitions and *creating his own ideal*, opposed though it may be to socially acceptable standards » (Grant 1962, 337 ; c'est nous qui soulignons). La tentative de création d'un idéal personnel est une dimension primordiale du narcissisme chez Nin. Dans un même ordre d'idée, Wallace Fowlie, dans son ouvrage *Climate of Violence : The French Literary Tradition from Baudelaire to the Present*, retient du poème de Valéry le désir d'introspection et l'infinitude du moi, qui nous semblent correspondre aux sentiments de Nin : « Valéry uses the hero Narcissus as the adolescent in love with himself, but especially as the man engaged in self-analysis, who comes to realize the inexhaustibility, the endlessness of the self » (Fowlie 1969, 76)¹³⁷. Ainsi, l'accusation portée par le cousin de Nin doit être nuancée. L'amour de soi n'est qu'un premier aspect, qui donne lieu à une introspection poussée et à un refus du moi unique.

Nin, elle-même, a conscience de cet aspect, et en fait part, à travers les paroles de la narratrice de *House of Incest* lorsque celle-ci dénonce ce que l'on pourrait nommer le narcissisme primaire. Jeanne, l'une des trois héroïnes, se regarde dans un miroir : « She picked up a mirror and looked at herself with love. / Narcisse gazing at himself in Lanvin mirrors » (*HI*, 28)¹³⁸. Par le nom de la marque, Nin prend le contrepied des accusations faites à son encontre, et introduit une ironie perceptible, au sein d'un texte en prose dont l'un des messages est justement la condamnation de l'amour narcissique : « If only we could all escape from this house of incest, where we only love ourselves in the other » (*HI*, 48)¹³⁹. Dans un essai de septembre 1965, écrit sur un livre-éventail japonais conservé à UCLA, et ayant pour titre

¹³⁶ Rainer Maria RILKE [1913], « Narziss » et « Narziss », *Die Gedichte* (Frankfort : Insel Verlag, 2006).

¹³⁷ Wallace FOWLIE, *Climate of Violence : The French Literary Tradition from Baudelaire to the Present* (Londres : Secker and Warburg, 1969).

¹³⁸ La maison Lanvin a toujours utilisé le miroir et les images spéculaires dans ses publicités ; voir l'annexe 20 qui montre deux affiches de 2009, les seules hélas, que nous ayons pu obtenir.

¹³⁹ Voir également *CAN*, 126.

« Story of Diary Editing and Publishing », la diariste note : « Already I had had to suffer from the concept that all diaries are narcissistic, that introspection is neurotic » (*Essai 1965*, livre-éventail non paginé)¹⁴⁰. Armée pour se défendre, dans ces mêmes années, pour répondre à un critique qui qualifie son journal de « Narcissus Pool », Nin rétorque : « I have never seen a narcissus pool in which a thousand characters appeared at the same time » (*AWS*, 155-156).

Dans un entretien un an avant sa mort, Nin revient sur ces accusations :

The cultural atmosphere of France did affect me in the sense that all the writers there kept diaries, and you knew it was Gide, and you knew it was Mauriac; they were entities. That's where I got my tradition, and there is no diary without an "I." So I laugh at this criticism because I think it comes from [...] the Puritan conception that looking inward is neurotic, that subjectivity is neurotic, that writing about yourself is immodest. [...] Every now and then the narcissism charge comes up [...] Quite obviously, to anyone who is very sensitive, the diary reflects a *lack* of confidence, a *lack* of certainty about myself, and the reason why I wrote down the compliments was because I needed to. [...] I was always in a struggle to achieve more in my own character » (*CAN*, 243-244 ; c'est l'auteur qui souligne).

Nin a raison, dans la majorité si ce n'est la totalité des journaux, l'interrogation sur la consistance du moi est centrale. Ceci est perceptible même deux siècles avant, par exemple, chez Lucille Desmoulins, en 1788, dont Philippe Lejeune établit et présente le journal : « [J]e ne sais ce qui me fait agir, enfin je suis comme une machine. Je ne puis exprimer ce que je suis. Je ne puis comprendre ce que c'est que mon être »¹⁴¹.

Dans l'essai inédit de 1929 sur le journal, Nin va à l'encontre du poncif lorsqu'elle défend l'écriture diaristique :

The act of journal writing is above all an act of self consciousness. The man must be intensely aware of himself, of his ideas, of his ways, and his life. A few critics have seen in this self revelation an act of vanity. But how can anyone truly believe that anyone who showed himself completely to the public would gain by the performance? [...] If the satisfaction of vanity ever moved a man to write a journal, he defeated his desire from the very beginning. *No self revelation ever resulted in the sublimization of its writer.* The sincere journal shows a greater proportion of self criticism. *It reflects* failures, blunders, weaknesses of character, struggle to grow near perfection never to reach it. (*Essai 1929*, feuillets 4-5 ; c'est nous qui soulignons, voir annexes 21 et 22)

¹⁴⁰ Nin a choisi d'inclure ce petit fragment dans le *Journal VI* (été 1965, 380).

¹⁴¹ Lucille DESMOULINS, *Journal 1788-1793*, texte établi et présenté par Philippe Lejeune (Paris : Édition des Cendres, 1995), 143.

Les propos de Nin sont tout à fait en accord avec ce que dit Didier, lorsqu'elle remarque que les journaux donnent rarement une « image magnifiée » d'un écrivain et que « l'auteur s'efforce, au contraire de laisser voir la mesquinerie, la monotonie, le manque d'éclat d'une existence relatée au jour le jour » (Didier 1976, 104). La diariste l'affirme : « No self revelation ever resulted in the sublimization of its writer ». Mais le problème, c'est que Nin « s'efforce », justement, de faire le contraire et son journal n'est peut-être pas de ceux qu'elle identifie ici comme « sincère[s] ».

Cette contradiction est également perceptible dans les prises de positions parfois véhémentes de Nin, en ce qui concerne l'écriture fictionnelle. Si Nin est plus souvent associée aux surréalistes qu'aux symbolistes, elle partage néanmoins avec ces derniers la conviction que l'inconscient a une signification cachée qu'il revient à l'artiste de mettre au jour : « The unconscious speaks only the language of symbols. That is my language » (janvier 1945, *D IV*, 40). D'autre part, elle est convaincue que le rêve et le fantasme permettent de compenser les limites de la réalité. Pour l'auteur, l'écrit commence souvent par un rêve, en tant que ce dernier est un laboratoire de l'inconscient qui laisse libre cours à la création : « [T]he dream, which is the laboratory of the unconscious, where the psyche exists and breeds, and where man's inner nature is allowed to live and create » (octobre 1940, *D III*, 51). C'est l'inconscient qui décide et l'écrivain qui prend la suite. Bien qu'elle retouche ses œuvres, Nin n'adhère pas complètement aux principes des surréalistes qu'elle fréquente : « I feel that so many surrealists simulated their dreaming » (hiver 1942, *D III*, 238). Selon elle, il convient de laisser venir cet imprévisible qui ne cesse jamais : « When the unconscious manifests itself genuinely, you are like the primitive, possessed. No, the surrealists are in full possession, it is a game, a game of wit and brilliance. Those who were truly possessed lost their minds » (*ibid.*). Même s'il ne traite pas de l'époque à laquelle appartient Nin, l'ouvrage de Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme : histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*¹⁴², propose néanmoins des réflexions en rapport avec son écriture. Grauby revient notamment sur

¹⁴² Françoise GRAUBY, *La Création mythique à l'époque du symbolisme : histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme* (Paris : Librairie Nizet, 1994).

Le Traité de Narcisse de Gide (1892). Selon elle, le poète est chargé de recomposer le monde à partir de ce qu'il peut observer. Ceci rappelle le lien entre Nin et *The Lady of Shalott*, elle aussi, censée recomposer sur sa toile le monde qu'elle observe dans son miroir. En outre, Narcisse exprime la « fragmentation » du sujet¹⁴³ et la quête d'un moi unifié. Grauby fait référence à Freud et au stade du miroir lacanien : la réunion du corps morcelé, qui, chez Nin, se retrouve dans le journal¹⁴⁴, et dans des héroïnes à jamais en quête d'unicité, comme c'est le cas de Jeanne dans *House of Incest* :

When I sit before my mirror I laugh at myself. I am brushing my hair. Here are a pair of eyes, two long braids, two feet. I look at them like dice in a box, wondering if I should shake them, would they still come out and be ME. I do not exist. I am not a body. When I shake hands I feel that the person is so far away that he is in the other room. When I blow my nose, I have a fear that it might remain on the hankchief. (HI, 31)

La « peur », pour être plus exact, l'angoisse¹⁴⁵ de Jeanne, rappelle clairement celle du « corps morcelé », moment-clé auquel le sujet est confronté au niveau du stade du miroir, théorisé par Lacan. L'unification du corps entier autour du phallus fait l'objet d'une angoisse de castration. Évidemment, Jeanne est une femme, mais l'amour débordant qu'elle entretient envers elle-même, puis envers son frère, son double, rentre en compte dans la position lacanienne : « le phallus est un symbole dont il n'y a pas de correspondant, d'équivalent [du côté de la femme]. C'est d'une dissymétrie dans les signifiants, dont il s'agit. [Cependant,] l'un des sexes est nécessité à prendre pour base de son identification l'image de l'autre sexe » (Lacan 1981, 198-199)¹⁴⁶. Le stade du miroir renvoie, chez Lacan, à l'identification imaginaire¹⁴⁷ par lequel l'ego est créé. Comme l'explique Cléro, « c'est en assumant son image spéculaire que le je se

¹⁴³ Nous empruntons le terme de James OLNEY « the fragmentation of the I », dans *Memory and Narrative, The Weave of Life-Writing* (Chicago : University of Chicago Press, 1998), 236.

¹⁴⁴ C'est là un lieu commun du journal, souligné par Didier : « Le diariste [...] ne parvient pas à se saisir comme une totalité. Il compte alors sur le journal pour lui fournir une image globale de lui-même. Certes, ce type d'écriture est, par nature, morcelant. Mais la continuité due à la quotidienneté du journal sera sécurisante. Le journal est une sorte de miroir de Narcisse, un moyen aussi de se saisir comme un tout et d'échapper ainsi aux fantasmes du corps morcelé » (Didier 1976, 112).

¹⁴⁵ Telle que théorisée par Lacan, « l'angoisse n'est pas sans objet » (*Le Séminaire, livre XI*, cité par Jean-Pierre CLÉRO, *Le Vocabulaire de Lacan*, Paris : Ellipses, 2002 ; 13), cependant, elle se distingue de la peur, ou même de la phobie, puisque qu'elle ne se laisse pas dire, ni caractériser. Comme le souligne Cléro, « mieux vaut encore une phobie que l'angoisse » (*ibid.*, 14).

¹⁴⁶ Jacques LACAN, *Le Séminaire, livre III, les psychoses* (Paris : Seuil, 1981).

¹⁴⁷ Par opposition à l'identification symbolique, une identification au père est essentielle dans le stade du complexe d'Œdipe.

précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objectivise dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet » (Cléro 2002, 34-35). Dans cette perspective, on peut affirmer que Jeanne peine à « s'objectiviser » (« would they still come out and be ME »), les lettres capitales symbolisant une faille entre le sujet et l'objet. Cette image spéculaire, elle ne l'assume pas (« I am not a body. I do not exist »). Elle « stagne » dans les eaux de Narcisse, paralysée par l'angoisse du corps morcelé. Sa « paire d'yeux », ses pieds, les tresses de ses cheveux, sa main, son nez, sont pour elle la seule façon de se dire ; l'angoisse rejoint son sens étymologique latin (« angustiae » signifiant notamment « étranglement », ou « oppression »), et paralyse la narratrice en un cri qui ne se laisse pas entendre : « Knowing only fear, it is true, such a fear that it chokes me [...] I shout and hear nothing of my shout » (*HI*, 31)¹⁴⁸.

1.3. Reflets et réfraction : un miroir déformant

En février 1937, Helba Moré, la femme de l'ami et amant de Nin, Gonzalo, raconte à l'auteur son enfance difficile. La vie dans ce pensionnat sud-américain où elle grandit n'était faite que d'interdits, et notamment celui de se regarder dans un miroir, mais la jeune orpheline trouva vite une solution que Nin ne manque pas de noter dans son journal : « Helba discovered that by putting a piece of black paper behind a window pane it made a mirror. She called all the girls' attention to this and these girls who had never seen a mirror all wanted to see their faces in it » (3 avril 1938, *NM*, 240)¹⁴⁹. Un détail aussi symbolique n'échappe pas à la sagacité de la romancière qui réutilise l'image dans *Children of the Albatross*. Une fonction déformante mais néanmoins protectrice naît alors du symbole d'un miroir noir. Djuna passe son enfance dans un orphelinat où les miroirs, objets de vanité, sont interdits. Mais grâce à une ingénieuse découverte, les pensionnaires en fabriquent un, en plaçant précisément une feuille de papier noir derrière la vitre d'une fenêtre. Ce miroir « d'encre », pour parodier le titre de Beaujour,

¹⁴⁸ Cette angoisse est quasi la même que perçoit celle de la narratrice de « Ragtime » : « Am I complete? Arms? Legs? Hair? Eyes? » (*UGB 1944*, 83).

¹⁴⁹ Le même passage apparaît dans le journal expurgé (*D II*, 176), mais Nin prend la liberté de l'utiliser en février 1937. Le journal expurgé montre parfois un décalage d'un à deux ans avec les manuscrits. On peut penser que Nin reste « plus ou moins » sincère, en ne déplaçant pas les passages sur des périodes plus larges.

rappelle particulièrement le journal. En effet, alors que Djuna s’y regarde, elle remarque que le miroir ne reflète pas ses larmes, lorsqu’elle pleure : « she discovered that if she was weeping, and she looked at the weeping in a mirror, the weeping stopped. It ceased to be her own. [...] Whatever emotion would ravish or torment her, she could bring it before a mirror, look at it, and separate herself from it » (*CA*, in *CI*, 138-139). Au-delà de sa fonction première de réflexion, donc de synthèse, le miroir dissocie Djuna de son affect. La superstition selon laquelle les miroirs ne renvoient pas l’image des fantômes, des vampires, et donc des morts, confèrent à la scène, en outre, un caractère mortifère, qui rappelle le narcissisme¹⁵⁰. Lorsqu’elle s’adresse à lui en 1920, comme son héroïne, Nin remarque que son miroir est parfois surprenant dans sa sélectivité :

Oh, Little Diary! I Wonder what you would be like if, like Pygmalion’s Statue, you came to life—I think I would love you so much, because when I reread you, I notice that in spite of all my confessions, you seem always to reflect my best “self”—a completely strange person in spite of all my efforts to write nothing but the whole truth! (Mai 1920, *ED I*, 472)

De même que Djuna se retrouve « dissociée de son reflet », celui de Nin est une « personne étrangère à elle-même » et ce, en dépit de tous les efforts qu’elle dit faire dans le journal, lieu de confession, et lieu d’une étrange révélation, dans lequel les yeux de la diariste-lectrice ne disent voir que le moi « idéal ».

Dans le *Journal n° 42*, écrit de juin au 13 août 1933, et portant le titre *Incest*, Nin fait part de ses relectures des journaux d’enfance, qu’elle utilise comme outil d’introspection, notamment en recopiant certains passages. Nin répète donc trois fois. Ce qui fut écrit est relu et dactylographié, et de surcroît, parfois recopié dans le journal en cours. C’est alors à une petite fille de douze ans que l’on a affaire et sa lucidité quant à l’imaginaire est frappante :

Pour que mes rêves et mes chimères puissent être à moi, pour qu’il ne soient jamais vrais, pour que je puisse toujours les rappeler pour m’accompagner, pour me faire vivre, je les garderai au plus profond de mon âme ou dans les pages les plus secrètes de mon journal. (Début août 1933, *Journal n° 42*, *Incest*, 292-293)

¹⁵⁰ Pour une étude détaillée des croyances associées au miroir dans la culture populaire occidentale, on pourra se référer à l’étude d’Otto RANK [1919], *Le Double* (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973).

Ce qui était, dès l'enfance, un objet de secrets¹⁵¹, de création au sens le plus large du terme, d'invention et de possession exclusive (« puissent être à moi » ; « je les garderai ») était « en réalité, écrit pour quelqu'un » : « It [the Diary] was really written for someone » (*AWS*, 140). Ce que le journal renferme, ce sont des rêves, et des chimères, donc l'imaginaire même, qu'elle souhaite préserver. Plus tard, dans le *Journal n° 54* de 1937 intitulé *COSMIC*, la jeune femme reconnaît que le journal d'enfance n'était guère un miroir fidèle : « The Paradise of my childhood was already an invented one, because my childhood was unhappy. It was by acting, pretending, inventing that I enjoyed myself. Reality gave me no joy » (juillet 1937, *Journal n° 54, COSMIC*, 39). Le journal est donc très tôt l'objet d'une re-création. Lorsque l'on a affaire au journal manuscrit de Nin adulte, on pourrait penser que la diariste n'omet rien du tout et raconte tout fidèlement, tant Nin insiste sur la sincérité. Cependant, même à la lecture du journal anthume, tout lecteur peut en douter : « I seek only the high moments. I am in accord with the surrealists, searching for the marvelous » (hiver 1931-1932, *DI*, 5).

Dans le journal non expurgé, Nin elle-même fait part de ses doutes quant à sa fidélité dans la description des personnes et quant à ce miroir qui renvoie une image magnifiée :

Perhaps my own exhalation enlarges, magnifies, deifies them. Perhaps I enlarge people. I call them myth people because they have a symbolic significance. I *separate* those who are ordinary from those whose lives are significant, symbolic, who have grandeur. In this world I breathe freely. *I am always dropping the mediocre, creating a world.* (28 décembre 1936, *F*, 361 ; c'est nous qui soulignons)

Nin procède à la création d'un « monde » et tente de faire émerger une dimension mythique dans ses portraits. À travers ses personnages, Nin développe la dimension symbolique des gens et renvoie leur image au sein d'un univers qu'elle parfait et rend parfait. Elle élimine « le médiocre ». Tel le miroir noir de Djuna, le miroir de Nin ne reflète pas tout. L'individu s'y retrouve transformé en personnage. C'est notamment ainsi qu'elle perçoit June Miller au début des années 1930 : « I don't think of her now except as a "character" I admire » (mai 1932, *HJ*,

¹⁵¹ Contrairement à ce que la diariste affirme plus tard, lorsqu'elle présente parfois le journal comme archive familiale.

171). Cette mythification est un souci constant de Nin dans l'écriture, comme elle l'avoue en 1975 :

I feel strange every time I catch myself calling my friends "characters." But this is what they become as I write about them. The distinctions between imaginative writing and the recording of events really begin to get blurred. I look at my life as fiction, as an adventure story—something to be worked through. This often rescues me from depression over a sense of limitations. (Entretien à Daniel Stern et Dominique Browning, 1975, *CAN*, 230-231).

C'est la dimension idéale du monde que Nin tente de retenir. On en veut pour exemple certains passages-clés déjà cités, notamment l'arrivée aux États-Unis en 1914, ou la représentation du départ de France en 1939, ou encore la réécriture de la fin du *Journal III*, qui s'achève en 1944. La stratégie qui consistait à embellir la réalité dans les journaux d'enfance, afin de séduire le père, serait-elle devenue une habitude, voire le point de départ d'un processus de création, d'une « poétique », comme en témoigne l'expression « creating a world » ? La « création d'un univers » ne relève plus tout à fait de « l'autobiographique » mais plutôt de la fiction(alisation), surtout lorsqu'elle procède d'une exaltation après coup.

Puisque c'est la dimension symbolique des gens qu'elle s'attache à dépeindre, Nin ne tarde pas, dans un effet de miroir, à se vêtir de façon mythique, donc à mêler la réalité et l'imaginaire. Elle ne manque pas d'en faire part à son journal : « I had dressed ritually for her [June Miller], in the very costume which created a void between me and other people, a costume which was the symbol of my individualism » (janvier 1932, *HJ*, 31). Le reflet de Nin, renvoyé par le miroir du journal, ou par les miroirs dans le journal, relève complètement de la mythification, comme le corroborent ses propos, lorsqu'en 1937, elle tente de se souvenir de la vision qu'elle avait d'elle-même enfant :

I cannot remember what I saw in the mirror as a child. [...] In the mirror, there was never a child. The first mirror had a frame of white wood. In it there is no Anaïs Nin, but Marie Antoinette with a white lace cap, a long black dress, standing on a pile of chairs, the chariot, riding to her beheading. No Anaïs Nin. An actress playing all the parts of characters in French history. I am Charlotte Corday plunging a knife into the tyrant Marat. I am, of course, Joan of Arc. The portrayal of a Joan burning at the stake was my brother's favorite horror story.

The first mirror in which the self appears is very large [...] Against a foggy darkness, the girl of fifteen stands with frightened eyes. [...] It is the day she has been told at school that she is gifted for writing.

Every girl of fifteen has put the same question to a mirror: "Am I beautiful?" The face is masklike. It does not smile. [...] She only moves to become someone else, impersonating Sarah Bernhardt, Mélisande, La Dame aux Camélias, Madame Bovary, Thaïs. She is never Anaïs Nin who goes to school, and grows vegetables and flowers in her backyard. She is immobile, haunting, like a figure moving in a dream. She is decomposed before the mirror into a hundred personages, recomposed into paleness and immobility. Silence. (Mars 1937, *D II*, 180-182)

Les personnages historiques, choisis pour leur dimension héroïque, font l'objet d'une identification. De façon très significative, ils laissent la place à des personnages littéraires, à des actrices, dans une exaltation imaginaire qui n'advient, dans le texte et dans l'esprit de Nin, qu'après la phrase-clé, « she is gifted for writing ». L'écriture contribue ainsi à se donner une dimension idéale, à devenir soi-même héroïne tragique ou d'opéra (Mélisande, La Dame aux Camélias, ou Thaïs), ou actrice remarquable (Sarah Bernhardt). Plus que toutes, c'est l'éternelle insatisfaite de Flaubert qui semble convenir à Nin, dans une théâtralisation du moi qui montre sa démultiplication une fois « immobile », c'est-à-dire saisie par le miroir. Face à ce reflet, tout comme pour Jeanne dans *House of Incest*, c'est l'impossibilité de se dire qui prend le dessus, comme un cri étouffé, comme un signifiant incapable de rejoindre le signifié, qui rejoint le silence¹⁵². « Objectifiant » le moi et marquant par là même son absence, le miroir ne reflète pas, il réfracte, et déforme. La citation de Nin trouve un écho dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, alors que ce dernier est confronté à deux photographies de lui-même, une de 1942 et une de 1970 : « Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif (il m'intéresserait seulement de voir mes yeux quand ils te regardent) : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire » (Barthes 1975, 44). Plus en aval, dans une note intitulée « Le livre du moi », puis reprise, en partie, sur la couverture interne de l'ouvrage, il précise :

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des dedans dans

¹⁵² Voir *supra*, « I hear nothing of my shout » (*HI*, 31). Comme le remarque Lacan, du *Cri de Munch*, qu'il rebaptise « Le silence », « [Q]uand nous voyons l'image de Munch, le cri est traversé par l'espace du silence, sans qu'il l'habite; ils ne sont liés ni d'être ensemble ni de se succéder ; le cri fait le gouffre où le silence se rue » (« Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », *Le Séminaire, 1964-1965*, inédit disponible en ligne : <http://www.scribd.com/doc/29365129/Le-seminaire-Livre-XII-Problemes-cruciaux-pour-la-psychanalyse-1964-1965> ; consulté le 12 novembre 2009).

lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*) [...] (*Ibid.*, 144)

Nin, à travers les différentes images qu'elle assume et les masques qu'elle porte, laisse parler cet imaginaire. Cet imaginaire, mis en œuvre dans le journal, est ce qui contribue à rendre le moi insaisissable.

Alors qu'une partie de *Ladders to Fire* est publiée dans *Harper's Bazaar*, en 1946, Leo Lerman demande à Nin une biographie succincte afin de présenter l'auteur du passage, et Nin de répondre :

That was a question I was hoping you would not ask me but answer for me. [...] I see myself each day differently. [...] The facts lie. I have been Don Quixote, always creating a world of my own. I am all the women in the novels, yet still another not in the novels. It took me more than sixty diary volumes until now to tell about my life. [...] My life is not possible to tell. I change every day, change my patterns, my concepts, my interpretations. I am a series of moods and sensations. I play a thousand roles. [...] My real self is unknown. (Décembre 1946, *D IV*, 176)

Qui est ce « je » que le texte intime met en scène et qui apparaît souvent comme origine des écrits de fiction ? Tout comme le destinataire de la lettre, le lecteur du journal, face à l'ambiguïté même, comprend que la fiction est à la fois « confidence personnelle », et « dépersonnalisation » (Lejeune 1996, 167). Le lecteur, dans l'indécision, ne peut s'en remettre à un seul type d'écrit. C'est donc dans sa totalité qu'il importe de considérer l'œuvre de Nin, « comme le produit d'un *personnage* complexe et compliqué » (*ibid.* ; c'est l'auteur qui souligne), qui lutte pour trouver la vérité dans les facettes de son moi démultiplié, en même temps qu'elle en tire une certaine jouissance : « I have always been tormented by the image of the mutiplicity of selves. Some day I call it richness, and other days I see it as a disease » (février 1932, *D I*, 47).

2. Toute la vérité, rien que la vérité...

L'essai inédit de 1929 que nous avons déjà cité renvoie à l'opposition entre l'écriture du journal et l'écriture fictionnelle, ou du moins artistique. Nous en livrons ici une transcription :

In the journal individual value is more important than in other productions, because journal writing springs so directly from the personal life, and not from a conception, or an idea, or a dream, as it does in imaginative work. In imaginative work, a different personality is evoked and freed, a personality entirely separated from the artist's daily [*sic*] self, and which can be more interesting < be improved on >. But it is this daily man which goes into the making of a journal. Every stroke of the journal is painted out of material which is irrevocably what it is, and from which the man cannot escape as he may escape in other forms of art. <expression >
(*Essai 1929*, feuillet 1 ; voir annexe 17)

La substitution du nom « expression », à « art » renforce l'idée que le journal *ne doit pas* être artistique. Cependant, en conjuguant les deux variantes apportées par la diariste (la première, sur le vif, la seconde, à la relecture, puisque manuscrite), on est confronté à l'ambiguïté des propos. La personnalité développée dans les œuvres de fiction semble, de prime abord, « plus intéressante » (c'est ici « be » copule dans son sens statique qui apparaît), mais l'est finalement parce qu'elle a été « améliorée » (« be » auxiliaire le fait bien ressentir). Intérêt et amélioration se confondraient donc. Quant à la personnalité de « l'œuvre d'imagination » « entièrement distincte de la vie quotidienne de l'artiste », il s'agit là d'une volonté, d'un principe que Nin serait bien en mal d'illustrer quelques années plus tard. Une simple confrontation avec *House of Incest* ou *Winter of Artifice* suffirait à souligner l'invalidité du propos, a posteriori. Dans le chapitre II, partie B, section 2.2, sous l'en-tête « Un récit trop personnel », nous nous attacherons à montrer que c'est même l'un des points de désaccord entre Nin et Miller, son relecteur/correcteur.

En janvier 1924, Nin confie : « The spirit of Marie Bashkirtsev has taken possession of me, lingering so long upon myself as a subject for description. For the resemblance to be complete I need only do so flatteringly. But I can't go far » (janvier 1924, *ED III*, 23), accréditant ainsi le point de vue de Simonet-Tenant, qui affirme que « les lectures des autres nourrissent la connaissance de soi mais surtout la réflexion des diaristes sur le genre qu'ils pratiquent », ce qui fait du journal « un texte souvent métadiscursif, qui se constitue volontiers en journal du journal » (Simonet-Tenant 2004, 121) (voir également Lecarme, in Lejeune 1993, 197). Pour la lectrice du journal de Bashkirtseff que fut Nin à dix-neuf ans se pose le problème sans fin de la sincérité. Comme le note Marie-Eléonore Chartier, chez Bashkirtseff, « la

sincérité [...] est érigée en obligation » (Chartier, in Viollet et Bustarret 2005, 117)¹⁵³. En effet, dans l'introduction de son journal, Bashkirtseff prévient le lecteur : « Si ce livre n'est pas l'exacte, l'absolue, la stricte vérité il n'a pas raison d'être » (Baskirtseff 1995, 15).

On pourrait arguer que Nin, au début des années 1930, entend faire écho à son « modèle » lorsqu'elle note :

I live more on time. What is remembered later does not seem true to me. I have such a *need of truth*. It must be that need of immediate recording which incites me to write almost while I am living, before it is altered, changed by distance or time. (Avril 1932, *DI*, 64)

Sans pour autant souligner la contradiction entre ce que la diariste affirme dans cette entrée et ce qu'elle fait vraiment, on constate que le point de vue adopté face à la vérité diffère chez les deux diaristes. Bashkirtseff en fait son credo ; Nin en fait un objectif à atteindre, un besoin. En effet, dès les premiers temps du journal, la petite fille ne prétend pas dire la vérité, elle la *recherche* et répète qu'elle se méfie de la mémoire et du souvenir. Il ne s'agit pas d'un pacte de lecture, à proprement parler, mais le lecteur a probablement la possibilité, à ce moment précis, d'ajuster ses attentes, puisque Nin choisit d'inclure ce fragment dans le journal anthume. Elle prétend à la sincérité sans pour autant prétendre à la vérité. C'est là un point ambigu qui échappe à bien des lecteurs. Quelques années après la mort de sa sœur, dans la préface qu'il écrit pour le volume 2 du journal d'enfance, Joaquín Nin-Culmell l'exprime parfaitement :

Cocteau once wrote that he was the lie that always told the truth [...]. It is difficult, almost impossible, to know with Anaïs where the fiction that always tells the truth begins and the Diary whose truth changes from day to day ends. (*Préface à ED II*, xiii-xiv)

Il nous semble erroné de dire que Nin est, à l'instar de Cocteau, « le mensonge qui dit toujours la vérité ». En revanche, on peut arguer qu'elle est le mensonge qui *affirme* toujours dire la vérité, peut-être pas *toute* la vérité, mais rien que *des* vérités. Si l'on comprend que la vérité du journal change du jour au lendemain puisqu'elle est soumise au passage du temps, pourquoi la fiction dirait-elle toujours la vérité ? Se pourrait-il que Nin obéisse seulement au principe

¹⁵³ Marie-Éléonore CHARTIER, « Marie Bashkirtseff : les complexités d'une censure », Viollet et Bustarret 2005. Marie BASHKIRTSEFF, *Mon Journal*, tome I (Montesson : Cercle des Amis de Marie Bashkirtseff, 1995).

exposé par Aragon dans *Le Mentir-vrai*¹⁵⁴, à savoir, que la fiction, bien que née d'une transformation de faits réels gardés en mémoire, donc recomposés, et « mentis », transporte une vérité plus proche de la réalité que le récit des événements sans tournure fictionnelle ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire d'étudier plus en profondeur la scission qui s'exprime entre le moi et son « objectisation » dans l'écrit.

2.1. Une image scindée

Béatrice Didier souligne que « le journal est insincère, comme toute écriture ; il a le privilège sur d'autres types d'écriture de pouvoir être doublement insincère, puisque, encore une fois, le 'moi' est en même temps sujet et objet » (Didier 1976, 117). Suivant les théories de Lacan, on peut postuler qu'il existe une faille nette entre le « moi » (sujet de l'être ou sujet de l'identification) et le « je » (sujet parlant, « parlêtre »). Comme le résume à juste titre Ellie Ragland-Sullivan : « The moi of the Lacanian subject normally 'speaks' to another about his or her own subject... as if je were in the third person » (Ragland-Sullivan 1986, 176)¹⁵⁵. L'écriture autobiographique a cette fonction, que Didier souligne dans une métaphore :

Le journal [...] est le lieu d'un étrange théâtre de masques. L'écrivain est censé s'y démasquer [...] Mais ce masque qu'il quitte, n'est-ce-pas pour le donner à son maître qui n'est finalement qu'une autre forme du moi déguisé ? C'est une savante pantomime où l'écrivain se complaît à jouer tous les rôles, maître et serviteur, surtout metteur en scène de ce psychodrame qu'il se joue à lui-même. (Didier 1976, 121-122)

Nin semble prendre conscience très tôt de « l'objectisation » du moi, en particulier dans le *Journal de jeunesse II*, en 1920, dans une citation qui rejoint les propos de Didier : « I feel as if all the adventures which succeed one another incessantly were unfolding themselves like a play in a theatre—and I, miles and miles away, watching » (2 novembre 1920, *ED II*, 77-78). La diariste se regarde vivre et écrire. Ceci n'est pas non plus sans rappeler les propos de Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui illustre « la fissure » entre sujet racontant et sujet raconté, entre sujet et objet, entre être réel et être fictif. L'auto-représentation littéraire

¹⁵⁴ Louis ARAGON, *Le Mentir-vrai. Nouvelles* (Paris : Gallimard, 1980).

¹⁵⁵ Ellie RAGLAND-SULLIVAN, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis* (London: Croon Helm, 1986).

et l'écriture autobiographique semblent projeter et donc s'ouvrir sur « l'imaginaire », en masquant le portrait de l'homme, « de la main qui trace » (Barthes 1975, 9-10) et l'écrivain écrivant donne lieu à une fiction de lui-même (voir Whiteside 1981, 174-175)¹⁵⁶. Dans cette citation, la mise en scène est presque photographique, puisque Nin se tient à distance, et à travers l'écriture du journal, observe ses aventures. À la lumière de la théorie barthésienne, on saisit combien Nin assume tous les rôles. Elle est à la fois *spectrum* (le photographié), *operator* (celle qui photographie) et *spectator* (celle qui regarde) (voir Barthes 1980, 22-24)¹⁵⁷.

Les différents noms que la diariste se donne dans le journal, ou même pour signer ses œuvres de fiction, constituent un deuxième argument qui pointe vers « l'objectisation » du moi. La période des années 1920 donne à lire tantôt « Miss Nin », tantôt « Linotte », ou parfois même « Melisandra », peut-être inspirée de la Mélisande de Maeterlinck. C'est du nom de Melisendra qu'elle signe le manuscrit de la nouvelle « The Fear of Nice » – ce prénom rappelle l'opéra *Péléas et Mélisande* de Debussy, dont la première eut lieu à Paris en 1902, et que Nin admirait (voir annexe 23)¹⁵⁸. En revanche, il ne s'agit là que d'un pseudonyme, d'une annotation holographe ajoutée au dactylogramme, réservé à une production isolée, et surtout, n'entrant pas à l'intérieur du texte. Lejeune est très clair à ce sujet :

[L'] emploi du pseudonyme peut parfois couvrir des supercheries ou être imposés par des motifs de discrétion : mais il s'agit alors le plus souvent de productions isolées, et presque jamais d'une œuvre se donnant pour l'autobiographie d'un *auteur*. [...] (Lejeune 1996, 24)

La nouvelle, du reste, n'est pas autobiographique. Dans le journal, néanmoins, « Miss Nin » cohabite avec un autre pseudonyme : « Linotte ». Si « Linotte » représente la jeune femme littéraire et un peu maladroite, « Miss Nin » est réservé à la jeune femme au foyer dont les activités sont purement sociales. Nin affirme à plusieurs reprises ce dédoublement, dans le *Journal de jeunesse II* en particulier : « It seems ages since I have written in your pages and yet

¹⁵⁶ Anna WHITESIDE, « Autobiographie ou anti-autobiographie ? Le cas Barthes », *Neophilologus*, n° 65 (Dordrecht : Springer, avril 1981), 173-184. Whiteside soutient que tout est ambigu dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, du système de référence pronominal à l'ordre de la narration.

¹⁵⁷ Roland BARTHES, *La Chambre claire, note sur la photographie* (Paris : Gallimard, 1980).

¹⁵⁸ Au sujet des échos entre l'écriture de Nin et Debussy, voir l'article de Nathalie VINCENT-ARNAUD, portant sur le recueil *Under a Glass Bell* et plus particulièrement sur la nouvelle « The Houseboat » : « De la partition au texte : Anaïs Nin ou le tombeau de Debussy », *Anglophonia/Caliban*, n° 11 (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002), 311-318.

in reality a few days. I have been living the life of Miss Anaïs Nin, not Linotte. One time, I was invited by Mr. Sanford to the moving pictures [...]. The next day, Saturday, I went [...] to the Forest Hills Inn » (3 septembre 1920, *ED II*, 29). Quelques pages plus loin, dans une lettre adressée à une amie de classe, la jeune Nin est encore plus précise :

You know Miss Nin is the sensible side of me, Frances, the little housekeeper and sister and obedient (ahem) daughter. Linotte is the side which must be hidden or else endured—the moody and cranky individual and also the verse scribbler, etc. (10 septembre 1920, *ibid.*, 35)

Comme pour souligner davantage cette dissociation, elle signe « Anaïs & Linotte ». Dans *Je est un autre*¹⁵⁹, Lejeune se consacre aux irrégularités de l'énonciation dans l'autobiographie et étudie l'utilisation de la troisième personne ou la multiplicité du « je » pour mettre en évidence l'arbitraire du nom propre et affirme que « le nom est le garant de l'unité de notre multiplicité » (Lejeune 1980, 35). L'unité de cette multiplicité par laquelle elle se dira « tourmentée », une dizaine d'années plus tard¹⁶⁰, Nin semble l'abandonner dès lors que le conflit entre la jeune fille bien rangée, en apparence du moins (« ahem »), et l'écrivain, ou plutôt « l'écrivassière » (« verse scribbler »), commence à prendre du relief. On est alors bien loin de la signature démesurée du *Journal I*, que nous présentions en annexe 5 et qui, cependant, à cause du recopiage, était déjà l'expression d'une « duplicité ». Roland Barthes, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* explique :

L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. [...] le sujet dédoublé (ou s'imaginant tel), parvient parfois à signer son imaginaire. Mais ce n'est pas là une pratique sûre [...] bien souvent, l'imaginaire vient à pas de loup, patinant en douceur sur un passé simple, un pronom, un souvenir, bref tout ce qui peut se rassembler sous la devise même du Miroir et de son image : Moi, je. (Barthes 1975, 126-127)

Nin est dans ce « parfois » qu'explique Barthes, puisqu'elle signe bel et bien son imaginaire. S'il est l'expression et source de conflit, cet imaginaire, après son mariage, la préoccupe d'autant plus.

¹⁵⁹ Philippe LEJEUNE, *Je est un autre, L'Autobiographie, de la littérature aux médias*, (Paris : Seuil, 1980).

¹⁶⁰ Nous rappelons une citation de février 1932, utilisée à la fin de la partie 1 du présent chapitre : « I have always been tormented by the image of the mutiplicity of selves. Some day I call it richness, and other days I see it as a disease » (*DI*, 47).

En 1928, de même que « Miss Nin » est désormais « Miss Hugh Parker Guiler », « Linotte » fait face à son insatisfaction grandissante de ne pouvoir vivre qu'une seule vie, comme elle l'écrit rétrospectivement en août 1928 :

I adore, I worship Hugh with my body and soul. But I have a surplus of affection, of enthusiasm, which is pent up because he does not need it all. My devilish, demoniac imagination takes advantage of it, and the little seed that might have been thrown away because it was left over, is nursed, and becomes a tree, *another life, another love, another journal*. (Août 1928, *ED IV*, 109-10 ; c'est nous qui soulignons)

De la « petite graine laissée de côté », de ce « reste », Nin fait un élément de subversion démesuré. Cet autre amour auquel la diariste fait allusion, c'est celui de Paco Miralles, son professeur de danse espagnole – activité pour laquelle elle se passionne depuis peu. La vie conjugale, au départ stimulante, perd de sa superbe à une vitesse impressionnante et laisse apparaître un vide aux yeux de Nin, qui de plus en plus abhorre le monde de la banque dans lequel son mari évolue¹⁶¹. L'impression qu'elle a est celle d'un enfermement et de sentiments refoulés (« pent up »), et le journal, dans son état actuel, ne permet pas de satisfaire sa soif de vivre. C'est à ce moment qu'elle envisage d'écrire deux journaux « en miroir », celui de « Anaïs » et celui de « Imagy ». Le journal accueille alors un double, une autre vie synthétisant ses désirs d'aventures extraconjugales et Nin a pour projet de créer un journal spéculaire s'il en est, un journal à l'intérieur du journal :

I was tempted today to write a double journal, one for things which do happen, and one for imaginary incidents which pass through my head as a result of some insignificant happening on which I embroider. I live *doubly*. I'll write *doubly*. (Février 1928, *ibid.*, 56)

La démultiplication à laquelle se livre Nin à l'intérieur du journal accompagne la démultiplication de la jeune femme, qui se partage entre mari et amant(s). Le journal se poursuit alors avec une immense partition et met en scène « Imagy ». Comme l'explique la diariste, « Imagy » est la facette de sa personnalité associée à l'écriture, sujette à l'autocritique, puisqu'il ne s'agit que de « griffonnages », et s'oppose à la jeune femme et épouse qu'elle est devenue :

¹⁶¹ Ce qui lui vaut le surnom de « the Humorous Banker », sous la plume de la diariste (voir mars 1928, *ED III*, 77, entre autres).

I have been living through queer days, possessed by my book, writing in the Métro on my way to and from Paquito's studio, dancing every day, observing Miralles and his pupils, feeling myself *split into two women*—one, kind, loyal, pure, thoughtful; the other, restless and impure, acting strangely, loosened, wandering, seeking life and tasting all of it without fear, without principle, a demon whom I will call "Imagy," after the origin of its curse, imagination. For this demon I am not responsible. I don't love it. It is free, and uncontrollable. Imagy lives mostly in images and unrealities. I want to follow her doings because they are the ones which *haunt my writing*.

Meanwhile, 'me', the real me, has been keeping house, sewing, doing errands, looking up studios for Paquito, lunching alone, helping my Beloved to write a letter to the New Family [the Guilers], again harassing us on the religious question. (*Ibid.* ; c'est l'auteur qui souligne)

C'est d'un surinvestissement dans l'imaginaire que naît « Imagy », qui porte en elle « la malédiction de l'imagination ». Ce surinvestissement est bien ce qui aide Nin à vivre plusieurs vies, dont certaines bien réelles, comme ses nombreuses expériences amoureuses le confirment. L'imaginaire absout la culpabilité, puisque « Imagy » est un « démon », dont Nin dit n'être « pas responsable ». Pourtant, la présence d'un moi non fictionnel, aux activités ordinaires (« keeping house, sewing, doing errands »), sert d'ancrage dans la réalité, mais ce dernier n'apparaît pas pour autant en tant que sujet, mais en tant que réflexion, en tant qu'objet (« the real me ») de sa propre histoire. Même si elle ne le décrit guère comme un homme séduisant, Nin s'offre à Miralles car l'évasion la séduit. Le portrait du professeur de danse n'est guère flatteur. Il est loin de l'image magnifiée du père Don Juan et fougueux qu'elle a adulé toute son enfance. Elle évoque en particulier combien Miralles sue, de même qu'elle confie au journal, plus tard, la mauvaise haleine d'Allendy, avec qui elle vit pourtant une aventure (voir *ED IV*, 60-63).

Dans sa relation à l'ancien danseur, Nin éprouve une culpabilité certaine qui n'est pas sans préfigurer celle liée à la relation incestueuse avec son père, mais elle semble en même temps incapable de ne pas vivre l'expérience jusqu'au bout. Tout d'abord né d'une division, puis subsistant dans une partition qui perdure au sein même du journal, le second journal, ce journal soi-disant imaginaire ne met pas longtemps à se distinguer complètement du journal principal et à être contenu dans un autre cahier : « I write Imagy's Journal in another book. She was getting troublesome and occupying too much space, considering her unreality » (septembre 1928, *ED IV*, 118-9). Le journal principal, un cahier vert, révèle la partie convenable et

bienséante de sa vie, tandis que le second cahier, de couleur rouge (la couleur du désir, évidemment, du sang, mais aussi du feu), recèle les nombreux détails afférant à ses dévoiements¹⁶².

Dans cette démultiplication d'elle-même, Nin rappelle Fernando Pessoa et ses hétéronymes. Né au Portugal en 1888, mort en 1935. La vie de Pessoa est faite de déracinements au même titre que celle de Nin. Il perd son père et son frère, sa mère se remarie à l'étranger et il doit alors s'exprimer en anglais, il doit composer avec des demi-frères et demi-sœurs, dont certains meurent en bas-âge¹⁶³.

En 1928, (année durant laquelle Nin écrit l'entrée ci-dessus), il s'exprime dans la revue *Presença* :

L'œuvre pseudonyme est celle de l'auteur « en sa propre personne », moins la signature de son nom ; l'œuvre hétéronyme est celle de l'auteur « hors de sa personne », elle est celle d'une individualité totalement fabriquée par lui, comme le seraient les répliques d'un personnage issu d'une pièce de théâtre quelconque écrite de sa main. (Pessoa 1993, 9)¹⁶⁴

Dans son article « Les doubles de Monsieur Personne », Élisabeth Poulet revient sur cette pratique singulière : « Il ne s'agit pas pour Pessoa d'une trouvaille littéraire de plus pour embrouiller les fils avec lesquels nous jouons. Non. Le moi comme fiction est pour Pessoa le lieu d'une quête et surtout le signe d'une très grande souffrance » (Poulet 2006, 1-2)¹⁶⁵. Cette souffrance, la critique affirme que c'est notamment « le refus de l'unique » (*ibid.*, 2). En conséquence, Pessoa crée principalement trois hétéronymes : Caeiro, Reis, et Campos¹⁶⁶, auxquels il donne, à chacun, une biographie exhaustive. À travers eux, il multiplie les points de

¹⁶² Le choix de la couleur n'est pas symbolique que pour Nin, puisque la mère d'Adrienne Kennedy tenait également un journal rouge cramoisi, comme le précise Claudine RAYNAUD, dans « Mise en crise de l'identité : l'écriture autobiographique d'Adrienne Kennedy », *Éclats de Voix*, dir. Christine Ragué-Bouvard (La Rochelle : Rumeur des Ages, 1995), 85-96. On pense également à l'héroïne de Doris Lessing, dans *The Golden Notebook*. Le choix de la couleur d'un carnet, pour y exprimer tout ce qui est refoulé au sein d'une féminité « conventionnelle », n'est donc pas atypique (Doris LESSING [1962], *The Golden Notebook*, New York : Harper Collins, 1999).

¹⁶³ La conférence donnée par Filomena Iooss, à Nice en avril 2010, et intitulée « Plurilinguisme et travestissement identitaire chez Pessoa – la langue comme masque d'un nouvel hétéronyme ? », rajoute une analogie avec Nin : la dimension plurilinguistique de l'écriture, qui d'après Iooss, contribue à la démultiplication du moi.

¹⁶⁴ Fernando PESSOA, *Sur les hétéronymes*, traduction et préface de Rémy Hourcade (Le Muy : Éditions Unes, 1993).

¹⁶⁵ Élisabeth POULET, « Les doubles de Monsieur Personne – Fernando Pessoa », *La revue des ressources*, 2006, article disponible en ligne : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article561> ; consulté le 14 avril 2010.

¹⁶⁶ Poulet signale que « les exégètes du poète ont répertorié plus de quatre-vingt quatre hétéronymes » (Poulet 2006, 6).

vue esthétiques et échappe ainsi aux limites d'une personnalité « in-dividuelle / indivi-duelle ». Si elle ne va pas aussi loin que le poète, Nin ne recherche pas seulement la dissimulation. Comme chez Pessoa, c'est l'arbitraire de l'unique qui fait souffrir, mais « le moi comme fiction » est source de jubilation. Cependant, même ce double je(u) ne suffit plus à la satisfaire, puisque ce qu'elle veut, c'est davantage : « I have the capacity to live several lives—one does not satisfy me » (février 1928, *ED IV*, 57). Après l'avoir confiné à un autre journal, Nin se lasse de ce double plus ou moins fictionnel – ce miroir qui réfracte une partie de sa vie : « Miralles is back in Paris. We begin our lessons again, twice a week. He is unchanged, but I am no longer the same. Imagy tires me and does not bring me much knowledge » (7 septembre 1928, *ED IV*, 114). Puisqu'il ne lui apporte plus rien dans sa quête heuristique, la diariste abandonne son reflet qui ne l'aide plus dans sa soif de savoir, mais poursuit sur la voie des hétéronymes, pour découvrir d'autres vies. À titre d'exemple, le *Journal n° 29* n'est pas signé « Anaïs Nin Guiler », comme les précédents, mais de deux noms de plume : « Melisendra » (*Mélisande*, en espagnol) et « Anita Aguilera », le nom de scène qu'elle utilise lors de ses représentations de danse espagnole. Ce dernier nom, plus ou moins équivalent de « Fauconnier » en français, signe un retour aux origines hispaniques, mais peut également être envisagé comme la marque d'une indépendance, « A-Guillera » (Nin sans Guiler), si l'on ne considère pas l'étymologie du mot.

Parmi ces autres vies, une idylle avec John Erskine se profile en 1928. L'admiration qu'elle a pour l'écrivain de *The Private Life of Helen of Troy* (1925) joue pour beaucoup dans les sentiments qu'elle développe à l'égard de l'ami et ancien professeur de son mari à l'université de Columbia. De surcroît pianiste chevronné, Erskine encourage Nin à publier son journal, mais l'idylle avec l'homme de lettres, déjà installé dans une vie maritale et paternelle, ne se concrétise jamais. Deux ans plus tard, alors qu'elle fait face au projet impossible de publier le journal, une solution lui vient à l'esprit, alors qu'elle patiente pour voir le médecin :

While sitting in the doctor's waiting room I "sketch" it minutely, and fantastically. And I get an idea by which I may produce my Journal in disguise—comments, sardonic and mordant, by me, on the 'imaginary character' (of Anaïs!) expressed in the

Journal. Opposition of two characters, with my signature under the 'other' character and 'myself' denied! What fun!
One of these Gidean acrobatics, which I love. Coming out of my exalted self to make cynical remarks other people would make anyway. Ha ! Ha ! (7-18 mars 1931, *ED IV*, 399)

La stratégie de la diariste, ou le stratagème pourrait-on dire, a priori illustration de la démultiplication, souligne de façon concomitante la liaison entre le moi et le texte (entre le *βίος* et le *γράφειν*). Il n'est guère surprenant d'apprendre qu'elle admire les « acrobaties » de Gide¹⁶⁷. La remarque que fait Nin, « with my signature under the 'other' character », pervertit ce que Lejeune nomme « l'intention qu'a l'auteur d'honorer sa *signature* » lorsqu'il expose le premier volet du pacte autobiographique (Lejeune 1996, 26). Quoi que trouve à y redire le lecteur, il y a bien identité entre l'auteur de ces commentaires et la diariste, mais si le nom propre est par nature ambivalent, comme le souligne Jean-Philippe Miraux : « le nom propre [est] en équilibre sur le dedans et le dehors du texte » (Miraux 2009, 19)¹⁶⁸, il persiste, en plus, une volonté de scinder les deux parties de l'écriture. Considérée sous l'angle de la dissociation, cette signature, puisqu'elle ne viendrait « authentifier » que les commentaires soi-disant « cyniques » sur l'écriture, permettrait de ne pas endosser la responsabilité de la partie « journal ». Il s'agirait de se critiquer, à travers un jeu de passe-passe poussé à son comble entre le moi réel qui vit les événements, et le moi qui observe, rappelant ainsi la démarche du narrateur dans *Roland Barthes par Roland Barthes* : « Me commenter ? Quel ennui ! Je n'avais d'autre solution que de me *ré-écrire* [...] ajouter aux livres, aux thèmes, aux souvenirs, aux textes, une autre énonciation » (Barthes 1975, 171 ; c'est l'auteur qui souligne). Envisagée, au contraire, comme signe d'une réunion entre la vie et l'écrit, la signature se tiendrait simplement

¹⁶⁷ Dans la partie intitulé « Gide et l'espace autobiographique », Lejeune montre que Gide « flirt[e] avec l'autobiographie » (Lejeune 1996, 168). Il importe de considérer l'œuvre de Gide comme un système subtil qui fonde non pas une autobiographie mais un espace autobiographique, offrant plusieurs vues du moi sous différents angles : « [Gide] éprouve une grande volupté à ces exercices qui lui permettent de dire « je » sur le mode de l'hypothèse, de la virtualité, sans tomber dans le moi autobiographique » (*ibid.*). En 1909, suite au procès Renard, qui voit un homme accusé de meurtre, moins en raison des charges qui pèsent contre lui que de ses mœurs, Gide commence à écrire *Corydon* (essai dialogique qui combat les préjugés envers l'homosexualité). En 1910, il fait imprimer les deux premiers chapitres anonymement, dans une édition dite « confidentielle » de douze exemplaires. Il complète son œuvre dès 1916, et en assure la survie grâce à une deuxième édition privée. Il ne la publie sous son nom qu'en 1924. *Si le grain ne meurt*, pour sa part, est publié de façon anthume, mais Gide choisit, comme Nin, d'expurger son autobiographie, afin de ne pas compromettre sa femme Madeleine. À ce sujet, voir Lejeune 1996, 177-179.

¹⁶⁸ Jean-Philippe MIRAUX, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, troisième édition (Paris : Armand Colin, 2009).

aux limites du texte, n'en faisant pas complètement partie, sans pour autant en être exclue, signe indéniable d'une tension entre le fictionnel et la réalité¹⁶⁹. Par la suite, Nin tente même de pousser l'idée du journal commenté encore plus loin, en l'envisageant comme un journal « dialogique ». Elle crée aussitôt un nouvel hétéronyme :

The Journal idea: the 'Other Woman' is Nastasia. Nastasia keeps *this* journal. 'I' make the commentaries... This is what you might call a dialogue between two souls—a dramatization of my own duality. I am talking to myself. This procedure is natural enough to me and it should be a good talk, for I do talk well with myself! (7-18 mars 1931, *ED IV*, 401 ; c'est l'auteur qui souligne)

Le projet de commenter la vie de « Nastasia »¹⁷⁰, presque un anagramme d'Anaïs, probablement à cause de sa complexité, ne verra pas le jour, mais montre encore une fois combien la diariste a besoin de se regarder vivre et de saisir le moi comme objet à travers une vie qui prend les atours d'une histoire.

Dans le chapitre « Le rapport du journal au temps », Simonet-Tenant suggère que « [d]ans les journaux fleuves; l'écriture redouble le cours de l'existence, jusqu'à se substituer à elle, diraient les détracteurs du diarisme » (Simonet-Tenant 2004, 104). On pourrait sans doute appliquer cette observation au journal de Nin, puisque c'est dans le journal, et de façon plus atypique, dans l'imaginaire du journal que se fait la vie, sans pour autant « redoubler le cours de l'existence », mais en le « dédoublant ». Fréquemment, l'usage que la diariste fait de la troisième personne du singulier, en particulier dans les années trente, dans les pages du journal *Incest*, semble corroborer cette hypothèse :

At two-thirty [on October 3], Anaïs went to meet Rank at the Parc Monceau room. She proposed the idea of spending the night en route to Le Havre with Rank, the whole night. He would be driven to Le Havre. She would travel by train, meet him somewhere. At Rouen. Plans were made.

At four-thirty, Mrs. Miller posed for Chana Orloff, who lives at Villa Seurat. Orloff came to see the studio. Mrs Miller introduced herself as “Mrs. Miller,” revealed her double life in an interesting, puzzling, vague, symbolical fashion, chuckling inwardly to be deceiving the world again, to be creating a misunderstanding, to be acting Mrs. Miller when she was preparing a flight—a change. (6 octobre 1934, *I*, 391)

¹⁶⁹ Pour une analyse exhaustive de la question, voir l'ouvrage de Peggy KAMUF, *Signature Pieces: On the Institution of Authorship* (Ithaca : Cornell University Press, 1988).

¹⁷⁰ Ce procédé se retrouve chez Nabokov, dans *Pale Fire*, bien qu'il s'agisse d'un roman.

En s'auto-nommant « Mrs Miller » alors qu'elle n'a jamais été mariée à son amant, Nin prends d'une part la place de June, mais se donne surtout des traits fictionnels, et passe du « je » au « elle » pour manifester cet écart d'identité. Comme le dit Miraux d'un changement pronominal dans *la Règle du jeu* de Leiris, c'est l'instant où l'écriture devient « une sorte de lieu où, à la fois, se dit et s'absente le sujet de l'autobiographie » (Miraux 2009, 87). Cependant, chez Nin, l'absence consécutive au départ, ou la fuite, est doublement marquée dans l'écriture, comme si le prédicat « prepare a flight » ne pouvait *plus* avoir comme sujet « I » et que *l'écrire* se faisait performatif. Non seulement Nin (d)énonce l'arbitraire de l'unique qui régit le « je », mais elle perçoit également plusieurs sincérités : « How difficult it is to be 'sincere' when each moment I must choose between five or six souls. Sincere according to which one? » (juillet 1932, *D I*, 126). Ce point ne lui est pas propre, puisque Fernando Pessoa verbalise la même difficulté, avec des mots étrangement proches des siens :

Je ne sais qui je suis, quelle âme je possède. Si je parle avec sincérité, je ne sais de quelle sincérité il s'agit. [...] Je me sens multiple. Je suis comme une salle peuplée d'innombrables et fantastiques miroirs, qui gauchissent en reflets mensongers une seule réalité antérieure, qui ne se trouve en aucun d'eux, et pourtant se trouve en tous. (Pessoa, *Le Chemin du serpent*, 170 ; cité par Poulet 2006, 2).

Cette « salle peuplée d'innombrables et fantastiques miroirs », Jeanne, l'héroïne de la nouvelle « Under a Glass Bell », la connaît bien :

Jeanne walked into the house and entered the room of mirrors. Ceiling of mirrors, floors of mirrors, windows of quicksilver opening on windows of quicksilver. [...] The dew of her breath on the mirror vanished. The mirror held nothing. [...] Countless women smiling; four women walking towards four women walking towards four women vanishing. [...] To watch she must pause, and so what she caught was never the truth—the woman panting, dancing, weeping—it was only the woman who paused. The mirror was always one breath too late to catch the breathing. (*UGB*, 12)

Entre miroir et mirage, on voit combien la frontière est mince. *Fata Morgana* surprenante, comme elle choisit de se définir dans le titre du *Journal* n° 53 de 1937, de personne, Nin devient un personnage.

2.2. « Être le personnage du journal »

Nin rejoue un interminable paradoxe. D'un côté, elle est en quête d'un moi unifié, indépendamment de l'écriture, et de l'autre, elle semble incapable de ne pas se livrer à une fragmentation de l'être, à des métamorphoses qui s'affirment comme rempart contre les contraintes identitaires, c'est-à-dire le fait de n'être qu'un(e). Elle en retire d'abord une immense jouissance, comme le prouve l'une des entrées que nous avons déjà citées : « I asked myself why it is people call wholeness *singleness* or exclusivity. I feel *whole* while I share myself between Henry and Gonzalo for such different reasons » (17 septembre 1936, *F*, 303). Mais cette fragmentation de l'être devient également source de tensions et de souffrances, puisqu'elle donne l'impression d'une vie imparfaite (qui toujours, reste à parfaire) : « It seems to me that I traverse a hundred quarters a day, breathe a hundred different airs, am so sensitive to changes, suffer from my dualities and triplicities » (1937, *D II*, 254).

La diariste verbalise très tôt la fictionalisation dont le journal est l'expression, comme le montre la citation suivante, extraite de son essai de 1929, dans lequel elle insiste cependant sur la sincérité :

This mere note book blackened by spontaneous writing contains more of man's secret thoughts than any other form. These thoughts have been transmitted without disguise and without reticence. Every expression is direct and personal. There are no limits set by the form, as in the novel, there is no beginning and no end, there is no necessity of restraint [...] The journal is free, even crude and because of that, oftener the greater. It is < pure > living in phrases. The only style in journal writing is sincerity, the only requisite is individual value. (*Essai 1929*, feuillet 1 ; voir annexe 17)

« This mere note book », « spontaneous writing », « without disguise », « direct and personal », « no limits set by the form », « no necessity of restraint » : on dirait presque que l'essai a été écrit par quelqu'un d'autre que Nin. Lorsqu'elle est interviewée, les contradictions sont particulièrement éloquentes¹⁷¹. Nin nie de façon récurrente toute modification du journal, tout ajustement, ou embellissement. On retiendra, par exemple, l'interview de Francis Roberts en 1966, pour Pacifica Radio, dans lequel elle affirme que le journal est authentique (« unfalsified

¹⁷¹ Nous ne considérons pas les interviews au même titre que les écrits, et encore moins, que les écrits inédits. Lors de tout entretien, il s'agit pour Nin de séduire un public, un lectorat ou un auditoire. La plupart ont lieu entre 1965 et 1975 alors que le journal a enfin été publié, à partir de 1966.

truth ») et que rien n'en est omis (« In the diary, I left nothing out »)¹⁷². Et le journaliste de lui demander très justement comment elle explique l'absence de détail sur la relation à Henry Miller, dont une partie de la correspondance avec elle a été publiée¹⁷³. Cependant, en 1970, c'est plutôt un point de vue contraire qu'elle adopte, lorsqu'interrogée par Michel Polac dans l'émission « Le masque et la plume », elle parle d'un journal donnant à lire une vie « romancée » :

Michel Polac : Avant même de connaître votre journal ou vos romans, qui ont été traduits tardivement, nous vous connaissions à travers Henry Miller, qui parlait de vous depuis déjà fort longtemps et dont nous avons lu les lettres, la correspondance avec Anaïs Nin d'Henry Miller. Donc pour nous, vous êtes déjà depuis très longtemps un personnage avant d'être un écrivain. Est-ce que cela vous gêne que l'on dise cela et qu'on vous parle de vous d'abord comme un personnage avant de parler d'un écrivain ?
Anaïs Nin : Oui, c'est-à-dire quand on fait un journal, on s'attend à être aussi le personnage du journal, et *je pensais à ma vie aussi, comme une aventure un peu romancée*. (Masque et plume 1970, 6'54"-7'25" ; c'est nous qui soulignons)

Nin n'est pas surprise d'être devenue « le personnage du journal ». Par ailleurs, si l'on considère la dernière phrase, force est de constater que le journal informe la vie. C'est lui qui donne de la vie l'image d'une « aventure un peu romancée ». Il ne faut cependant pas plus de vingt minutes à Nin pour se contredire. Une spectatrice lui pose la question de savoir si l'amitié tout à fait « contre la règle » avec ses analystes (Allendy et Rank) présentée dans le journal publié au sujet duquel elle s'exprime était « exacte » ou s'il s'agissait du « côté roman ». Et Nin de répondre: « Non, il n'y a rien de romancé dans le *Journal* », tout en expliquant qu'elle a « charmé les analystes », ainsi qu'elle avait « charmé le père ». Lorsque l'on sait désormais que ces relations étaient bien plus qu'amicales (ce qui est évidemment omis du journal en question), on saisit mieux la réponse de Nin, qui trahit déjà les mensonges par omission, et notamment ses aventures avec ses analystes et l'inceste, que le journal posthume contient, ou *retient*.

Dans une interview menée en 1971 et utilisée par *Un Siècle d'écrivains* en 1995, Nin revient sur son enfance :

¹⁷² Entretien de Francis Roberts en 1966 (Los Angeles : Pacifica Radio Archives, 1970), disponible à l'achat en ligne : www.pacificaradioarchives.org (acheté le 23 janvier 2010) ; *infra* Pacifica Radio 1966. Dans un entretien de 1975, Nin minimise également le travail d'édition : « the editing that is done is not extensive » (*CAN*, 227).

¹⁷³ Henry MILLER, *Letters to Anaïs Nin* (New York : Putnam's Son, 1965).

Depuis l'âge... je crois qu'on m'a demandé à l'âge de neuf ans ce que je voulais faire et j'ai répondu sans savoir qu'en France on donnait à ce... à ça un autre sens, j'ai dit : « Je veux avoir beaucoup d'aventures ». Mais alors à ce moment, ce que moi je voulais dire, c'était « une vie aventureuse, une vie de romancier », je pensais vraiment à une vie romancée, je n'étais pas très... très... très claire sur le sens du mot. Et les personnes qui m'ont demandé ont ri, et après j'ai compris, mais c'était le sens de l'aventure vraiment dans tous les sens. (*Un Siècle d'écrivains* 1995)¹⁷⁴

On voit dans la réponse combien la vie et l'écrit sont liés d'une façon presque inextricable, puisqu'une « vie de romancier » a tût fait d'être posée en équivalent à une « vie romancée ». Dans le volume VII du journal, Nin décrit même l'écriture du journal comme un moyen de *se raconter* à soi-même, comme une histoire, car c'est « plus supportable » : « Even beginning a diary, you see, was already conceding that life would be more bearable if you looked at it as an adventure and a tale. I was telling myself the story of a life [...] » (été 1973, *D VII*, 266). Si l'on reprend la citation de l'essai de 1929, on remarque que pour la diariste, le journal équivalait à la vie même : « it is pure living », écrit-elle. C'est probablement ce qui lui tient à cœur, lorsqu'elle transcrit des dialogues entiers, dans le journal¹⁷⁵, comme dans le passage suivant, tiré du journal, mais étrangement familier car repris dans la nouvelle « Winter of Artifice ». C'est alors le père qui s'adresse à sa fille, avant de se livrer à des ébats incestueux :

“You are the synthesis of all the women I have loved. [...]”

I sat all day at the foot of the bed. He caressed my foot.

Then he asked, “Do you believe in dreams?”

“Yes.”

“I had a dream of you which frightened me. I dreamed that you masturbated me with jeweled fingers and that I kissed you like a lover. For the first time in my life I was terrified. It was after my visit to Louveciennes.”

“I also had a dream of you.”

“I don't feel toward you as if you were my daughter.”

“I don't feel as if you were my Father.”

¹⁷⁴ *Un Siècle d'écrivains*, n° 1.153, réalisé par Gaëlle Bayssière et François Chayé (Paris : France 3 / Marika Prinçay Productions, 1995), diffusé le 4 mars et le 8 juillet 1998. En ligne, les réalisateurs présentent des transcriptions d'entretiens de Nin, pour compléter leur note d'intention : <http://web.archive.org/web/20010627171038/http://www.france3.fr/emissions/écrivains/auteurs/nin.html> .

¹⁷⁵ Il arrive même que les dialogues mettent en scène jusqu'à trois personnes, comme c'est le cas de celui entre elle, Perlès et Miller, en avril 1932, voir *D I*, 62-65. Nin prend également de grandes libertés, notamment en mars 1931, lorsqu'elle intègre une « pièce » à l'intérieur du journal, pour retranscrire un dialogue entre elle et son cousin Eduardo Sánchez : « Part I of Play, “Warmth”, Eduardo and Me » (mars 1931, *ED IV*, 398). Nin a recours au dialogue de façon considérable dans le journal de jeunesse (voir *ED III*, 57, notamment), mais ne revient, à notre connaissance, qu'une fois sur l'authenticité des propos rapportés, comme le fait notamment Mary McCarthy : « Je ne garantis pas l'exactitude des mots et celle de l'ordre des conversations qui ont eu lieu il y a des années » (cité par Raynaud 2001, 70). En mai 1932, Nin prévient le lecteur, « I will never be able to describe our talk » (mai 1932, *HJ*, 172). Exemple même de prétérition, la phrase est suivie par trois pages de dialogue commenté, revenant en particulier sur ses fantasmes de devenir une femme fatale. Après cela, Nin réitère son avertissement : « These are his words, crudely restated and only half remembered » (mai 1932, *HJ*, 174).

“What a tragedy. What are we going to do about it? I have met the woman of my life, the ideal, and it is my daughter! I cannot even kiss you as I would like to. I’m in love with my own daughter!”

“Everything you feel, I feel.”

After each one of these phrases there was a long silence. A heavy silence. A great simplicity of phrases. We did not even move. We looked at each other as in a dream, and I answered him with strange candor, directness. (23 juin 1933, I, 208)

Nous avons affaire à un passage aux allures de saynète, dont Tookey dirait volontiers qu’il illustre le principe du « dramatizing », proche de la technique woolfienne de « scene making » (Tookey 2003, 34) qu’Amselle reprend par l’art de « monter des scènes » (Amselle 2008, 201)¹⁷⁶. Il s’agit pour Nin de revivre les événements, jusqu’aux conversations, donc l’oral, dans l’écrit, et de *re-présenter* le vécu dans l’écrit du journal pour le considérer comme la vérité. L’écrit prime en effet sur toute forme de souvenirs. Le recours au dialogue participe de la « re-présentance » théorisée par Husserl, que reprend Ricœur dans *Temps et récit, tome III : Le temps raconté*. Il s’agit alors, à travers ce que Husserl nomme « [die] Vergegenwärtigung », d’une « reconstruction du passé », d’une re-présentation d’un souvenir qui tend à s’estomper, qui n’a plus complètement « un pied dans le présent » (Ricœur 1985, 61-62)¹⁷⁷. La rhétorique d’un dialogue en « miroir » (« I had a dream of you » / « I also had a dream of you ») ne suffit cependant pas à remplir les conditions de la vraisemblance, et l’on partage volontiers l’avis de Genette, lorsqu’il discute du second des cinq principes de l’ordre, la vitesse, la fréquence, le mode et la voix. Il explique :

Käte Hamburger range à juste titre au nombre des indices de fictionalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés *in extenso* et littéralement, et de descriptions étendues. [...] [L]a présence de tels procédés excède quelque peu sa vraisemblance [...] [et] communique au lecteur une impression – justifiée – de « fictionalisation ». (Genette 1991, 149-50)¹⁷⁸

Lorsqu’elle approfondit la théorie de Genette, Rimmon-Kenan le rappelle également :

Even a segment of pure dialogue, which has been considered by some a case of pure coincidence between story-duration and text-duration, cannot manifest complete correspondence. A dialogue can give the impression of reporting everything that was said in fact or in fiction, adding nothing to it, but even then *it is incapable of rendering*

¹⁷⁶ Cette dernière s’appuie sur la traduction de Colette-Marie Huet, *Instant de vie* (Paris : Stock, 1986), 173.

¹⁷⁷ Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, tome III, *Le Temps raconté*, (Paris : Seuil, 1985), 61-62. Ricœur note en outre que l’art de Virginia Woolf est « d’enchevêtrer le présent, ses plages d’imminence et de récence, avec un passé ressouvenu, et ainsi de faire progresser le temps en le retardant » (*ibid.*, 239). La notion de « ressouvenir » est également Husserlienne (« [die] Wiedererrinerung ») comme le précise l’auteur plus tard (333).

¹⁷⁸ Voir aussi Gérard GENETTE, *Figures III*, (Paris : Seuil, 1972), 77-182.

the rate at which the sentences were uttered or the length of the silences. It is, therefore, only by convention that one speaks of temporal equivalence of story and text in dialogue¹⁷⁹.

Si Rimmon-Kenan met davantage en relief le temps et la durée, comme Genette, elle souligne néanmoins l'incapacité du dialogue écrit à se poser comme équivalent du dialogue effectivement prononcé, quand bien même le lecteur tenterait d'adopter un rythme de lecture qu'il juge vraisemblable. Nin échoue à rendre la scène authentique – puisque, d'une part, il ne s'agit pas d'une œuvre de fiction, et d'autre part, la section est recomposée, et n'appartient plus à l'écriture « à chaud » – l'utilisation du dialogue *in extenso* étant artificielle¹⁸⁰. Du reste, on comprend le souci d'authenticité qu'a Nin dans cette scène, mais il achoppe contre la « mise en scène ». Cette partie du journal a été écrite plusieurs jours après les faits et apparaît dans le journal manuscrit sous la mention « Chamonix, July 8, 1933. Hôtel du Fin Bec. C. 208 ». La diariste décrit d'abord un premier jour (voir annexe 24), puis livre ce qui s'est passé le 24 juin 1933, donc a priori, le deuxième soir. C'est en outre à la suite de notes qu'apparaît cette longue reconstruction – des notes probablement prises « à chaud », dans le journal, en tant que genèse de cette entrée consécutive (voir annexe 25). Les notes, qui accentuent le rêve du père s'apparentent à celles que n'importe quel analysant pourrait produire lors d'une écriture presque automatique pour raconter ses rêves à son analyste. C'est presque le carnet de rêve de Nin que le généticien croit lire. Cependant, il s'agit ici du rêve du père, même si la condensation n'en est pas moins remarquable. On constate que plusieurs langues cohabitent, plusieurs champs, régis par peu de cohérence grammaticale. Le rêve reste néanmoins l'élément-clé de ce passage. Et le journal dit « non expurgé » *Incest* nous livre bien ce rêve. Cependant, ce qu'il occulte complètement, c'est la censure à laquelle obéit la diariste dans le journal manuscrit. Si l'on observe les pages 88 et 89 du *Journal n° 42* (voir annexes 26 et 27), on remarque que la mise en scène, au départ, ne faisait pas mention des détails du rêve. C'est dans un appendice que Nin a ajouté, « I dreamed that you masturbated me with jewelled fingers, and

¹⁷⁹ Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fictions: Contemporary Poetics* (New York : Routledge, 1983), 52 ; c'est nous qui soulignons.

¹⁸⁰ Le principe de suspension consentie de l'incrédulité théorisé par Coleridge dans sa *Biographia Literaria*, en 1817, ne s'applique, de prime abord, pas aux journaux.

that I kissed you like a lover » (*Journal n° 42*, 89). L'écriture apparaît donc comme une façon d'exprimer ce qui a été « comprimé » sur le moment. Les notes n'apparaissent pas dans le journal publié. C'est ainsi que Nin cherche l'authenticité, une authenticité que Roland Barthes définit ainsi : « mettre [s]on expression présente au service de [s]a vérité antérieure » (Barthes 1975, 67).

Comme si les mots ne suffisaient pas à montrer cette vérité antérieure, la diariste ajoute, comme « preuve », une photographie d'elle-même, apprêtée pour l'occasion, prise dans l'hôtel de Chamonix où elle séjourne avec son mari lorsqu'elle recompose la scène. Ce faisant, elle fixe visuellement ce moment (voir la photographie en annexe 28). Même si son deuxième mari et exécuteur testamentaire a choisi de ne pas la publier, pour des raisons purement pratiques ou parce qu'il jugeait qu'elle ne faisait pas partie de l'écriture, ce que nous contredisons, cette photographie s'apparente à une « empreinte », à la façon dont l'entend Daniel Ferrer dans son article « Le matériel et le virtuel », c'est-à-dire comme un signe métonymique qui témoigne d'un contact passé (Ferrer 1998)¹⁸¹. Dans ce cas, il s'agit de l'empreinte de la lumière sur la pellicule, et non de l'empreinte du stylo sur le papier, mais elle est bien à considérer au même titre que le manuscrit. La photographie prouve « qu'un être de chair a existé » (*ibid.*), elle participe du « ça a été » barthésien¹⁸², même si, comme l'écrit Ferrer, « rien ne nous permet de dire si ce[lle] qui se montrait à ses amis ou agissait dans sa vie privée était bien l[a] même » que celle qui écrit et appose ce témoignage silencieux mais tellement éloquent, à cet endroit-là. Cependant, le cliché est bien décevant, car au moment où le lecteur (du journal manuscrit, rappelons-le) pourrait penser que Nin va se dévoiler, elle se voile littéralement et figurativement. La photographie est là pour montrer, mais Nin ne laisse voir que son visage et ses mains, et pose recouverte d'une large étoffe sombre. Elle détourne donc la fonction de l'empreinte. Pour aller plus loin encore, on pourrait penser que Nin colle la photo justement dans le souci du contraire, afin de montrer la mise en scène *comme* une mise en scène, puisqu'il

¹⁸¹ Daniel FERRER, « Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles », *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, dir. Michel Contat et Daniel Ferrer (Paris: Éditions du CNRS, 1998). Article disponible en ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id =14019> ; consulté le 31 juillet 2009.

¹⁸² Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, (Paris : Gallimard, 1980), 54.

s'agit clairement d'une exagération de la féminité, revêtue de plusieurs couches de voiles, la tête recouverte par le tissu, les lèvres maquillées. On est dans la mascarade du féminin, telle que la définit Mary Ann Doane, dont on peut adopter le point de vue puisqu'il s'agit ici d'une photographie : « masquerading [is a woman who] produce[s] herself as an excess of femininity [...] a hyperbolization of the accoutrements of femininity » (Doane 1991, 25-26)¹⁸³. Et le lecteur reste interdit, lorsqu'il comprend l'ironie qui réside derrière cette mise en scène : Nin vient à peine de retrouver son mari après avoir couché avec son père. Après s'être découverte, littéralement, et figurativement dans l'écriture, après avoir soulevé ce « négligée » qu'elle voudra féminin, elle se recouvre. Évidemment, le passage est un passage-clé, qui légitime également le titre du journal *Incest*, et Nin poursuit le dialogue :

“When I saw you in Louveciennes I was terribly upset by you. Did you feel it?” he said.

“I was disturbed by you.”

“Bring Freud here, and all the psychologists. What could they say about this?”

Another suspense.

“I have been greatly afraid, too,” I said.

“We must not let this fear make us unnatural toward each other. And I was all the more afraid, Anaïs, when I realized you are a liberated woman, an *affranchie*.”

“I have already felt myself putting on the brakes.”

“I have been desperately jealous of Hugo.”

Father asked me to move nearer. He was lying on his back and could not move.

“Let me kiss your mouth.” He put his arms around me. I hesitated. I was tortured by a complexity of feelings, wanting his mouth, yet afraid, feeling I was to kiss a Brother, yet tempted—terrified and desirous. I was taut. He smiled and opened his mouth. We kissed, and that kiss unleashed a wave of desire. I was lying across his body and with my breast I felt his desire, hard, palpating. Another kiss. More terror than joy. The joy of something unnameable, obscure. He so beautiful—godlike and womanly, seductive and chiseled, hard and soft. A hard passion. [...]

With a strange violence, I lifted my *négligée* and I lay over him.

“*Toi, Anaïs! Je n'ai plus de Dieu!*” (Juin 1933, I, 208-9)

Le passage est composé d'autant de dialogues que de commentaires. Il s'agit véritablement d'une « mise en scène », que l'on pourrait considérer comme extraite des didascalies d'une pièce de théâtre. La diariste se contente, dans l'ensemble, de quelques notations semblables à des indications scéniques : « lying on his back and couldn't move », « put his arms around

¹⁸³ Mary Ann DOANE, « Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator », *Femmes Fatales : Feminism, Film, Theory, Psychoanalysis* (New York : Routledge, 1991), 25-26. Le point de vue de Doane ne doit pas être assimilé à celui de Joan Rivière, qui fut la première à théoriser « la Mascarade du féminin ». Nous reviendrons sur son article fondateur dans le chapitre suivant.

me », « smiled and opened his mouth », « we kissed », « Another kiss », « I lifted my négligée and I lay over him ». On voit combien la scène obéit à un désir de mythification. La dernière phrase, *climax* dramatique, citée en français dans le texte, fixe à jamais la scène dans le journal, à l'instar d'autres phrases célèbres, telle celle de César, « *tu quoque mi fili* ». En réalité, ici, c'est comme si c'était Nin qui tuait le père mythique qu'elle n'a cessé de magnifier et qu'elle décrit encore comme un dieu (« godlike »), puisque l'orgasme de l'inceste vient marquer la fin de cette longue période d'absence, de désir, de souffrance. Finalement, c'est Nin qui s'arroge les pouvoirs divins, en se faisant Valkyrie (étymologiquement, en vieux norrois, celle qui « choisit » les « abattus »). Les paroles que le père prononce, dans sa « petite mort », dans un effet de miroir, pourraient être les siennes : « Moi, Anaïs, je n'ai plus de Dieu ». En conséquence, la photographie nous montre une jeune femme ayant pris le voile, presque une jeune veuve, revêtue de noir, ou une prêtresse mystique dont l'apparence vestimentaire contraste avec la nudité du texte qui rend compte de l'épisode dont la vraisemblance s'efface pour laisser néanmoins entrevoir une vérité psychique

2.3. Une vérité psychique

Lorsqu'elle voit le docteur Rank pour la première fois, Nin apporte avec elle son journal, dans le but de le lui faire lire, et sait, ce faisant, qu'il verra qu'elle préparait des mensonges. Ainsi, elle espère peut-être pouvoir ne plus jamais être soupçonnée de mentir, en lui avouant son penchant : « *I made this note in the train : On my way to see Rank, je mâchonne des fourberies. I begin to invent what I will tell Rank instead of coordinating truths. [...] What should I say to create such and such an effect? I meditate lies as others meditate confessions* » (7 novembre 1933, *I*, 293 ; c'est l'auteur qui met l'emphase, c'est nous qui soulignons). La citation en dit long quant à l'intrication entre les mensonges et la création et l'on peut dès lors s'interroger sur le rôle du mensonge *dans* la création. En outre, « les vérités », que le pluriel rend déjà relatives, n'échappent pas à un travail minutieux puisqu'il s'agit pour Nin de les « coordonner ». L'écrivain le dit elle-même dans le journal expurgé : « What I imagine *is as true as what is* » (mars 1933, *D I*, 200 ; c'est nous qui soulignons). Elle

choisit simplement de synthétiser le *Journal n° 39* : « I have accepted a self which is unlimited. I solder again the illusion to the fact. What I imagine is as true as what is... I want to get lost in mystery again. Wisdom is engulfed in life » (mars 1933, *Journal n° 39*, 218). Dès cette page du journal manuscrit, le lecteur sait que le journal n'est pas la vérité, mais une vérité faite de mystère néanmoins *reconnue* comme le jeu (« l'illusion » dans son sens étymologique de « in ludere ») d'un moi aux frontières insaisissables. Dans une écriture presque alchimique, réalité et illusion se retrouvent soudées. Le titre que la diariste donne au *Journal n° 37* confirme cette vision qu'elle a d'elle-même : « La folle Lucide Equilibré [*sic*] ». Comme l'explique Béatrice Didier, le diariste obéit souvent au principe de dire la vérité, un principe culturel en vigueur dès l'enfance. Cependant, dès lors qu'il tait certains détails de sa vie privée, par obligation culturelle ou par décence, inculquée, elle aussi, depuis l'enfance, ce que le journal donne est davantage « un portrait qu'une photographie » (Didier 1976, 114). On pourrait même dire un portrait « en creux ». Peut-être est-ce la raison pour laquelle Nin fictionalise des moments importants de sa vie, et notamment l'inceste dans *The Winter of Artifice*.

Nin cherche à redéfinir le mot « mensonge ». Elle est parfois capable de dire qu'elle ment à tout le monde : « Lies to Fred [...] Lies to conceal from the world my struggles against bad health. [...] Lies about the sources of the income I give Henry [...] Lies to Hugo [...] Lies to Emilia. Lies to Joaquín [...] The lies of night nurses, doctors, and Utopians » (18 février 1933, *I*, 109-110). Mais ce qu'elle faisait étant enfant (et qu'elle continue de faire) et ce que fait June relève de l'invention, de l'imagination, de la création plus que du mensonge. Elle explique dans le volume I du journal : « I never said to June, 'You lie,' but 'You imagined, you invented,' as I wish my parents had said to me when I fabricated tales of meeting jungle animals in the street, etc. » (février 1932, *D I*, 48). La tentative de définition s'imisce même dans *House of Incest*, lorsqu'Alraune dit à Sabina : « Your lies are not lies, Sabina. They are arrows flung out of your orbit by the strength of your fantasy. To nourish illusion. To destroy reality » (*HI*, 12-13). Toutes les tentatives de définition du mensonge semblent participer d'une démarche de déculpabilisation, et ce d'autant plus que Nin a adopté les principes de la psychanalyse d'Otto

Rank, lorsqu'elle publie les deux extraits précités. Dans le journal manuscrit, en revanche, Nin fait part de ses doutes quant aux techniques d'analyse du docteur Allendy :

I feel only space. The effect of analysis is wearing off in this way : that the clear stark vision I had of myself is getting lost again by the superstructures of the imagination *in which I chose to believe*. In other words, the veil was sundered, but soon after *it is I who cover the truth again...the eddies of illusion engulf reality again*. (Mars 1933, *Journal n° 40*, 217 ; c'est nous qui soulignons, voir annexe 29)

Si l'on confronte le manuscrit au journal publié (version expurgé de 1966), on constate une légère variante dans le même passage :

I feel only space. Illimitable space. The effect of analysis is wearing off in this way. The clear, stark vision I had of myself is getting lost again by *my obedience to the life of the imagination in which I chose to believe*. The veil was sundered, and soon after, I covered the truth again. Eddies of illusion engulf reality again (Mars 1933, *D I*, 200 ; c'est nous qui soulignons)

Dans le journal publié, Nin choisit de montrer qu'elle ne faisait « qu'obéir » à un principe, celui de l'imagination créatrice, à laquelle elle dit toute son allégeance. Ce faisant, elle tente de renforcer l'aspect délibéré de son choix face à la vérité. S'il ne fait pas la différence entre manuscrit et réécriture, et prend donc d'une certaine façon un immense « raccouci », le psychanalyste Bernard Chouvier met le lecteur en garde d'une façon néanmoins pertinente :

Pour corser les événements, pour leur donner plus de poids, ne prend-elle pas le risque non seulement de romancer sa vie, mais même d'inventer ? Accuser Anaïs Nin de mythomanie, comme on a eu parfois tendance à le faire, revient à nier d'une certaine façon toute démarche *d'authenticité* de son entreprise diariste. Il ne faut pas confondre vérité objective et *vérité psychique*. Peu importe les écarts entre l'enquête du biographe et ce qui est relaté dans le journal. Seule compte *la dynamique processuelle* d'une histoire telle qu'elle est éprouvée de l'intérieur par celle qui la construit et qui l'ordonne comme son œuvre. (Chouvier 2009, 129-130 ; c'est nous qui soulignons)

Certains voient dans le journal publié un « liary »¹⁸⁴, mais Chouvier, dont l'approche scientifique diffère de la nôtre, saisit et décrit l'écueil que tout lecteur risque de rencontrer. Pour celle qui les décrit à la première personne, la vérité des faits n'est pas aussi importante que le statut qu'elle souhaite leur conférer. Tantôt exaltant leur intensité, tantôt la minorant, la diariste est sûre d'une chose, elle est sincère, mais elle souhaite construire elle-même le sens de sa propre vie, dans le journal, et lui imprimer un mouvement psychique, comme on le ferait

¹⁸⁴ Nancy MAIRS, dans un article cinglant sur la biographie de Bair, reprend cette paronomase : « Anaïs Terminable and Interminable », *The Women's Review of Books*, Vol. 12, n° 10/11 (Philadelphie : Old City Publishing Inc, juillet 1995), 21-22.

dans une autobiographie. On se situe alors à la lisière du pacte référentiel – deuxième volet du « Pacte autobiographique » de Lejeune – dans une façon d’inscrire le texte dans le champ de l’expression d’une vérité à laquelle le lecteur accède par le texte. Il s’agit d’une « question d’authenticité et non d’exactitude » (Miraux 2009, 19). On est bien dans le projet de se dire, de tenter de se réappropriier le moi passé, mais le journal de Nin manifeste un désir de recomposition qui s’apparente à l’autobiographie, puisque l’écrivain, en quelque sorte, « prend la pose, construit une posture au risque d’être imposteur » (*ibid.*, 8). On en veut pour preuve la longue description des événements concernant l’inceste de 1933 et l’emphase évidente dont elle relève. Nin verbalise très bien ce qui oppose cette authenticité de l’écriture à la vérité des faits, en août 1932, dans le journal non expurgé *Henry and June* :

I have had no time to write down the lies. I want to begin. I suppose I have not wanted to look at them. If unity is impossible to the writer who is “a sea of spiritual protoplasm, capable of flowing in all directions, of engulfing every object in its path, of trickling into every crevice, of filling every mold,” as Aldous Huxley said in *Point Counter Point*, at least truth is possible, or *sincerity about one’s insincerities*. It is true, as Allendy said, that what my mind engenders fictionnally *I enrich with true feeling*, and I am taken in, *in good faith*, by my own inventions. (Août 1932, *HJ*, 231 ; c’est nous qui soulignons)

Dans la citation, Nin parle des mensonges tout d’abord faits à Henry. On remarque d’ores et déjà une envie, voire le projet, de les consigner : « I want to begin ». La diariste comprend qu’elle peut être sincère dans ses mensonges. Une fois encore, elle rejette toute culpabilité dans l’écrit, quelques lignes plus loin :

My motives, psychoanalysis reveals, possess the smallest degree of malevolence. It is not to hurt anyone that I let my lover sleep in my husband’s bed. It is because I have no sense of sacredness. If Henry himself were more courageous, I would have given Hugo a sleeping potion during Henry’s visit so I could have gone and slept with him. (*Ibid.*, 231).

Nin n’est pas la seule à penser endormir l’époux afin de profiter de l’amant. Humbert Humbert, dans *Lolita* de Nabokov, pense se débarrasser de Charlotte à l’aide de somnifères afin de profiter de sa fille, Lolita. Lorsque Charlotte découvre son journal, dont il prétend que c’est un roman, il envisage d’écrire un faux journal, pour démentir le vrai, mais ne met jamais son projet à exécution. Aux substances chimiques, Nin préfère celles de l’écrit – le petit faux

journal qu'elle débute quelques mois plus tard, en février 1932, constituant un sédatif redoutable contre toutes les interrogations supposées de son mari¹⁸⁵.

3. Quand la vérité fait des faux

Alors qu'elle débute sa relation avec Miller, qui, elle le sait bien, risque de la pousser à mentir encore davantage, Nin se pose de sérieuses questions quant à l'honnêteté dont elle fait (ou ne fait pas) preuve dans son journal :

I sit down before a letter, or my journal with a desire for honesty, but perhaps in the end I am the biggest liar of them all, bigger than June, bigger than Albertine, because of that semblance of sincerity, the effort I make towards sincerity, in this, my Journal! (Avril 1932, *Journal n° 33*, *The Possessed*, 337 ; c'est l'auteur qui souligne, voir annexe 30)¹⁸⁶

En écrivant qu'elle ment, Nin est finalement sincère. Ce n'est pas la sincérité qui fait défaut, mais la vérité. En étudiant le dossier 3 de la boîte 17 des archives de UCLA qui contient le *Journal n° 45* de février à juin 1934, nous avons trouvé un petit carnet, à la couverture manquante, commençant le 16 février, sans mention de l'année. Après lecture des premières pages, il ne faisait aucun doute que ce document soulevait un problème de classement. La première page signale en effet l'hôtel du Parc de Sion, en Suisse, où l'on sait que Nin séjourna seule, au début de l'année 1932 (voir *HJ*, 41). C'est donc avant le *Journal n° 34*, que le petit journal devait être rangé. Cependant, le manque d'épaisseur du volume et son absence de couverture ne pouvaient pas en faire un journal comme les autres. Du reste, il existait déjà un *Journal n° 33*. Après consultation de la liste détaillée du fond Nin et lecture du cahier, nous avons compris qu'il s'agissait du journal auquel Nin fait allusion dans le *Journal n° 44*, *Audace*. Ce petit journal est un journal secondaire (le *Journal n° 33 bis*). Dès la première page, la diariste annonce : « Today, I gave up the other journal [the main journal]. It is the journal of

¹⁸⁵ Chez Nabokov, il y a néanmoins un désir de parodier un genre qu'il juge sévèrement. À la fin de *Despair*, à titre d'exemple, le narrateur commente : « [Hermann's narrative] degenerates into a diary [...] the lowest form of literature » (*Despair*, 208), cité par Alfred APPLE Jr, dans Vladimir NABOKOV, *The Annotated Lolita* (London : Penguin, 1970).

¹⁸⁶ Dans *HJ*, John Ferrone a trouvé bon de supprimer la fin du passage : « the effort [...] Journal ».

a “Possessed”, one possessed by the ebullience of the imagination, who ceased to live in reality and yielded to invention » (*Journal n° 33 bis* ; voir annexe 31). C’est le « faux journal » que Nin a entrepris de créer lorsque les doutes de son mari, qui lisait parfois le véritable journal, risquaient de se faire trop dérangeants. Nin le débute en février 1932, mais il ne lui sert pas tout de suite. Elle le tient par précaution, au cas où son mari lirait le vrai journal. En septembre 1933, pourtant, il ne l’a toujours pas fait. Qu’à cela ne tienne : Nin décide de recopier devant son mari le vrai journal de début 1932, où elle raconte ses premiers ébats avec Miller. Dans le *Journal n° 44, Audace*, elle raconte la scène, et note qu’elle abandonne son travail de copie un instant dans l’espoir que son mari le lise et lui demande des explications qu’elle donnerait avec ce « faux journal ». La diariste inverse les contrats de lectures, elle fait du vrai journal le faux et du faux le vrai, et mêle, un an après, Henry Miller à ses mensonges, grâce à une lettre datée d’octobre 1933, et collée au *Journal n° 51*, dans laquelle elle explique à Miller le résultat de ses manigances, dont elle est fière. C’est donc un véritable jeu de pistes, auquel nous nous sommes livrés, non sans peine, aidé notamment par Ruth Charnock, doctorante britannique qui travaille sur les journaux de Nin, dans une perspective combinant les théories féministes au post-structuralisme et à la psychanalyse¹⁸⁷.

Afin d’y voir plus clair, nous avons décidé, en annexe 32, de mettre en regard certaines entrées du *Journal n° 44, Audace*, et certaines pages du faux journal. Nous avons numéroté les entrées, pour faciliter les renvois dans l’exposé qui suit. Il importe que le lecteur suive la chronologie des faits, c’est-à-dire celle de la lecture faite par le mari de Nin, et non celle de l’écriture. Le journal que nous présenterons en premier lieu est donc celui de la deuxième colonne, le journal *Audace*, qui s’étend de septembre à novembre 1933, et qui est repris sans modification majeures dans le journal publié de façon posthume *Incest* (voir I, 25-30).

3.1. Un faux journal

¹⁸⁷ « Anais Nin: Performing Intimacy », thèse de doctorat dirigée par Pamela Thurschwell, université du Sussex.

Le *Journal n° 44* dont le titre, *Audace*, n'est pas anodin, élucide le mystère. Fin septembre 1933, Nin s'absente un instant en abandonnant le vrai journal (le volume 33, *The Possessed*) qu'elle est en train de recopier¹⁸⁸, comme toujours, mais cette fois à la vue de son mari (voir entrée 4). À travers la volonté de Nin d'être découverte, l'abandon soudain du journal se distingue d'un acte manqué en ce sens que Nin le fait sciemment (« taking the risks with a beating heart »). Peut-être est-ce également son goût du mensonge qui la conduit à un acte manqué typique, cette fois-ci, lorsqu'elle poste à son mari une lettre écrite fin novembre 1934 pour Henry Miller depuis le Barbizon Plaza de New York, et celle de son mari à son amant. Miller lui envoie un télégramme pour la prévenir de sa méprise. Contre toute attente, il récupère sa propre lettre le 8 décembre, et rien, pour une fois, ne laisse suggérer la vraie nature de leur relation. Miller en est presque déçu : « [T]here was not one word out of the way! Too good to believe! And I had imagined that *everything* was in that letter [...] Would it not have been better to write a few rash words? To unravel the *real* reason for the mistake [...] It is as tho' you had wanted to give the husband a most convincing proof of your loyalty & fidelity. Couldn't have been better had it been calculated cold-bloodedly » (lettre du 8 décembre 1934, *LP*, 243 ; c'est Miller qui souligne). Dans le passage qui nous préoccupe en annexe 32, les lettres italiques voulues par la diariste pour le verbe « desire » sont éloquentes. Nin désire la punition plus qu'elle ne la craint. Elle la provoque et souhaite conduire au scandale dans la dernière phrase (« I want him to chase me away »). Elle se rend démoniaque dans ce passage (« green demon », « demoniac elation », « unaccountable joy »). C'est en ces termes que Nin exprime sa jouissance à savoir qu'elle piège l'autre, non pas en lui avouant mais en laissant des indices. Le scénario qu'elle crée est celui de « la faute » qui, loin d'être cachée puis exposée plus tard, se trouve placée sous les yeux de celui qu'elle fera souffrir. Elle se veut responsable d'une catastrophe, d'une destruction (« burn and crumble around me »). La diariste utilise le journal comme une arme, un poignard dont elle pique la pointe très légèrement dans le dos de son mari (son premier lecteur), mais pas tant pour l'assassiner que pour que ce dernier soit

¹⁸⁸ Didier assure que c'est là « une tentation ou une tentative de remaniement » (Didier 1976, 11).

forcé à se retourner contre elle. Contrairement à ce que Nin raconte dans le faux journal, jamais elle n'a abandonné le journal qu'elle menait de front, puisque ce dernier se poursuit cependant jusqu'en avril 1932 et est suivi du *Journal n° 34*, alors que le faux journal s'arrête le 22 mai 1932. Le *Journal n° 33* a certainement été écrit avec l'intention sous-jacente d'attirer Hugh Guiler (le mari en question) vers le faux journal, et relève sûrement d'une exagération dans la description de la passion entre les deux amants, sinon, le faux journal n'aurait probablement pas été lu. De même que la petite fille magnifiait chaque détail afin de faire revenir son père vers elle, la jeune femme se sert du journal principal pour attirer son mari vers sa fiction, ce faux journal. Rien ne permet de savoir si des réécritures n'ont pas été effectuées dans ce sens. Ce qu'elle dit à son mari dans l'entrée 6 confirme bien tout le calcul auquel elle s'est livrée depuis un an et demi : « You remember several times I began to explain to you... ». Le crime était donc prémédité.

Dans ses tergiversations, lisibles dans l'entrée 5, Nin retarde le moment de montrer son faux journal. Elle veut installer un climat de suspense, presque littéraire, pour reprendre les mots de son analyste de l'époque : René Allendy, qui la surnomme « la petite fille littéraire ». Nin tente d'embrouiller, de brouiller le vécu et l'inventé, qui prend ici les atours de la fiction érotique (« erotic imagination »). Elle avoue être ce « monstre » auquel elle s'identifiait clairement dans l'entrée 4, mais seulement « un monstre d'imagination », lorsqu'il s'agit de l'avouer à son mari. Par la suite, dans l'entrée 6, Nin convoque deux « monstres » littéraires, justement : Miller et Bradley (pour lequel Hugh Guiler éprouve une estime sans limite)¹⁸⁹ afin de rendre la rupture entre le vrai faux et le faux vrai encore plus mince, en mêlant les véritables propos des amis du couple à ses mensonges, tout en filant l'opposition entre deux modèles de vie : celui de l'épouse, femme du monde, et celui de l'artiste¹⁹⁰. Il y a enfin un sadisme certain (« sadistic journal ») à vouloir déstabiliser Hugh Guiler, pour restaurer sa confiance et son bien

¹⁸⁹ William Aspenwall Bradley (1878-1939) : poète, écrivain, et traducteur américain réfugié en France depuis la fin de la Grande Guerre, Bradley établit un salon littéraire sur l'île Saint-Louis, à l'aide de sa femme, une Française. C'est lui qui aide Miller à obtenir un poste au Lycée Carnot de Dijon et l'introduit auprès de Jack Kahane afin de publier *Tropic of Cancer*.

¹⁹⁰ Pour une analyse du conflit entre la femme et l'artiste, correspondant de prime abord au conflit entre journal et fiction, voir le chapitre II, partie A, section 2.2. « Femme ou artiste ».

être, avant de pouvoir à nouveau mieux le tromper, mais ce dernier ne se prend pas au jeu autant que Nin le souhaiterait ; voir entrée 7. Le mari de la diariste n'est inquisiteur que parce qu'elle a provoqué la situation, en délaissant son travail, mais malheureusement, la punition désirée (le bannissement) lui est interdite par le pardon de Guiler, bien peu rancunier et attentif à ses agissements.

Nin cherche à pousser son mari à la renvoyer à cette autre vie (la vie d'écrivain, continuité de la « petite fille littéraire » à laquelle elle n'oublie pas de s'identifier, dans l'entrée 5), car elle semble incapable de choisir elle-même. Ses efforts tombent à plat puisque son mari lui pardonne immédiatement, ce qui la déçoit : « I had wanted Hugh angry, but he had said, "I will forgive you." So even if he knew the truth he would forgive me, and I would remain here—here » (voir entrée 7). Dans cette entrée qui transcrit le dialogue de leur confrontation, une opposition s'ébauche également entre l'érotisme et la feinte que l'érotisme n'est que pure invention, que les « débauches » ne sont que dans l'écriture. Nin assure que le désir s'exprime dans l'écriture : « I have débauches in writing » (entrée 6). Dans son rapport avec Miller, ce serait seulement un désir de l'écriture de l'autre, comme elle « l'avoue » dans le faux journal, un an et demi avant : « I am in love with Henry's writing only ». En vérité, ce désir achoppe au corps et à la réalité de leur liaison, comme le montre ce faux-semblant d'injonction, dans l'entrée 2 : « But, oh, leave your body out of it, leave your body out of it ! ». De même qu'elle habille la nudité des sentiments incestueux pour son père, grâce à une photographie où elle se camouffle sous les vêtements, Nin déguise son désir cru pour Miller, et le travestit dans le faux journal.

Si nous considérons le passage 3 du faux journal, Nin rend compte (à l'attention de son mari) du baiser, soi-disant « imaginaire », entre elle et Miller et poursuit pour son unique lecteur ce que nous pourrions envisager comme un pacte de lecture faussé du journal principal. Au terme de « mensonges », la diariste préfère rapidement « inventions », puisque cette écriture est considérée comme littéraire (de même qu'elle préférera plus tard « le demi-mensonge », ou « la demi-vérité »). Cependant, le plus frappant est l'inversion des pactes de lecture à laquelle

s'emploie Nin. La diariste soutient que dans l'autre journal (le vrai donc), elle s'éloignait de la réalité sans s'en rendre compte (« unconsciously »). Elle affirme avoir besoin de la vérité et le pacte de lecture de ce faux journal est alors bien évident. Nin se veut sincère dans le journal où elle ment, et vice versa. Elle agira de la même façon précisément un an plus tard, alors que Hugh vient de lire « House of Incest », justement : « I have been living out an angel pattern—but only externally. Internally diabolical. As my novel come out I reveal the devil. Slowly I am being discovered. But I deny this revelation and say to Hugh, “what is in the novel is a lie. What I seem to you is the truth.” [...] Art. Slowly, by art, I will fuse the two women » (14 juin 1934, *NM*, 343). La recommandation faite par Hugh Guiler dans l'entrée 3, en 1932, suit le même ordre de pensée un an après (« Isn't that all bad for you? ») et l'on peut légitimement se demander combien l'écueil contre lequel il mettait sa femme en garde en 1932 n'est pas déjà trop proche. Nin est prise dans ses propres mensonges, comme piégée (« trapped in [her] own imaginings »). Les pièges qu'elle tend à son mari se retourneraient contre elle. L'auteur le confirme, lorsqu'elle se rend chez son analyste, dans une phrase que nous avons déjà citée mais dont nous faisons ici une lecture autre : « It is true, as Allendy said, that what my mind engenders fictionnally I enrich with true feeling, and *I am taken in*, in good faith, *by my own inventions* » (août 1932, *HJ*, 231; c'est nous qui soulignons). Elle est « prise au piège », mais « en toute bonne foi », dit-elle. Pour une fois, dirait-elle vrai ?

Nin fait du faux journal le témoin de ses angoisses de fragmentation et de ses peurs (voir l'entrée 1). Le ton est grave (« possessed », « ceased to live in reality », « yielded to », « entering chaos »), parfois même un peu forcé, comme en atteste le mot « being », biffé puis remplacé par « reason ». Plus qu'une « comédie » poussée à son comble, il semble qu'une vérité du sujet s'exprime dans le fictionnel, notamment lorsque la diariste écrit : « my invention frightened me [...] I feared getting lost in them » (voir entrée 3). La place du lecteur de ce faux journal manuscrit est alors la même que celle de son mari, qui ne sait plus où est le faux, où est le vrai. Le lecteur est « manipulé », à la fois « séduit et perverti », comme le formule Ricœur au sujet de l'analyse de Wayne C. Booth, auteur de *The Rhetoric of Fiction*, à qui l'on doit le

terme « unreliable narrator » (Ricœur 1985, 302). Nin elle-même, lorsqu'elle relit ce faux journal, a l'air convaincu par ce travail de manipulation, puisqu'elle dit avoir des difficultés à distinguer le faux du vrai.

Dans une lettre à Miller, datée du 4 octobre 1933 et placée dans le *Journal n° 44, Audace*, elle explique sa stratégie et ses manipulations (voir annexe 33). On remarque que la lettre est datée du 4 octobre 1933, soit un an et demi après le début du faux journal. Nin ment tout simplement à Henry, en lui disant qu'elle vient de le débiter. C'est donc une lettre d'aveu de mensonge qui se permet d'en rajouter un. On est frappé par la façon dont Nin a déjà trouvé un autre lecteur (Miller), auquel elle impose le faux journal. Puisqu'il est écrit, et ce, depuis plus longtemps qu'elle le prétend, il serait probablement dommage de ne pas faire profiter quelqu'un d'autre de cette prouesse littéraire : « [the "real" journal is a] marvelous piece of mystification ». Dans cette lettre, il semble que Nin tente elle-même de se persuader que Miller ne l'a pas eue : « You will regret not having had me » (c'est l'auteur qui souligne). Après avoir transmis à son ami et amant des consignes de lecture (« To begin with try and remember »), Nin explique que l'écriture crée une fiction, un « renversement de situation », mais les lecteurs, tout d'abord son mari, puis elle-même, puis Miller, puis enfin nous, les lecteurs intrus d'un texte inédit, ont le choix de la fiction : « You wont know after a while whether you did or not. Depends on which journal you read. *You will be offered a choice!* » (c'est nous qui soulignons). La situation est alors comparable à celle de la pièce de Ayckbourn, *Intimate Exchanges*, dans l'introduction de laquelle le lecteur peut opter pour deux versions, celle où Celia Teasdale allume une cigarette, où celle dans laquelle elle s'abstient de fumer¹⁹¹. Deux réalités s'ouvrent au lecteur. À l'intérieur du *Journal n° 44*, Nin confie son enthousiasme quant à ce faux journal, montrant ainsi combien la réalité et la vie écrite se confondent : « I take refuge in intellectual amusements. This 'real' journal that I write for Hugh—that amuses me as a tour de force. If I should die and both should be read—*which one is me?* » (2 octobre 1933, *Journal n° 44*,

¹⁹¹ Alan AYCKBOURN, *Intimate Exchanges, a Play* (London : Samuel French, 1985). Voir également le film de Alain RESNAIS [1993], *Smoking / No Smoking*, basé sur la pièce de Ayckbourn (Fox Pathe Europa, 2004), DVD.

Audace, 271 ; c'est l'auteur qui souligne). La lettre écrite à Miller se trouve collée à cet endroit, non pas recopiée, comme la petite fille le faisait des lettres à son père, mais tapée intégralement sur deux feuilles à part et signée. La correspondance publiée entre Miller et Nin, *A Literate Passion*, s'étendant de 1932 à 1953, fait bien apparaître une lettre datée du 4 octobre 1933, donc effectivement envoyée à Miller, contenant le même passage (lettre du 4 octobre 1933, *LP*, 212). Seule la fin est différente de celle du fac-similé que nous présentons. Les deux mentions manuscrites qui suivent la signature, destinées à organiser un rendez-vous amoureux, et écrites en travers dans la marge de gauche, n'apparaissent pas et Nin a poursuivi la lettre, mais sur des thèmes plus ordinaires. L'éditeur, Gunther Stuhlmann fait bien référence au faux journal, en note de bas de page, mais il laisse supposer que ce journal n'a jamais été écrit : « A.N. planned to write an imaginary journal, parallel to the authentic one, which, if it was ever read by her husband, would present all her relationships in a different light » (*LP*, 212, NBP 1). On peut s'étonner que Stuhlmann ne livre pas la réalité. Y a-t-il volonté de Rupert Pole, le second mari et exécuteur testamentaire de Nin (mort en 2006), de ne pas révéler la vérité ? Y a-t-il censure de la part de Stuhlmann, qui pourtant a publié le journal dit « non expurgé » ou tout simplement ignorance de ce faux journal passé inaperçu et jusqu'à l'été 2010 non recensé en tant que tel dans les collections spéciales de UCLA ? C'est là une question à laquelle nous peinons à répondre et même la conservatrice des collections spéciales, Gennie Gerhardt, assistée de Lilace Hatayama, qui connaît particulièrement bien le fond Nin, n'a pu tirer cela au clair.

Le plus important, à notre sens, c'est la façon dont Nin calcule avec minutie et reconstruit (« reconstruct », comme elle l'écrit dans la lettre à Miller) chaque détail de sa vie. S'il ne dure que quatre mois, le faux journal néglige peu de détails et les quinze dernières pages sont occupées par des descriptions, apparemment au mot près, des séances de psychanalyse avec le docteur René Allendy – de fausses séances, évidemment¹⁹². Même une activité consacrée à la recherche de la vérité par la parole est donc mise en scène, et l'analysante fait précisément ce que Rank lui interdit de faire, elle utilise le journal comme analyse de l'analyse

¹⁹² Le lecteur peut retrouver la transcription de vraies séances dans le *Journal I*, sous l'entrée du 4 mai 1932, mais sur trois pages seulement, intégrées au reste du journal.

(et de l'analyste). Dans la lettre, Nin n'oublie pas non plus, de jouer le jeu de l'analysante qui s'identifie au symptôme : « I suppose I am sublimating a situation which deep down, I feel too tragically. Enjoying it intellectually. Making it bearable ». Au-delà des faux-semblants, ce qui nous semble primordial, dans cette lettre, c'est combien le faux journal renvoie une *réalité* déformée. On a presque l'impression en lisant la lettre que la réalité est faite de l'affirmatif, comme du négatif (le ne pas) : « you will regret not having had me », « You wont know after a while whether you did or not »¹⁹³. Il s'agit donc de ce qui ne s'est pas passé, mais qui aurait pu être pour Nin un « possible ». Le faux-journal mêle donc une écriture du moi à la fiction, puisque, comme l'observe Ricœur :

[U]ne des fonctions de la fiction, mêlée à l'histoire, est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, [mais] c'est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer *après coup* sa fonction libératrice. Le *quasi-passé* de la fiction devient ainsi le détecteur des *possibles enfouis dans le passé effectif*. Ce qui « aurait pu avoir lieu » – le vraisemblable selon Aristote – recouvre à la fois les potentialités du passé « réel » et les possibles « irréels » de la pure fiction. (Ricœur 1985, 347 ; c'est l'auteur qui souligne)

La situation rappelle finalement celle développée par Catherine Viollet à propos de l'écriture « plus ou moins autobiographique » de Violette Leduc¹⁹⁴, où « le 'réel' des événements vécus fait corps avec l'imaginaire, l'élan lyrique, la métaphore » (245) – et l'affabulation, a-t-on envie d'ajouter dans le cas de Nin. Dans les manuscrits de Leduc, le « réel » est inlassablement attesté par des annotations en épitexte ; chez Nin, c'est le faux journal qui sert d'épitexte au vrai, durant quelques mois, avant que ce réel et l'imaginaire ne soient complètement indissociables. Ce que la diariste écrit dans le *Journal n° 36* corrobore cette hypothèse, à point nommé : « I realized that this fictitious journal would also have to flow into the real one, that *it was all a part of my life, my reality, my unreality* » (24 août 1932, *Journal n° 36*, 6 ; c'est nous qui soulignons). Le faux journal, c'est-à-dire le fictionnel présenté comme factuel, aussi bien que le factuel contenant néanmoins des indices fictionnels, font partie de sa vie et participent de

¹⁹³ On notera d'une part la négation soulignée par l'auteur et d'autre part la négation intégrée sans apostrophe au modal « will ». C'est là une tendance récurrente chez Nin.

¹⁹⁴ Catherine VIOLLET, « Violette Leduc, *De Ravages à La Bâtarde* », Viollet et Lejeune 2000, 105-23.

la réalité de celle-ci, brouillant les limites des deux genres déjà confondus dans la conclusion de

Genette dans *Fiction et diction* :

Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance ; et qu'il pourrait bien y avoir davantage de différences narratologiques, par exemple (comme le montre Hamburger), entre un conte et un roman-Journal qu'entre celui-ci et un Journal authentique [...]. (Genette 1991, 166)

3.2. « Faire croire »

Parfois déroutés par les mensonges de la diariste, et en même temps fascinés, au point d'être pris au jeu et ne plus distinguer le faux du vrai, nous retenons de cette confrontation entre la lettre et les journaux, que le « faire croire » (« the make believe »), est la pulsion principale de l'entreprise scripturaire de Nin. Le 11 mars 1932, elle note dans le faux journal :

I need fantasy. *I need to make believe*. I need to imagine what would have happened if I had answered Henry in another way. I can only live in two directions. I need two lives. I am two beings. When I return to Hugh after my “adventures” to the peace and warmth of the house, I return with contentment, as if it were the only completeness. I bring home to Hugh a whole woman, a woman freed of fevers cured of them by the writing of stories, cured of the poison of restlessness, cured of the poison of curiosity, cured of the need of experiences. (11 mars 1932, *Journal n° 33 bis*, non paginé ; c'est nous qui soulignons)

Encore une fois, les pactes sont inversés, puisque c'est dans le faux journal qu'elle « fait semblant » et non dans le journal principal, comme elle l'affirme ici. Cette pulsion pousse Nin vers la fictionalisation, puis vers la fiction quelques mois plus tard. L'écriture apparaît alors comme l'unique remède, un prophylactique de mots efficaces contre les maux qu'il guérit, comme le montre la répétition du participe passé à valeur adjectivale « cured ». On pourrait finir par penser que le faux journal se fait parfois un peu redondant, dans la façon dont Nin cherche à convaincre son premier lecteur. Cependant, une bonne connaissance de son écriture et une analyse des procédés rhétoriques contribuent à révéler une véritable stratégie oratoire à l'œuvre dans le manuscrit. Comme une litanie, Nin emploie certains termes ou certaines

constructions de phrases qui s'inscrivent à merveille dans son art de la répétition¹⁹⁵. Ce passage donne encore à lire l'aspiration à une autre vie, à devenir artiste en même temps que femme et, pour le lecteur averti, les mots sont presque familiers. Nin réutilise une idée déjà développée à la page 2 de ce petit journal : « [i]t is impossible for [her] to follow one direction, to grow in one direction only ». L'effet est celui d'un message quasi subliminal qui finit par convaincre. En même temps, c'est un aveu bien sincère, au milieu d'un dédale de mensonges ou d'inventions. Et c'est donc presque dans son acception musicale qu'il convient d'entendre ce dernier terme – Nin se livrant bel et bien à une fugue à deux voix dans laquelle il n'existe pas de « réponse ». L'une des deux voix énonce le « thème », motif musical dans le ton principal, et la deuxième voix reprend à son tour ce thème pendant que la première brode un contrepoint. Puisque le thème modulé sonne faux, il importe de suivre le contrepoint.

Les résonances ne s'arrêtent pas là et la fin du *Journal III* vient corroborer notre point de vue, puisque Nin s'attache à décrire les inquiétudes, l'anxiété, cette « fièvre » dont elle se dit maintenant guérie, en avril 1944 : « [H]aving cured myself of the drug of romanticism [...] accept a quiet happiness, the absence of fever [...] I have conquered restlessness » (avril 1944, *D III*, 313-4). La fin de ce journal, retravaillée au point que même la date ne coïncide pas avec les journaux manuscrits, se fait l'écho du faux journal : « a woman freed of fevers [...] cured of the poison of restlessness ». Nous revenons enfin sur le terme « adventures », récurrent chez Nin, et chargé affectivement. À cet endroit, le mot est entendu sans connotation sexuelle, de prime abord, mais mis entre guillemets par l'auteur, comme sous-tendu par un désir de signifier qu'il faut regarder le mot de plus près, comme une façon pour Nin de montrer à son mari ce qu'elle vit vraiment tout en le niant immédiatement¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Voir à ce sujet notre dernier chapitre, partie B, et notamment la section 1.3. « Répéter jusqu'à la mort du signifié ».

¹⁹⁶ On peut citer plusieurs passages dans lesquels survient le mot : « Even beginning a diary, you see, was already conceding that life would be more bearable if you looked at it as an adventure and a tale. I was telling myself the story of a life [...] » (*D VII*, 266), ou bien : « I feel as if all the adventures which succeed one another incessantly were unfolding themselves like a play in a theatre—and I, miles and miles away, watching » (*ED II*, 77-78), ainsi que la réponse faite à son interlocuteur dans l'interview pour *Un Siècle d'écrivains* : « [À] l'âge de neuf ans, j'ai dit : "Je veux avoir beaucoup d'aventures". Mais alors à ce moment, ce que moi je voulais dire, c'était "une vie aventureuse, une vie de romancier", je pensais vraiment à une vie romancée [...] » (voir chapitre I, partie B, section 2.2. « Être le personnage du journal »).

Plus le petit journal avance et plus la diariste martèle ce qui doit apparaître comme la vérité aux yeux de son mari, jusqu'à atteindre ce qu'on aurait eu tôt fait d'apparenter à la dénégation lacanienne, reprise du concept freudien de *Verneinung*, c'est-à-dire une négation du sujet ayant valeur de position absolue¹⁹⁷. Cependant, chez Nin, le faux journal est le fruit d'une décision, d'un calcul, et se distingue en ceci de la dénégation. Nin se joue de la naïveté de son mari de façon si manifeste qu'il ne pourra que le remarquer. Observons le fragment suivant de l'entrée du 15 mars : « In the other journal, I study Henry. We talk so much about our craft, how we work, when we work, our technique. We have so much, so much to talk about that we forget the time and we forget all questions of love » (*Journal n° 33 bis*, non paginé). C'est en évoquant les discussions sur l'écriture et la technique artistique, dont elle oublie l'orthographe, que Nin tente de justifier ses retards, ses absences nocturnes et ses rendez-vous manqués avec son mari. Quelques lignes après, elle explique même qu'Henry lui aurait prêté son canapé car ils avaient, à force de parler, oublié l'heure (quatre heures du matin).

À l'inverse, le faux journal peut parfois s'avérer très fidèle au vrai journal et à ce qui semble être vrai. En considérant, comme nous avons tenté de le dire, que la non vérité était néanmoins réelle, Nin finit par se confier au faux journal avec des mots qui suggèrent une extrême sincérité, tant ils ressemblent à ceux des autres journaux. Lorsqu'elle parle de son écriture par exemple : « When I rewrite, the words fall off instead of accumulating—as if they fell through a sieve—and the sieve is my over-critical chiselling » (page non datée, à la suite du 15 mars 1932), elle semble tout à fait sincère, et ce d'autant plus que ceci est mot pour mot ce qu'elle écrit dans le *Journal n° 34* (voir fin avril 1932, 49). De même, lorsqu'elle retranscrit des discussions (imaginaires ?) avec Miller, son opinion sur lui est la même que dans le journal et dans les manuscrits : « You always leave softness and tenderness out of your work » (avril

¹⁹⁷ Lacan va plus loin que Freud et rejoint René SPITZ (*No and Yes: On the Genesis of Human Communication*, New York : International Universities Press, 1957), qui montre que le oui et le non ne relèvent pas d'une opposition logique complète, mais que cette opposition est secondaire. Il faut d'abord qu'une chose soit appréhendée dans l'univers symbolique pour qu'elle puisse être traitée avec la négation (voir Cléro 2002, 22-23). Tous deux s'inspirent probablement de Bergson qui commente : « Après avoir évoqué la représentation d'un objet et l'avoir supposé par là même, si vous voulez, existant, nous accolerons simplement à notre affirmation un "non". [...] [N]ier consiste toujours à écarter une affirmation possible » (Henri BERGSON [1907], *L'Évolution créatrice*, Paris : PUF, 1959 ; 169).

1932, *Journal n° 33 bis*, non paginé), lui dit-elle, à propos du portrait de June Miller qu'il donne à lire dans *Tropic of Cancer* – un commentaire que l'on peut aisément mettre en rapport avec le *Journal I* : « he [Miller] doesn't write with love but with anger, he writes to attack, to ridicule, to destroy » (février 1932, *D I*, 55) ou même avec celui apparaissant dans *Henry and June* : « When you caricature and nail down and tear apart, I hate you. I want to answer you, not with weak or stupid poetry but with a Wonder as strong as your reality. I want to fight your surgical knife [...] » (mars 1932, *HJ*, 65). Nonobstant leur rareté dans le carnet en question, ces passages laissent dans l'écrit des repères déjà connus par Hugh Guiler, comme des balises pour lui faire lire la suite. Et puisque la prétendue amitié Nin-Miller est censée être avant tout littéraire pour son mari, il est probablement normal de parler d'écriture, pour faciliter la séduction qui s'exprime dans ce faux journal, indéfiniment pris entre miroir et mirage.

3.3. De l'autre côté du miroir

Le faux journal peut être considéré comme une réécriture du journal principal poussée à l'extrême. Les journaux publiés de façon anthumes ne peuvent-ils être informés par la même démarche, dans une moindre mesure ? Si l'on reprend la citation du 15 mars 1932, quelques lignes plus haut, il est manifeste que quelque chose échappe constamment à la réécriture : « When I rewrite, the words fall off instead of accumulating—as if they fell through a sieve ». En étendant la portée de la citation, on peut penser que l'écriture du faux journal épure le vrai plus qu'il ne l'encombre et que les mots tombent comme au travers d'un tamis. Si ce principe est celui qui régit les journaux anthumes, faits de davantage de coupures que d'étoffements, a priori, il est surtout intéressant de le considérer à la lumière du verbe « réécrire » (« rewrite »). La réécriture englobe donc la coupure, l'étoffeement, mais aussi le mensonge. Pourrait-on pour autant qualifier les mensonges de Nin (qu'il s'agisse de « demi-mensonges », de « mensonges

par omission », de « mensonges vitaux », ou de ceux qu'elle nomme « inventions ») d'autocensure ?

Finalement, le faux journal sera abandonné lorsque l'objectif initial conscient (convaincre son mari que Miller n'est pas son amant) aura été atteint. Les dernières pages non numérotées, et dont on ne peut savoir si elles ne furent pas écrites bien après la dernière date notée, à savoir mai 1932, apparaissent avant les fausses séances de psychanalyse. Nin avoue : « Evening. Hugh tells me his instinct assures him there is nothing between Henry and me ». C'est bien dans le faux journal qu'elle consigne cela alors que le passage devrait figurer, selon nous, dans le vrai journal, celui que son mari ne lit apparemment plus. Plusieurs interprétations de cette ambiguïté sont possibles. Soit Nin est défaitiste, signifiant : « C'est son instinct qui le convainc, mon faux-journal n'a aucun rôle là dedans » (en effet, elle n'écrit nulle part que Guiler l'a lu). Soit elle écrit ceci comme une victoire et considère son objectif atteint, en se positionnant déjà dans la perspective de faire lire à Miller un écrit dont elle est fière (« a marvelous piece of mystification »). On peut penser bien sûr que Nin cherchait à intéresser son mari, dont elle mentionne l'homosexualité dans le *Journal n° 37* :

I am at peace with myself and my understanding tells me the suffering I endured through the abandon of my Father, Eduardo & Hugh's homosexuality and Johns' puritanism did not come from them but from my own inner composition of being which refused to understand the natural courses of these weaknesses & refused not to suffer. (12 novembre 1932, *Journal n° 37*, *La Folle Lucide. Equilibre*, 69 ; c'est l'auteur qui souligne)¹⁹⁸

Son désir d'être chassée par lui correspond à un désir d'être dominée. On en veut pour preuve ce qu'elle écrit sur le viol :

Sometimes in the street, or in a café, I am hypnotized by the "pimp" face of man, by a big workman with knee-high boots, by a brutal criminal head. I feel a sensual tremor of fear, an obscure attraction. [...] For one second I am a whore who expects a stab in the back. [...] A dark fungus layer is awakened, a subterranean primitivism, a desire to feel the brutality of man, the force which can break me open, violate, sack. To be violated is a need of woman, a secret erotic desire. I have to shake myself from the invasion of these violent images, awaken. (12 juillet 1937, *NM*, 52)

¹⁹⁸ Sans surprise, le journal dit « non expurgé » *Incest* supprime le nom du mari de Nin. Pour le lecteur du journal publié, seul Eduardo est homosexuel (voir *I*, 30).

Le fait que Guiler n'exprime pas une jalousie conséquente la dérange et l'écriture du journal principal suffit à attiser les flammes de ses élans érotiques envers Miller. Son auto-analyse forcée dans le faux journal lui donne probablement à comprendre, néanmoins, que l'écriture est en rapport direct avec le passage à l'acte (« enactment »). Pour Hugh Guiler, comme pour Henry Miller plus tard dans la lettre, c'est bien ce passage à l'acte qui pose problème. Nin dit ainsi avoir « inventé » un baiser et « imaginé » des chambres d'hôtel louées en pleine journée (voir entrée 3). Aux yeux de beaucoup, l'imagination n'est pas coupable. Elle le confirme en 1955 :

You can fall in love with your father and Brother. You can rebel against your mother. You can kill your rivals. You can steal others' loves. You can betray all your loves... in dreams. You can be amorous and orgiastic, you can be a thousand women, in your dreams. But enact *one* of them and you are condemned to death. (Hiver 1955-1956, *D VI*, 25)

Nin publie ce passage en 1974, dans le sixième volume de son journal (dit, a posteriori, « expurgé »). De tous les « crimes » qu'elle décrit ici, (sauf « tuer ses rivales »), Nin est coupable. Si tout est très clair pour le lecteur des journaux dit « non expurgés », publiés à partir de 1986, soit neuf ans après la mort de Nin, et dans lesquels on découvre l'adultère ainsi que l'inceste consenti avec le père, pour le lecteur du *Journal d'Anaïs Nin*, dès 1966, il n'en est rien. Débuts et fins réorchestrés, mises en scène étoffées et complétées, passages réécrits, supprimés, dates purement et simplement modifiées – ce qui est donné comme le vrai journal n'en est pas moins mensonger, ne serait-ce que par omission. Ce petit passage, publié en 1974 prend néanmoins à nos yeux la même valeur que le faux journal, il prend tout son sens à la lecture du « vrai » journal, le volume publié *Incest*, et encore plus à celle du journal manuscrit. Comme ces « aventures » qu'elle met entre guillemets pour son mari, Nin écrit ce dont elle est coupable sans pour autant signaler au lecteur qu'elle l'est vraiment. Qu'elle soit en bonne santé, avec son journal d'enfance dans lequel elle magnifie chaque détail de sa vie pour faire revenir son père, ou qu'elle soit déjà « condamnée à mort » par ce cancer métastasé qui l'emporte et la pousse à dactylographier l'intégralité de son journal en vue d'une publication posthume, Nin a fait de son journal une œuvre constamment prise entre « diary » et « liary », comme l'écrit

Nancy Mairs¹⁹⁹. C'est peut-être là que réside pour elle l'intérêt des nouvelles érotiques qu'elle écrit dans les années 1940 pour un dollar la page, récits pour lesquels Nin est principalement connue du grand public aujourd'hui²⁰⁰. Elles permettent de donner à lire ses aventures, et ses « orgies » sexuelles sous les atours de la fiction.

Le faux journal est une façon pour Nin de se jouer des hommes quand son identité et son statut de femme mariée ne lui permettent pas encore de se faire entendre dans ses écrits de fiction, publiés seulement à partir de 1936. C'est d'abord au tour de Hugh Guiler, mais par la suite, elle sélectionne aussi des passages à l'attention de Miller, de Gonzalo Moré et de Otto Rank, son deuxième analyste et prétendant, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de notre étude. Nin continue à mentir dans le *Journal n° 37* en particulier lorsqu'elle dit lire le journal à son mari et remplacer le nom « Henry » par le sien : « I see ahead what is coming and I either substitute an entirely new passage invented on the spot or I change the name reading Hugh instead of Henry for instance and Hugh takes it for himself – or I alter a phrase as I read! » (fin novembre 1932, *Journal n° 37*, 186 ; voir annexe 34). Il n'y a plus de petit journal, pourtant, mais c'est alors le journal principal qui apparaît comme une source de conflits.

4. Conclusion

Au fur et à mesure que le moi s'écrit, il se construit à partir de fragments totalisés par le journal. Nin n'est pas constante dans sa vision du journal et sa perception d'un moi démultiplié est en relation étroite avec la vérité et la complétude qu'elle cherche à atteindre dans le journal. Tantôt, ce dernier est censé contenir l'écriture la plus authentique en vertu de son caractère spontané, tantôt, il est le siège de la multiplicité même, assertion d'une identité divisée dans ce que Tookey nomme « fictionalisation of the self » (Tookey 2003, 17). C'est donc en passant par ce qui désunit que Nin parvient à ce que réunit. Son projet avec le journal de « Imagy », notamment, le montre bien : « The Journal of Imagy is growing in my mind. It is going to be a

¹⁹⁹ Voir NBP 184.

²⁰⁰ *Little Birds* et *Delta of Venus*.

separate and special Journal. I can't live within reality—I must live within stories. Then I will fuse both and surrender the real me and Imagy to the world as One » (avril 1928, *ED IV*, 87 ; c'est l'auteur qui souligne). Non seulement, la citation montre le caractère unifiant du journal, mais d'autre part, dès 1928, le lecteur sait à quoi s'attendre. Ce qu'il découvrira dans le journal sera autant fiction que réalité. Enfin, on remarque que le journal fait plus qu'influencer la vie, il l'informe complètement, puisque Nin se résout à vivre dans les « histoires » (« within stories »).

C'est la démarche qu'elle adopte également pour donner à lire l'aboutissement de la relation à son père dans la nouvelle « Lilith », dans *The Winter of Artifice*. Dans un feuillet manuscrit « égaré » (non paginé, de surcroît) après le feuillet 114 du brouillon nommé « Winter of Artifice », et sous-titré « Our Father », l'écrivain se livre presque complètement :

I never resigned myself to reality.
I bruised myself against all obstacles, always expecting the miracles.
Miracles failing, I tried to perform some myself, for others.
(Dossier génétique de *The Winter of Artifice*, « Our Father », feuillet non numéroté ; voir annexe 35)

Ce commentaire que l'on pourrait considérer comme métadiscursif précise l'entreprise créatrice d'Anaïs Nin. Elle se heurte aux obstacles de la réalité à laquelle elle refuse de se résigner, en espérant des miracles qui n'arrivent jamais. Ce qu'elle crée pour les autres relève peut-être moins du miracle que du mirage, comme le montre le faux journal. Mais tout mirage est éphémère, c'est bien là le problème. Grace à *The Winter of Artifice* (1939), c'est contre le temps que Nin va tenter d'agir et de résoudre les conflits qui l'empêchent de s'épanouir en tant que femme, mais surtout en tant qu'artiste.

CHAPITRE II

LE JOURNAL COMME SOURCE

DE CONFLIT

A. L'AUTO-BIO-GRAPHIQUE ET LE PROJET DE FICTION

Au début des années 1930, le journal est une œuvre conflictuelle et comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, à partir du moment où elle verbalise le *projet* de la publier, Nin est à la recherche d'une forme – sujet de ses hésitations et tentatives de construction. Pour cette raison, il est primordial de le considérer comme avant-texte, non seulement des romans, dont il est en partie le laboratoire, mais également du journal publié à partir de 1966. Les propos de Daniel Ferrer, quant à cette notion-clé de *projet*, sont significatifs :

[L]e projet apparaît comme le point de départ, l'*avant-texte* par excellence, et comme une préfiguration de l'œuvre achevée qui va tirer l'*avant-texte* vers l'avant – ou plutôt vers l'après. [...] Il y a longtemps que les généticiens ont pu le constater sur pièces : *l'intention se construit*, chemin faisant, au cours de *l'élaboration de l'œuvre* [...] et la situer à l'origine relève d'un mythe commode. Le projet est pris dans un *glissement continu* qui le conduit *de l'extrême avant-texte au seuil de l'œuvre* [...], ce qui implique un basculement d'une logique de l'anticipation à une logique de la rétroaction. (Ferrer 1994, 93-106 ; c'est nous qui soulignons)²⁰¹

Le projet de Nin évolue et dans son cas, on peut également affirmer que l'intention se construit. S'il est pris dans un « glissement » pendant près de trente ans, le journal effectue un parcours, comme une boucle formée par ses métamorphoses. Semblable à un ruban de Möbius, la boucle laisse apparaître la fiction sur sa face inférieure, qui finit par rejoindre la face supérieure. Le projet d'écriture (et de publication) évolue même jusqu'à se trouver amputé de la diariste, qui dit s'absenter de son journal, devenu le « Journal des Autres », et qui s'autofictionnalise dans ses autres écrits. Ce « glissement continu » conduit de l'auto-bio-graphique à la fiction. Cette fiction se fait dans le journal – le faux journal en est l'exemple le plus éloquent – mais également hors de celui-ci, sur la face inférieure du ruban, quand la diariste constate que l'écriture diaristique obéit à trop de contraintes. Nous nous efforcerons, dans ce chapitre, de souligner ces contraintes, ces conflits, ainsi que leur aboutissement ou résolution à travers l'édition des premières œuvres de fiction, *The Winter of Artifice* (1939) en particulier. C'est

²⁰¹ Daniel FERRER, « La toque de Clementis, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, *Enjeux critiques* (Paris : Jean-Michel Place, 1994).

notamment parce que ses limites sont imposées par le temps, que le journal ne peut devenir cette écriture « totale » dont rêve la diariste. S'il correspond davantage à l'écriture de la femme, plutôt qu'à celle de l'artiste, le journal obéit également à des contraintes de formes dont Nin cherche à se départir. Et si les retrouvailles avec son père constituent un moment décisif dans sa vie, Nin se livre à une écriture cathartique et « se débarrasse » d'une partie du journal, en même temps qu'elle le complète, alors que sa publication n'est pas envisageable.

1. Les temps de l'écriture

1.1. Le désir de tout dire

L'écriture diaristique est en soi incomplète et est perçue comme telle par Nin. Dans le *Journal VI*, elle le répète inlassablement : « I sometimes have the feeling that the diary is not a finished work and needs filling in » (janvier 1956, *D VI*, 30). Cette envie de tout dire qui l'habite depuis les années 1920 s'apparente à un désir de complétude évident et constitue un commentaire métadiscursif majeur. Que le journal soit le lieu de tels aveux n'a rien d'étonnant, la situation est tout à fait courante dans les écritures du moi, en général. Simonet-Tenant synthétise ainsi la mince frontière qui sépare parfois le discours du métadiscours :

Les frontières entre discours et métadiscours sont quelquefois incertaines dans le journal, genre délibératif et réflexif où *le diariste s'analyse continuellement en train de vivre et de s'écrire* dans une sorte de fuite en avant indéfinie. [...] Le diariste fait souvent référence au support matériel de l'écriture, aux cahiers (couleurs, formes...), à la qualité de la plume ou du crayon. [...] La dimension critique du *métadiscours*, qui se montre plus souvent dévalorisant qu'appréciatif, est manifeste ici. Le métadiscours est le résultat fréquent d'une autolecture du journal [...] Un dialogue s'instaure à travers le temps entre le moi-qui-a-écrit le journal et le moi-au-présent qui relit et annote. (Simonet-Tenant 2004, 122-3 ; c'est nous qui soulignons)

Chez Nin, le métadiscours ne fait pas exception à la règle, et chaque fois qu'elle s'exprime au sujet du journal, c'est toujours l'insatisfaction qui prime sur le reste. Même quand elle revient sur la qualité de l'encre, comme c'est le cas dans le fragment reproduit en annexe 36, Nin écrit ou décrit l'impuissance de l'écriture, l'impossible de l'écriture absolue et le désir d'en dire toujours plus. Elle voudrait donner à l'écriture « une autre couleur », elle voudrait écrire avec

autre chose que sa plume, avec « le nacré de ses ongles » et « l'airain des cheveux de Boussie²⁰² ». Ce qu'elle recherche, c'est l'absolu : « I wait for an absolute [...] a fugitive absolute, uncapturable » (octobre 1936, *D III*, 133). Inlassablement, elle se heurte pourtant à ce que Raynaud nomme « the diary's intolerable incompleteness » (Raynaud 2001, 699)²⁰³ – le temps est son obstacle majeur.

Dans le journal comme dans la fiction, le temps de l'écrit (« text-time »²⁰⁴) n'équivaut pas au temps de l'histoire (« story-time »), tels que les théorise Rimmon-Kenan²⁰⁵ – nous l'avons vu en particulier pour l'utilisation que Nin fait de « l'artifice » des dialogues, véritables mises en scène. Pour une écriture diaristique complète, il faudrait écrire tout le temps, mais Nin, comme de nombreux diaristes, passe plusieurs pages sur un détail apparemment anodin, comme elle peut ne consacrer que quelques lignes ou quelques mots à un nombre d'heures apparemment conséquent. Finalement, l'écriture du journal est non seulement une écriture pour ne pas perdre, mais aussi une écriture de la perte, puisque chaque moment non reporté est perdu, même si Simonet-Tenant montre que chez certains diaristes, il s'agit justement parfois de perdre, de se débarrasser, dans les pages du journal (voir Simonet-Tenant 2004, 116). Cependant, cette démarche de Nin semble différente. On en veut pour preuve ce qu'elle écrit pendant l'hiver 1939 : « [The diary represents] my obsession with portraying, recording, preserving » (hiver 1939, *D III*, 5).

Cette obsession, aussi incontrôlable soit-elle, entre en conflit avec le travail de la fiction, puisque tout temps passé sur la fiction est un temps perdu pour le journal. Il s'agit d'un lieu commun pour beaucoup de diaristes. Il n'est pas rare, en effet, que ces derniers voient le journal comme un genre opposé à la fiction. On peut citer, à titre d'exemple, l'article de Florence Bancaud-Maënen, qui explique que Kafka voyait dans le journal un obstacle à la création littéraire, un « épuisement stérile » (Bancaud-Maënen, in Viollet et Lejeune 2000,

²⁰² « Boussie » est le surnom qu'elle donne à Hélène Boussinescque, professeur de français et traductrice rencontrée en 1926, qui familiarise Nin avec la vie intellectuelle française.

²⁰³ Claudine RAYNAUD, « Under Scrutiny: Blueprints for Self-Writing », *Poetics Today*, n° 22 : 3 (Durham : Duke University Press, 2001).

²⁰⁴ On oserait presque le néologisme « diary-time ».

²⁰⁵ Voir Rimmon-Kenan 1983, 43-59.

139)²⁰⁶. Selon Nin également, l'écriture diaristique fait obstacle à l'art et à la création : « I evade the big task of my art, I circumvent it with the journal [...] The journal is an escape from my art problem » (26 décembre 1932, *I*, 79), et le journal est source d'une paresse certaine, imputable au plaisir des confessions, écrit-elle : « My poor diary, I am so angry with you! I hate you! The pleasure of confiding has made me artistically lazy » (13 octobre 1933, *I*, 276). Malgré les tentatives passées de Nin de se lancer, en écrivant plusieurs contes et romans inachevés²⁰⁷, le journal serait-il la cause de cette paresse dont elle se plaint à bien des reprises ? Probablement, mais plutôt qu'une cause, il s'agit peut-être d'un prétexte/pré-texte dont elle ne se passerait pour rien au monde, d'une stratégie d'évitement (« I evade », « an escape »). Mener de front journal et fiction serait-il impossible ?

À en juger par l'admiration sans limite qu'elle lui voue, Proust est le seul qui ait réussi cette gageure. Tout au long de la période qui nous préoccupe et jusqu'en 1966, la diariste revient vers son modèle de façon récurrente : « The diary is like life itself—*une œuvre inachevée*, ever incomplete. Sometimes I would like to live long enough to terminate it in every detail, make of it a Proustian work » (automne 1954, *D V*, 219 ; c'est l'auteur qui souligne)²⁰⁸. Ce que Nin admire chez l'auteur français, c'est avant tout cet état qu'elle qualifie de « demi-rêve » (« half-dream » est le mot qu'elle utilise à la page 255 du volume V du journal) et qui a permis à l'écrivain de créer un œuvre qui donne la primauté aux sens. Proust est l'un des premiers à avoir décrit le phénomène de mémoire involontaire, c'est-à-dire la récupération spontanée et accidentelle par la conscience de souvenirs stockés dans l'inconscient et ce qui fascine Nin par dessus tout, c'est la façon dont les sentiments font sens en tant que chronologie. Il semble cependant que quelque chose l'empêche d'atteindre cet idéal littéraire, c'est du moins ce qu'elle ressent : « I don't know why I can't give the diary the continuity and unity of a

²⁰⁶ Florence BANCAUD-MAËNEN, « Le Journal de Kafka ou l'autobiographie fantôme », Viollet et Lejeune 2000, 138-141.

²⁰⁷ Voir NBP 51.

²⁰⁸ Lorsque Spencer mentionne qu'il existe plus de cent références à Proust dans les journaux, elle précise que Nin relisait *À la recherche du temps perdu* environ une fois par an, même si sa volonté n'était pas de rechercher le temps perdu mais plutôt d'unir le passé, le présent et le futur (Spencer 1981, 165 ; 203). D'autre part, Nin fait découvrir Proust à Miller, au début des années 1930, pour combler son ennui à Dijon (Wallace FOWLIE, *Correspondance privée de Henry Miller et Wallace Fowlie*, Paris : Buchet/Chastel, 1976 ; 184).

Proustian work » (hiver 1956-1957, *D VI*, 66). Les décennies ne suffisent pas à la satisfaire et jamais la diariste ne parvient à atteindre ce qu'elle pense être une œuvre proustienne – on notera que Didier considère d'ailleurs *La Recherche* « aux antipodes du journal », en ceci qu'elle est « travail de recomposition, d'organisation » (Didier 1975, 10). Ce travail est, selon Simonet-Tenant, ce qui distingue le journal de l'autobiographie, qui reste un effort pour saisir le moi dans un « récit rétrospectif porté par un plan d'ensemble, une écriture panoramique » (Simonet-Tenant 2004, 21). La critique fait, du reste, écho aux propos de Gusdorf, lorsqu'il souligne que « [l']autobiographie, connaissant le mot de la fin, ou plutôt, le point d'arrivée de son entreprise, écrit à contretemps ; le fil de l'histoire est prédestiné par l'aboutissement déjà acquis, ce qui impose une sélection rejetant comme inutiles les ouvertures sans suite, les possibilités qui ne s'accompliront pas » (Gusdorf 2001, 318). À travers sa volonté d'organisation, Nin se situerait-elle davantage dans un projet autobiographique que dans un projet diaristique ? L'insatisfaction dont elle fait part dans les années 1950 n'est pas nouvelle, elle existe depuis les années 1930. En miroir de cette écriture tributaire du temps apparaissent alors les œuvres de fiction. Quand bien même ces dernières seraient d'inspiration autobiographique, elles sont les seules à pouvoir être toutes satisfaisantes, comme le montre la préface de *HI* : « All that I know is *contained* in this book written without witness, an edifice without dimension, a city hanging in the sky » (*HI*, v ; c'est nous qui soulignons). La préface expose la maîtrise d'un écrit enfin « contenu », saisi comme hors du temps, suspendu, n'ayant besoin de personne pour attester de son authenticité.

1.2. Tenter de saisir le temps

Dans les années 1930, les conversations de Nin avec Henry Miller débouchent souvent sur l'impossibilité de tout dire et d'écrire toute sa vie – soit un journal absolu, mais qui ne laisserait pas le temps de vivre, puisque la vie « s'absorbe[rait] dans l'écriture », pourrait-on dire, pour reprendre les mots de Simonet-Tenant : « Si le diariste écrit le plus souvent à chaud

[« at white heat », en ce qui concerne Nin²⁰⁹], la coïncidence du discours et du vécu, où la vie en quelque sorte s'absorbe dans l'écriture, reste plus rare que la relation d'un passé très proche, consigné à l'aveuglette dans un présent ignorant de l'avenir » (Simonet-Tenant 2004, 21). Pour l'écriture du journal, Nin insiste sans cesse sur la notion d'écoulement : « natural flow » (mars 1933, *D I*, 198)²¹⁰, et suggère que le journal est un déversoir, un réservoir à remplir : « the gem made out of this natural outpouring » (*ibid.*). À l'extérieur du journal, elle n'en fait qu'une distillation : « what I produce outside is a distillation » (*ibid.*). Il s'agirait ainsi de remplir ce contenant qu'est le journal et d'en distiller le contenu pour créer les œuvres de fiction. Mais dans les années 1930, retenir seulement l'essence ne la satisfait guère. C'est bien là le dilemme. À en croire Miller, Nin n'arrivera jamais à l'art si elle ne consent pas à la perte :

‘The problem,’ said Henry, ‘is one of arithmetic. You will never catch up with *the days*. And the record of a day will not satisfy you. A day is not everything. The record of the day *goes on and on*, and something bigger is left out, postponed, lost. It will be like a big web which will strangle you. Art requires an indifference. You're yielding to your primitive cult of life, to your adoration of it. And each day of record arrests *the flow*.’ (11 septembre 1936, *F*, 299 ; c'est nous qui soulignons)²¹¹

Les conclusions de Miller mettent en relief plusieurs données, parmi lesquelles la structure narrative du journal, à la fois fragmentaire, puisque chaque jour est isolé (« each day »), et continue, puisque chaque jour s'ajoute au suivant pour constituer un écoulement, un courant (« the flow »). Pour Nin, la tentative de concilier le continu et le discontinu est objet de tourment. Dans son article, Rebecca Hogan décrit le journal de façon analogue : « A diary is both repetitive and cumulative, each entry discrete (and discreet), and each entry an addition to the flow of days » (Hogan 1992, 100)²¹². Ce faisant, Hogan conçoit l'écriture diaristique comme « parataxique », en envisageant à la fois la régularité des entrées consécutives, comme participant d'une continuité certaine, et l'absence de lien ou de hiérarchisation entre chaque entrée, qui induit le contraire (*ibid.*, 104). L'écriture diaristique est en effet une écriture du moment présent, le moment de chaque entrée « discrète », mais elle relève également d'une

²⁰⁹ Voir *LP*, 216.

²¹⁰ Voir aussi *D III*, 307.

²¹¹ Le passage apparaît identique dans le *Journal n° 51*, à partir de la page 38.

²¹² Rebecca HOGAN, « Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form », *Autobiography and Questions of Gender*, dir. Shirley Neuman (London : Cass, 1992).

dynamique propre, c'est-à-dire le côté « indiscret » du journal, son aspect cumulatif ; nous entendons ici les termes dans une acception proche du discours mathématique : « discret » et « indiscret » en tant que « discontinu » et « continu ». On pourrait arguer que dans le cas du texte publié des journaux, il en est autrement et une métaphore de Lejeune donne toute l'étendue de cette différence, eu égard à quelque « courant ». L'édition d'un journal implique nécessairement un ajustement du débit de l'écriture, le journal étant « un cours d'eau sauvage qui a ses crues et ses sécheresses, ses bras morts, et qu'on régularise... » (Lejeune 1993, 184). À l'automne 1948, c'est bien ce que Nin tente de faire, en invoquant non pas Proust, mais Joyce, un autre de ses modèles : « The diary cannot be published in its entirety. How can I convert it into a Joycean flow of inner consciousness? » (automne 1948, *D V*, 38). À travers sa volonté de *convertir* le journal en un courant de conscience joycien, Nin cherche à régulariser le débit de l'écriture, mais dans le cadre de l'écriture « à chaud », c'est impossible et l'écriture se construit et s'élabore au fil du temps.

1.3. Une construction au fil du temps

Dans l'essai de 1929, Nin explique qu'il s'agit de choisir : « It is a problem for the writer of a journal to select what is precious out of a day » (*Essai 1929*, feuillet 4). Comme tout choix entraîne une perte, le point de vue du journal est à jamais doublement incomplet, puisqu'il s'agit du point de vue unique de la diariste, et de surcroît, d'un point de vue qui ne vaut que sur le moment, puisqu'il est sujet à une évolution au fil du temps, comme le remarque Barthes dans un passage qu'il intitule « Lucidité » :

Ce livre n'est pas un livre de « confessions » ; non pas qu'il soit insincère, mais parce que nous avons aujourd'hui un savoir différent d'hier ; ce savoir peut se résumer ainsi : ce que j'écris de moi n'en est jamais *le dernier mot*. (Barthes 1975, 145 ; c'est l'auteur qui souligne)

Nin tente bel et bien de lutter contre la perte du moi, en comptant sur son miroir pour lui renvoyer une image unie, mais son identité évolue et se transforme au fur et à mesure que la continuité, l'accumulation des fragments, l'informe. La diariste comprend relativement tard que l'unité du journal vient de son moi, sujet et objet du journal : « The Diary was held together,

was given its unity by my being at the center » (printemps 1953, *D V*, 112). Néanmoins, puisqu'il est inlassablement en cours de définition, elle ne parvient pas pour autant à écrire « le dernier mot » et l'identité qui prend forme au fil des pages est en constante élaboration. La tentative de saisie du moi intime est donc sans cesse en cours d'accomplissement. Y aurait-il une écriture permettant d'atteindre la complétude ? Il semblerait que oui, si l'on en croit la diariste qui, en 1948, conclut que la fiction pallie les insuffisances du journal qui jamais ne permet d'envisager l'intégralité de l'expérience : « Fiction restores the meaning. The experience being lived day by day may seem futile, destructive because the vision of its totality is lacking » (été 1948, *D V*, 33). Fin 1933, elle semble plus que jamais déterminée à explorer cette nouvelle voie, alors qu'elle s'adresse au journal : « I must divorce you from my work » (13 octobre 1933, *I*, 277). Lorsqu'on se familiarise avec les versions de 1939, puis 1942, de *(The) Winter of Artifice*, cette vision arrêtée et définitive de la fiction, comme s'opposant au journal est simpliste. Nin l'avouera plus tard, la fiction ne permet pas non plus une vision complète : « For many days, I lived without my drug, my secret vice, my diary. And then I found this : that I could not bear the loneliness. That writing the Book about other women, [*Ladders to Fire*] there was still so many things that I could not give to them [...] Not one of them could contain my obsession with the perfecting of my life, its completion » (18 octobre 1943, *Journal n° 67*, 1).

2. Le conflit entre journal et fiction

Dans les années trente le journal n'est pas une écriture que Nin qualifie d'artistique et les commentaires de Miller semblent beaucoup avoir influencé son point de vue. La jeune femme a tendance, dans un premier temps, à opposer une écriture créative et travaillée, la fiction, à une écriture spontanée, le journal. Dans le *Journal II*, elle explique : « [T]he two activities [fiction and diary writing] are antithetical » (août 1936, *D II*, 110). Vers la fin de sa vie, en revanche, elle souligne l'influence réciproque de l'une sur l'autre :

The two things are so entirely different. If you consider the fiction as my artwork, it required more discipline and more craft and I can't say that I favored one or the other. I think that they are interdependent. [...] So, I find that I can't choose between them and I can't say that one is more important than the other, I think they are interdependent and that they nourished each other, that the more I worked at the craft of writing in fiction, the more I was able to relate things in the diary, perhaps better. (1972, *Essential Anaïs Nin*, piste 13)

Quels sont les éléments permettant de rendre compte de l'évolution de son point de vue ?

2.1. À la rencontre, puis à l'encontre de Miller

Si Miller et Nin se relisent, échangent quant à l'écriture et se commentent, Nin définit ses projets à l'encontre de son partenaire *ès-lettres*. Elle le trouve caricatural, violent, cru et peu ordonné, alors qu'elle-même veut suggérer l'essence des choses seulement. Dans le *Journal I*, elle exprime ses premières impressions : « he doesn't write with love but with anger, he writes to attack, to ridicule, to destroy. He is always against something. Anger incites him; fuels him. Anger poisons me » (février 1932, *D I*, 55). Ce qui choque Nin chez Miller, c'est ce qu'elle nomme son réalisme : « More letters from Henry, parts of his book as he writes it, quotations [...] A torrent of realism. [...] Again and again I have entered realism, and found it arid, limited. Again and again I return to poetry » (*ibid.*). Le contraste entre les deux écrivains s'exprime notamment à travers la représentation que chacun fait de June, la femme de Miller. Chez Miller, Mara puis Mona sont emblématiques de la femme fatale, secrètement lesbienne, infidèle et prostituée. Chez Nin, Sabina est l'avatar de l'illusion, du feu, de la fragmentation, de la présence absente²¹³. Nin fait de Sabina son Albertine, un être insaisissable et toujours en fuite que, comme le narrateur de *La Recherche*, elle n'arrive pas à cerner dans une image figée.

Miller voit dans le journal un rempart à l'écriture fictionnelle : « Henry fights the diary [...] Henry maintains it is harmful to me as artist. It is a search for truth. It kills my imagination » (5 avril 1936, *F*, 234) et son influence sur la diariste est si importante que le 13 septembre 1936, alors qu'elle discute avec lui de l'orientation de ses écrits, elle livre, presque malgré elle, la clé d'un conflit qui l'habitera jusqu'à ce que le journal soit publié :

²¹³ Nous reviendrons sur cette différence de traitement dans la deuxième partie de ce chapitre, la partie B, dans la section 2.2.3. « Le champ de bataille de June ».

Started on our journey from my conflict with the diary writing. While I write the diary I cannot write a book. My books are not as good as the diary. Is it because I have not given myself to them, is it that I try to flow in dual manner, to keep recording and to invent at the same time, to transform. (13 septembre 1936, *Journal n° 51, Mon Journal, Vive la Dynamite*, 32)²¹⁴

Dans ce qui est un dialogue avec Miller mais qui apparaît comme un long soliloque, Nin remet en cause le contenu même de ses œuvres de fiction auxquelles elle se reproche de ne pas se donner entièrement et l'on voit immédiatement combien le journal est associé au voyage (« journey »), dans un sens métaphorique. Il naît d'un voyage et se fait à son tour point de départ vers l'introspection, vers « les cités de l'intérieur » (pour parodier le titre de Nin). Cette citation est cruciale puisque c'est précisément la même année, en 1936, que l'auteur publie *House of Incest*. Nin oppose deux approches, celle qui consiste à consigner certains moments de vie (faute de pouvoir les consigner tous) et celle qui consiste à créer. S'il s'agit de comparer le journal aux œuvres de fiction, la juxtaposition des trois verbes (« record », « invent » et « transform ») semble particulièrement compatible avec une transposition de la vie vers la fiction, et constitue ce que l'on peut appréhender comme un volet du pacte de lecture. Dans ce passage, l'écrivain précise sa démarche :

The two activities, the transformed and the natural, are antithetical. If I were a real diarist, like Pepys or Amiel, I should be satisfied to record—but I am not. I want to fill in, transform, project, deepen; I want this ultimate flowering that comes of creation. (*Ibid.*, 32-3)

Si la vision que Nin a de ses modèles semble restrictive (en effet, Amiel revient constamment sur son improductivité et son aspiration à écrire une grande œuvre²¹⁵), force est de constater que les remplissages (« fill in »), les conjectures (« project ») et les approfondissements (« deepen ») auxquels procède la diariste font déjà du journal un écrit fictionnel, un espace de recomposition, et non de mémoire authentique, témoin de l'histoire que Nin dit écrire « à chaud ». Gusdorf voit d'ailleurs dans ce passage que la diariste retient pour la publication un exemple du journal « aux confins du réel et de l'imaginaire. Le journal fait œuvre d'écriture, création littéraire et création de soi, ou création d'un monde à soi » (Gusdorf 1991 b, 489).

²¹⁴ Voir aussi *Fire*, 297. Le passage publié dans le journal non expurgé varie très peu du texte manuscrit. Il est daté du 11 septembre 1936, et non du 13, et le point d'interrogation a été rendu à la question.

²¹⁵ Voir notamment Simonet-Tenant 2004, 70.

Comme la jeune femme le perçoit elle-même, elle n'est pas une « vraie » diariste. Ce n'est pas

Lejeune qui viendrait contredire ses propos :

[O]n n'a pas le droit de corriger après coup. [...] Si, le lendemain, je rectifie, au lieu d'ajouter de la valeur à mon journal, je le tue. La retouche ultérieure est interdite : c'est un peu comme pour l'aquarelle. Ces contraintes, à partir du moment où l'on en prend conscience, sont exaltantes. (Lejeune 2005, 85)

Bien loin de l'aquarelle, le journal de Nin (la version anthume, d'autant plus) est une huile sur toile, peinte sur un lin serré, par touches – une œuvre pointilliste s'il en est – puis vernie. Nin retient mot pour mot l'entrée précédente du *Journal n° 51*, pour l'édition du *Journal II*, et le lecteur commence à penser que le journal qu'il lit n'est pas un « vrai » journal. Dans le volume manuscrit, Nin ajoute par la suite :

As I read the diary I am aware of all I have left unsaid which can only be said with creative work, by lingering, expanding. Henry said I did not permit the geological change to take place—the transformation achieved by time which turns the sands into diamond. (13 septembre 1936, *Journal n° 51*, 33-4)

Ce que pointe Miller chez Nin, c'est bien l'écriture « à chaud », c'est le fait de n'écrire sur les événements qu'elle vit que dans le journal. Le lecteur remarque le désir si fort de l'écrivain d'être exhaustive, mais pour autant, ceci ne semble possible que dans une élaboration successive, une fiction qui offrirait une vision globale et achevée. S'appesantir (« lingering ») et étoffer (« expanding »), c'est ce que Nin va tenter de faire dans ses premières œuvres de fiction. Le journal en constitue le substrat, un véritable « laboratoire d'écriture ». Les premières œuvres apparaissent alors comme des excroissances du journal, comme c'est le cas de la première partie de *The House of Incest*, pourtant débutée bien avant que Miller ne lui prodigue ses conseils : « I have written thirty pages about June in an intense and wholly imaginative manner, the best I have done so far. It is good to see all the laboratory experiments culminate in a lyrical outburst » (juin 1932, *HJ*, 236). Nin fait clairement référence au journal comme « un laboratoire ». Ce n'est que dans les années cinquante que sa démarche est prétendument différente, notamment pour le roman *Seduction of the Minotaur* au sujet duquel elle explique : « *Seduction of the Minotaur* was the first book I wrote without any dependence on the diary » (*NF*, 140).

Petit à petit, Miller encourage Nin dans son écriture fictionnelle. Le caractère compulsif de son écriture – « I am a writing machine », avoue-t-il dans *Tropic of Cancer* (Miller 1934, 28) – rappelle l'écriture diaristique de Nin, cependant il encourage également son amie à écrire de façon plus « naturelle », plus « directe », lorsqu'il s'agit de fiction. Nin verbalise son influence dans le *Journal I* : « I write against and with him » (février 1932, *D I*, 50). Miller intervient dans la genèse des premiers écrits de Nin, dont *The Winter of Artifice*. Plusieurs versions sont corrigées ou annotées de sa main, notamment la première qui voit le jour, incluant certains fragments directement écrits par le correcteur. Nous reviendrons sur ce point dans la deuxième partie de ce chapitre.

Néanmoins, il faut le dire, cette influence est réciproque, puisque Miller donne aussi ses brouillons à Nin. En les lisant, elle reconnaît que la vérité peut être encore plus précise dans la fiction que dans le journal : « I recognize there is a greater truth today in your fantastic description of Broadway than in my instantaneous sketches I made in New York while living there » (fin août 1936, *Journal n° 51*, 34). À côté du journal, et non à l'opposé, on trouve alors les romans, qui sont là pour combler les lacunes que contient le journal ou créer ce qu'il ne contient pas, pour répéter ou tenter de reformuler ce qu'il ne donne à lire qu'en filigrane ou ce qui est « mal écrit ». Pour celle qui relisait Proust chaque année et qui ne pouvait décemment pas écrire tout le temps, ce sont le journal *et* les œuvres romanesques qui se font œuvre proustienne en tant que recherche du temps perdu. On en veut pour preuve le commentaire métadiscursif de l'annexe 37 : « [The] point is how to find, recapture these events that got buried— dream / book / analysis / memory ». C'est dans le dossier génétique de la nouvelle « Lilith » (aujourd'hui connu sous le titre « Winter of Artifice ») que l'on rencontre le feuillet contenant cette annotation holographe, comme si le sujet écrivain cherchait à reconstituer les événements vécus par le moi, mais désormais « enfouis » et enfuis, récupérables dans la mémoire en partie par « le rêve », « le livre [l'écriture du livre en question] » et « la psychanalyse ». On est ici dans « l'avant-coup », puisque le recueil de nouvelles n'est pas achevé, et le généticien doit comprendre que Nin donne finalement la « règle du jeu/je » de son

écriture fictionnelle²¹⁶. Alors, l'œuvre *The Winter of Artifice*, en tant qu'œuvre achevée, pourrait-elle s'avérer plus fidèle à la réalité que le journal ? La question est éculée, comme l'affirme Philippe Lejeune :

On voit [...] l'importance du contrat, à ce qu'il détermine en fait l'attitude du lecteur : si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). C'est de là qu'est né le mythe du roman « plus vrai » que l'autobiographie : on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur. (Lejeune 1996, 26)

Avec autodérision, Nin soulève le même point dans l'interview menée en 1966 par Francis Roberts pour Pacifica Radio :

F.R : What did it do for you as an artist? What role does the diary play in your life?
A.N : Two answers to that. One is a humorous one. One of the reasons for keeping a diary was that I noticed that when a novelist writes one novel, biographers will write a hundred books after that to detect the connections between the novel and the novelist's life, between the novelist's fiction and his own personal idiosyncrasies, so I thought I would spare them that trouble. (Pacifica Radio 1966, 24'43"- 25'24")

Dans sa réponse, aussi légère soit-elle, Nin sous-entend que le journal au sujet duquel elle s'exprime ici contient cette vérité que recherchent les biographes. Lejeune le note : « [L]e grand drame des lecteurs-limiers, c'est qu'ils supposent que l'auteur ne *cache* que ce qu'eux-mêmes croient déjà savoir, et que ce quelque chose, c'est toujours la même chose » (Lejeune 1996, 190 ; c'est l'auteur qui souligne). Ceci est faussé chez Nin, puisque le journal anthume est parfois tout aussi « voilé » que les œuvres de fiction. Dans son cas, ce n'est pas tant les œuvres romanesques qu'il importe de lire comme un journal, que le journal qu'il faut lire comme une œuvre narrative, une œuvre « de fiction ». Dans les années 1970, Nin reconnaît que ceci est d'autant plus vrai pour le journal publié de façon anthume : « I have often said that it was the fiction writer who edited the diary » (*NF*, 85). Journaux et fictions constituent un « espace autobiographique » (Lejeune 1996, 41-43) composé et composant avec les difficultés de publication du journal, bien sûr, mais également marqué par un conflit qui s'élabore dans les

²¹⁶ Au sujet de l'avant-coup, voir Lejeune 1996, qui utilise le concept pour Gide (185-187).

années 1930 entre l'écriture de la femme, dans le journal, et l'écriture de l'artiste, dans les œuvres de fiction.

2.2. Femme ou artiste ?

Nombre de féministes ont tenté de dégager les spécificités des écritures féminines du moi en s'efforçant de les différencier du schéma autobiographique masculin, théorisé par Philippe Lejeune dès 1975. Donna Stanton, dans l'ouvrage de Smith et Watson notamment, défend l'idée d'une écriture intime féminine : « l'autogynographie », qui aide le sujet à se constituer au sein d'un monde phallogocentrique qui ne la considère que comme objet, ou asservie au sujet masculin. Stanton cherche à comprendre l'absence des femmes des ouvrages critiques, fussent-ils ceux de Lejeune, *L'Autobiographie en France* (1971), *Le Pacte autobiographique* (1975) ou *Je est un autre* (1980), de Bruss, *Autobiographical Acts* (1976) ou de Spengemann, *The Forms of Autobiography* (1980). Paradoxalement, on a souvent reproché aux écrivains femmes d'écrire de façon trop autobiographique (Stanton, in Smith and Watson 1998, 131)²¹⁷. Stanton tente alors de définir l'influence de la position féminine dans l'ordre symbolique et les impulsions qui poussent le sujet féminin à l'écriture du moi :

Although the injunction against writing had somewhat lifted for some women in some contemporary places, autogynography, I thought had a global and essential therapeutic purpose: to constitute the female subject. In a phallogocentric system, which defines her as the object, the inessential other to the same male subject—that *The Second Sex* had proved beyond a doubt—the graphing of the auto was *an act of self-assertion that denied and reversed woman's status*. It represented, as Didier had said of Sand's *My Life, the conquest of identity through writing* (562). Creating the subject, an autograph gave the female 'I' substance through the inscription of an interior and an anterior. (Stanton, in Smith and Watson 1998, 139 ; c'est nous qui soulignons)

Stanton constate que la place de la femme, en tant que femme et mère dans la hiérarchie patriarcale, entre en conflit avec le désir d'indépendance et de création. Cette opposition est directement en corrélation avec celle que Nin dit percevoir entre journal et fiction.

Le journal expose parfois une vision pour le moins dépréciative de la femme. À titre d'exemple, Nin a parfois l'impression de trop agir comme une femme : « acting spitefully, like

²¹⁷ Donna STANTON, « Autogynography: Is the Subject Different? », Smith et Watson 1998, 131-144.

a woman » (18 juin 1933, *I*, 195), ou de ne pas être assez forte : « so feminine, yielding, impressionnable » (12 janvier 1937, *F*, 380). Si ces deux exemples convoquent une image péjorative du comportement féminin, ils excluent toute considération de la femme-artiste. Dans sa relation à Miller, lorsque Nin tente de combattre sa jalousie et sa possessivité, qu'elle ressent bel et bien, en dépit de ses multiples aventures, c'est l'écrivain en elle qu'elle appelle au secours : « The woman, the damned *woman* in me! Her head turns. Only the artist is valuable. The artist must save me [...] fighting my sensuality, my susceptibility » (25 mars 1933, *I*, 133 ; c'est l'auteur qui souligne). La mise en italique du nom suggère, dans cet exemple, toute la féminité en tant que construction socio-culturelle. C'est le stéréotype de la femme qui s'oppose à la conception que Nin se fait de l'artiste qui crée et ne subit pas son identité. Elle le confirme : « I am an artist first, I can keep my ego, my woman's ego, in the background » (octobre 1932, *I*, 4).

Déjà enfant, Nin percevait le poids que pouvait représenter le rôle de femme pour son épanouissement culturel, lorsqu'il fallait participer aux corvées ménagères ou s'occuper de ses deux frères, en tant qu'aînée de la fratrie : « Maman needs me, needs me to help her, needs me to *bury* my literary ambitions *absolutely* » (novembre 1919, *ED I*, 380 ; c'est l'auteur qui souligne). Une fois mariée à Hugh Guiler, ce sont les devoirs mondains qui l'accaparent : « I am not living as an artist. I am a wife, social woman; I have a thousand duties » (21 décembre 1932, *I*, 74). Alors, à cette vie de femme, inscrite et soumise dans un schéma patriarcal lui imposant son travail, Nin préfère la vie de bohème et Montparnasse, que Miller lui fait connaître. De ce rejet des schémas entendus naît également un rejet de la maternité : « I should have had children but I am an artist, not a mother » (25 février 1933, *I*, 116). Nin ne se contente pas d'exposer une différence, elle insinue que l'un exclut l'autre complètement.

Sans nous étendre pour l'instant sur la transposition « fictionnelle » de l'événement faite dans la nouvelle « Birth »²¹⁸, nous pouvons dire que la « fausse couche » de Nin, dont elle fait le récit dans le *Journal I* (voir août 1934, *D I*, 338-349) publié en 1966, révèle sans équivoque

²¹⁸ Publiée dès 1938, dans une revue que Nin édite elle-même, *Twice a Year*, ainsi que dans *The Booster*, édité par Miller et Perlès. En 1944, la nouvelle est reprise dans *Under a Glass Bell*.

le conflit entre la femme-mère et la femme-artiste. D'après le journal, Nin est enceinte de Miller. Au bout de six mois, elle subit une fausse couche qui apparaît plus que douteuse dans les journaux manuscrits. Dans le volume *Incest*, notamment, Nin confie son désespoir :

I carry in my womb the seed of Henry's child. [...] I discovered it positively two days ago. I know it is Henry's child, not Hugh's, and I must destroy it. [...] I have watched the transformation of my body—the swelling of the breasts, the weight of the womb, the feeling of being pulled downward, of a growth, of a transformation. [...] Now, at this critical moment of my life, I cannot have it. Henry doesn't want it. I can't give Hugh a child of Henry's. [...] I have been the mother of my brothers, of the weak, of the poor, of Hugh, of my lovers, of my Father. I want to live only for the love of the man, and as an artist—as a mistress, as a creator. Not motherhood, immolation, selflessness. Motherhood, that is solitude again, giving, protecting, serving, surrendering. No. No. No. (18 mai 1934, *I*, 329-330)

Les mots de Nin sont très forts et le passage, dans l'index qui figure à la fin du volume publié, et repris directement de celui que Nin élabore elle-même, mentionne la page sous l'entrée « Avortement » (« Abortion »). Quatre mois plus tard, la diariste aura elle-même recours à ce mot : « I have taken longer than any woman to abort. [...] Abortion should have taken two weeks. It has taken me four months » (14 août 1934, *I*, 367). Pour autant, dans le journal publié en 1966, le doute peut subsister. Hautement travaillé, et stratégiquement *placé* à la fin du premier volume publié, le passage présente « l'accident » en des termes quasi épiphaniques, dont résonnent certains, notamment : « My first dead creation. [...] The failure of my motherhood » (août 1934, *D I*, 346). Nonobstant la reconnaissance de l'échec de sa maternité, Nin ne parle pas du mort-né lui-même, mais de sa première « création morte », des termes pour le moins incongrus. L'ironie du titre de la nouvelle s'inspirant de l'épisode, « Birth », met au jour la fin d'un cycle, celui de la mère en puissance, et le début d'un autre, la naissance de la femme artiste²¹⁹. Le thème est clairement obsédant pour Nin, puisque dans *Ladders to Fire*, l'héroïne, Lillian, tombe enceinte et parle également à l'enfant qu'elle porte en elle et qui ne naîtra jamais : « “You will not find on earth this father as large as the sky, big enough to hold your whole being and your fears larger than house or church. [...] It would be better if you died

²¹⁹ Cet épisode rappelle un événement analogue mis en scène par Violette Leduc, dans *Ravages* (Paris : Gallimard, 1955) qui s'étendait, pour sa part, sur une trentaine de pages, lourdes de controverse et dont certaines furent censurées par l'éditeur (voir Catherine VIOLLET, « De la censure éditoriale à l'autocensure : Violette Leduc », Viollet et Bustarret 2005 ; 181-200). *Ravages* constitue, selon Catherine Viollet, « un roman qui retrace l'itinéraire amoureux d'une narratrice, Thérèse [...] – transposition à peine voilée d'événements vécus par l'auteur de 1924 à 1941 » (*ibid.*).

inside of me [...]” At six months she had a miscarriage and lost it [the baby] » (*LF*, in *CI*, 64-5).

En lisant le *Journal n° 33* principal (écrit en même temps que le faux journal), le lecteur comprend que l’opposition journal/fiction est le prolongement de l’opposition femme-mère/femme-artiste et la cristallisation des deux univers dans lesquels Nin évolue, à savoir la vie mondaine et le milieu artistique. Le *Journal n° 33* principal porte pour titre *The Possessed* et le 16 février 1932, Nin s’appesantit sur la « torture » qu’elle subit, liée à l’impossibilité de concilier les deux sphères de sa vie :

The conflict between my being “possessed” and my devotion to Hugh and my pity is becoming unbearable. [...] Torture to feel humanly attached to Hugh, to Mother, to Joaquín and Boussie—and fantastically attached to June, Henry and imperfect Eduardo. Je voudrais mourir. (16 février 1932, *Journal n° 33*, 52)

Ce qui est irréconciliable, c’est l’humain et le fantasme. Entre la vie bien rangée de la femme dévouée et pleine de compassion, et l’imagination de celle qui se sent envoûtée, sous l’influence notamment de Miller, de sa femme, et de son cousin Eduardo Sánchez, qui l’initie à l’astrologie, la jeune femme peine à choisir et exprime une souffrance saisissante : elle « voudrait mourir [*sic*] ». Qui est ce « je », qui de surcroît s’exprime dans une langue étrangère au passage ? De quelle « Anaïs » s’agit-il ? De « Linotte » ou de « Imagy » ? D’une Anaïs « humaine » (« humanly attached »), nous supposons, tandis que l’autre, celle du « fantastique » (et fantasmatique) (« fantastically attached ») faux journal peut continuer à faire de l’art un refuge contre les imperfections humaines et les insuffisances de la vie. C’est là en effet le but de l’écriture, fut-elle diaristique, « The journal has always filled the insufficiencies of human beings » (juillet 1933, *I*, 220), ou romanesque, « I write novels, perhaps, to supply the deficiencies of life itself » (juin 1934, *D I*, 329). Seul l’art permet un accès à la perfection : « In creation alone there is the possibility of perfection » (11 mai 1935, *F*, 86). À ce titre, l’écrivain peut s’y retirer comme dans une vie qui ne déçoit jamais. Dans les romans de *Cities of the Interior*, Lillian représente ce conflit. L’héroïne illustre la quintessence maternelle : « the boundless mother [...] The soundproof mother, the shockproof mother of man! » (*LF*, in *CI*, 62). Cependant, elle est enfermée dans la convention du mariage et de la famille par ceux

qu'elles désignent comme « ses geôliers bien aimés » : « her beloved jailers » (*ibid.*, 30). Elle ne peut laisser son moi s'affirmer et réfrène celle qu'elle est vraiment : « She throttled her own nature » (*ibid.*, 49). C'est dire la centralité du conflit entre maternité et création artistique – un conflit que décrit également Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*²²⁰.

Dans ce qu'elle nomme ses « créations humaines », Nin échoue. On en veut pour preuve son enfant mort-né, tout comme son cousin, qu'elle tente de « recréer » en le libérant de la névrose, ou encore son mari, chez qui elle valorise l'artiste plutôt que le banquier (voir *I*, 124-126). Dans l'art, elle semble penser que la création est plus satisfaisante, et l'écrivain oppose la frustration pénible de la création humaine à la plénitude de la création artistique :

I get hurt in the process of human creation: whenever I attempt to create human beings, I get humanly hurt. When I create in art I never get hurt. [...] I want to use this human energy which drives me to unsatisfactory human relations for art, which is all-satisfying. In art I find the absolute—in all that *I create myself*. (18 mars 1933, *I*, 124-125)

Pour conclure, on peut mettre en rapport ce passage avec un extrait du journal expurgé correspondant, le *Journal I* :

What I have to say is really distinct from the artist and art. It is the woman who has to speak. [...] Here lies the personal overflow, the personal and feminine overfulness. Feelings that are not for books, not for fiction, not for art. (Novembre 1933, *D I*, 289)

Par cette dernière phrase parataxique, Nin pose clairement les termes de ce qu'elle décide de montrer comme une dichotomie entre le journal et la fiction. La femme se confie au journal, affirme-t-elle, tandis que l'artiste écrit des romans. Ce serait finalement les questions de littérarité ou non littérarité qui sous-tendent le conflit. Cependant, la présentation si élaborée de la fausse couche, en fin de volume peut en faire douter, surtout dans le cas du journal publié, auquel Nin fait ici référence²²¹.

2.3. Trouver sa forme

²²⁰ Simone de BEAUVOIR [1949], *Le Deuxième sexe*, tome I (Paris : Gallimard, 1986).

²²¹. La légalisation de l'avortement n'ayant eu lieu qu'en 1973 aux États-Unis, à l'issue du procès *Roe vs. Wade*, on peut néanmoins comprendre que Nin taise certains détails.

La concurrence qui s'exprime entre les deux types d'écrits dans les années trente est avant tout question de forme. Puisqu'il s'agit d'un écrit personnel et spontané, le journal montre de grandes qualités, parmi lesquelles une « authenticité humaine » (« human authenticity ») (10 novembre 1932, *I*, 28). Cette qualité, soulignée dans le journal, serait-elle absente des œuvres de fiction ? Une des « réponses » données par Nin fait subsister le doute. Dans une lettre du plus haut intérêt, adressée à Nin le 12 octobre 1933, à la suite d'une tentative de la diariste d'adapter quelques pages du journal en vue de les montrer à son ami éditeur Bradley, Miller explique :

I have finished reading the pages for Bradley in the black folder. I can understand a little better now Bradley's irritation, his fault-finding, his exasperation. He forgot that it was a journal, and that it had been excised. The story interested him, as it will interest everybody in the world, I tell you, from China to Mexico. A marvellous story. *But a bad diary*. That is, if you judged from these pages alone. And the diary writing mars the story, strangles it. [...] What you are trying to do is a piece of art that is perfect in itself as art and yet retains the imperfection, the *human* fragmented, chaotic characteristics of a diary written on the spot in white heat. I don't know whether it can be done. It's a problem. It's like soldering two kinds of metals which refuse to be fused. Seems to me, at this moment, that one or the other aspect of the work must be sacrificed. And it could be successfully done by the technical trick (a justifiable one!) of maintaining the illusion, for the reader, that he is perusing an intimate journal, but doing your story with infinite care, infinite pains. I think the story is the more important thing—not your diary. (Lettre du 12 octobre 1933, *LP*, 216)

Pour Miller, la diégèse est primordiale. Au sein d'un processus presque alchimique, dont l'un des stades, *albedo*, est bien visible (« in white heat »), Nin ne parvient pas à trouver la technique adaptée²²². « Maintenir l'illusion » et conserver une démarche artistique faite « avec le plus grand soin, aussi pénible soit la tâche », comme le conseille Henry Miller, c'est sûrement, pour Nin, aboutir à une situation où « la cohérence esthétique prend le pas sur la véracité des faits », comme le note Claudine Raynaud, au sujet de Julien Green (Raynaud 2001, 317). En 1935, pourtant quelques mois à peine avant de publier sa première œuvre narrative, le poème en prose *House of Incest*, Nin se convainc : « [I am] planning never to come out of the diary again to write novels, but to perfect and expand the *diary form*. I am gifted for the diary

²²² On pourrait envisager Sabina et le symbole de la couleur rouge qui l'accompagne, comme un deuxième stade, *rubedo*. Nous rappelons la description de Sabina : « Dressed in red and silver » (*SHL*, 7). D'autre part, ce qu'elle tente de faire des fragments de son moi va également dans ce sens : « And all her seeking of fire to weld these fragments together, seeking in the furnace of delight a welding of fragments into one total love, one total woman, had failed ! » (*SHL*, 100). Au sujet de l'alchimie et des deux autres stades (*citrinitas*, correspondant au jaune, et *nigredo*, au noir), voir Serge HUTIN, *L'Alchimie* (Paris : PUF, 1999).

and nothing else » (29 juin 1935, *F*, 99 ; c'est nous qui soulignons). Développer la forme du journal, c'est paradoxalement travailler en ce sens, et donc réduire la frontière entre le journal et l'art, entre ce que Tookey oppose par les termes « crafted writing » et « spontaneous writing » (Tookey 2003, 27). Nin souhaite longtemps préserver l'opposition entre les deux types d'écriture : « I felt the danger of pulling my art need into the diary. Might kill its greatest quality. Naturalness... I must split up and do something apart—it is a need. No consciousness of perfection must enter diary. Goodbye completeness. My plan of writing up a Day and Night until I attained perfection » (fin août 1936, *Journal n° 51*, 56 ; c'est l'auteur qui souligne). Elle comprend évidemment que l'écriture diaristique obéit à des contraintes, mais ces dernières sont loin de n'être que temporelles. Le journal est l'objet de contraintes esthétiques, au même titre que d'autres formes d'écriture. Le passage, légèrement modifié, apparaît dans le *Journal II* : « I felt the danger of *putting art* into the diary » (août 1936, *D II*, 115 ; c'est nous qui soulignons). Nin supprime le déterminant. Ce n'est même plus une forme d'art en particulier qui est visée, mais toute forme d'art qu'elle doit se défendre de placer dans le journal. C'est ce qu'elle avoue au lecteur du journal expurgé, pour le convaincre que ce qu'il lit est une écriture non travaillée. Dans le passage d'origine, le verbe ainsi que le sujet sont différents. Nin écrit le *Journal n° 51* pour elle-même et réfrène son besoin « d'attirer » l'écriture artistique vers le journal. Il est nécessaire de le laisser s'exprimer ailleurs.

Selon Nin, l'art s'oppose à ce qui est naturel, et est synonyme d'artifice. Lorsque Miller l'encourage à abandonner le journal pour écrire un roman, la diariste soutient : « I am not natural outside of the diary. The diary is my form. I have no objectivity. I can only write while things are warm and happening. When I write later I become artificial. I stylize – I become unnatural » (début 1937, *Journal n° 52*, *Fire*, 70 ; voir annexe 38)²²³. Le décalage temporel entre l'écriture et l'événement signifie une perte de l'authenticité que Nin désigne par « natural[ness] ». La diariste, en se relisant, ressent que lorsqu'elle « stylise », elle devient « artificielle ». Elle qui rêvait de publier le journal grâce à des « acrobaties gidiennes » (voir

²²³ Le passage apparaît également dans *Fire* (janvier 1937, *F*, 374).

NBP 167), voilà que son écriture pourrait bien avoir le même effet que celle de son modèle, au sujet duquel Lejeune note :

Une écriture trop soignée ou trop manifeste réveille chez le lecteur d'autobiographie une méfiance dont il saurait difficilement se défaire, même s'il comprend qu'elle est sans fondement. Quand l'art se voit trop, il paraît artificie ; et l'artifice, dissimulation, ou comédie. Entre l'art et la « sincérité », le lecteur finit par croire qu'il y a antinomie. [...] De là à croire au mensonge, il n'y a qu'un pas, qu'il est bon de ne pas franchir. Car il faudrait alors, pour être logique, lier la sincérité à l'emploi d'une écriture au degré zéro, à la platitude et au désordre. Ce qui reviendrait à croire que l'autobiographie a pour fonction de dévoiler un contenu préexistant à sa forme et à toute forme, tout effort de style ne pourrait qu'altérer ou dissimuler. (Lejeune 1996, 189)

Lejeune traite ici de l'autobiographie *stricto sensu* et non du journal, qui lui, n'échappe pas au principe que dénonce le généticien. À la fin de sa vie, Nin adopte *publiquement* une position très arrêtée, sans faire de distinction entre journal, autobiographie ou roman : « The only artifice in literature is insincerity » (*NF*, 94). Néanmoins, elle ne parvient pas véritablement à maintenir l'illusion dont parlait Miller, puisque toutes les questions de son lectorat, dans les années 1970 notamment, nous font comprendre que le doute subsiste fortement quant à l'authenticité présumée de ses journaux anthumes, alors tous expurgés mais non décrits de la sorte. Dans son ouvrage, Hinz en répertorie un certain nombre, et à chaque fois, la réponse de Nin est identique :

- Question : Did you go back over the diaries at all then?
- A.N. : No, I didn't do that. I couldn't go back over the diaries because then their spontaneous quality would have been spoiled. (*AWS*, 176)

Parfois même, c'est une réponse encore plus cinglante qu'elle donne : « That is a question I shouldn't even be asked! If you've read it, you wouldn't ask the question [*sic*]. It is self-evident. It is quite evident that the diary is not an artificial creation » (*AWS*, 169).

Sans perdre de vue, comme le souligne Helen Tookey (Tookey 2003, 29, NBP 33), que Hinz, l'éditrice de *AWS*, avait à cœur en tant que féministe de souligner l'authenticité et l'honnêteté du journal face à un lectorat féminin, on comprend que la lettre de Miller souligne également l'importance du ou des lecteur(s) du journal. Nin, notamment dans *A Woman Speaks* (140) ou dans l'entretien avec Fernand Seguin pour Radio-Canada (1970), insiste souvent sur le côté privé et secret du journal comme garant de son authenticité, mais la nature première du

journal (sur laquelle elle insiste également) en tant que lettre à son père, contredit ses propos. D'autre part, une ambiguïté majeure survient, lorsque la diariste note l'une de ses solutions, dans la même entrée du *Journal n° 52* : « I will write slender little books—outside of the Diary. Life greatly and produce only a poem. I feel right with myself. I must perfect what is natural » (début 1937, *Journal n° 52, Fire*, 71 ; voir annexe 39). Les « fins petits livres », loin de la masse continue du journal, se profilent soudain comme une possibilité pour éviter d'être artificielle dans le journal. Il faut vivre pleinement (« life greatly » [*sic*]), mais le contenu de la vie ne doit rester qu'un « poème » – soulignant une forme synthétique qui s'apparente fortement à la fiction. Mais l'ambiguïté du verbe « perfect » auquel le diariste a recours ne peut être niée. Comment parfaire le « naturel » ? En « améliorant », en élaborant davantage, c'est finalement la frontière entre autobiographie, *stricto sensu*, et journal, qui se trouve modifiée, tout particulièrement dans le cas de celle qui, en mars 1935, s'identifiait à un « documentaire » : « I am not a writer, or an artist, but a diarist, or *documentaire*²²⁴ » (mars 1935, *F*, 49). Nin révèle donc à nouveau une ambiguïté, à la lecture de ses écrits, puisque sa vision va à l'encontre de la subjectivité que l'on prête habituellement aux journaux et récits de vie.

La frontière entre écriture artistique et écriture spontanée est encore plus ténue lorsqu'en 1937, Nin écrit qu'elle « travaille » sur le journal : « In the morning I work on volume forty-four, expanding the child story, the events following it » (12 février 1937, *F*, 406). À cet endroit, le terme « work » mérite quelques éclaircissements. Lorsque Nin reprend les anciens journaux, elle se livre à une relecture puis une « extrapolation » qui se fait véritable réécriture, et non à un simple exercice de recopiage. Lorsqu'en juillet 1935, elle observe : « I think I have found my *style*, however. Take the diary and write it more fully, more artistically, but keep the sincerity and directness » (14 juillet 1935, *F*, 110 ; c'est nous qui soulignons), Tookey suppose qu'il est impossible de dire s'il s'agit d'une réécriture du journal de façon plus littéraire, d'une façon autre d'écrire dans le journal, ou bien d'une façon d'écrire hors du journal qui ressemble à l'écriture diaristique (Tookey 2003, 27). Et pour Chouvier, les réécritures sont là, non pas pour romancer,

²²⁴ *Recte*, probablement l'équivalent de l'anglais « documenter », à moins d'entendre le mot en français dans toutes ses résonances, ce qui ferait de Nin un « documenteur ».

mais au contraire pour « renforcer le style diariste²²⁵ ». Selon lui, « la technique de *révision* qu'elle instaure donne plus de vivacité, plus d'impact émotionnel au récit de soi, en quelque sorte plus de spontanéité » (Chouvier 2009, 134 ; c'est l'auteur qui souligne)²²⁶. Pour le psychanalyste, c'est donc moins la spontanéité que l'apparence de spontanéité que Nin améliore, mais *dans* le journal. L'étude des manuscrits nous permet de comprendre que cette vision, bien que très juste, est néanmoins restrictive, puisque toutes les hypothèses de Tookey sont mêlées. La tentative d'atteindre une plus grande littéarité est bien présente, mais indissociable non tant d'un souci d'authenticité (d'apparence de spontanéité) plus grand (qui serait paradoxal : comment prétendre écrire si bien, du premier coup ?), que d'un souci de vérité dans le détail et surtout d'*exhaustivité* dans la description des sentiments, en particulier. Chaque réécriture participe, sans aucun doute, d'une séduction du lecteur, la réécriture de l'arrivée à New York en 1914 en est un exemple probant. En effet, cette préoccupation est déjà celle de Nin, enfant, qui écrit pour faire revenir son père. Puisqu'elle n'est pas satisfaite de sa description du 12 août 1914, la petite fille réécrit l'arrivée à New York trois ans plus tard. Pour une fois, l'éditeur a choisi la transparence en plaçant l'entrée en tant qu'appendice du *Journal d'enfance, Linotte*, à la date du 11 août 1914, comme l'a fait la diariste. Si elle avoue au lecteur avoir réécrit son arrivée trois ans plus tard, et fait figurer cette nouvelle description à la fin du journal d'enfance, n'est-ce pas pour pouvoir ne plus être soupçonnée de (cor)rompre le pacte autobiographique ?

Fin août 1933, après les retrouvailles avec son père, Nin relit justement son journal d'enfance, comme si soudain, elle souhaitait comprendre ce qui l'a poussée jusqu'à l'inceste. À la fin du *Journal n° 42 Incest*, tout en recopiant certains passages, elle fait part de ses impressions :

The literary preoccupation. "I should rewrite my arrival in New York." It seemed to me that my dazed brevity did not do justice to the event. The event was, as I sensed,

²²⁵ Lors du colloque « Journaux d'écrivains », organisée par l'université Stendhal de Grenoble, en octobre 2010, Françoise Simonet-Tenant, tout comme Béatrice Didier, nous ont dit préférer l'adjectif « diaristique », tout en admettant l'autre possibilité.

²²⁶ Le travail de « révision/re-vision » auquel Chouvier fait allusion s'inscrit en droite ligne du désir de « voir toute chose deux fois » que Nin souligne dans la nouvelle « The Labyrinth » (voir chapitre III, partie B, section 1.1. « The desire to see all things twice » : *qui scribit bis vivit*).

important, decisive. *I did not know then* that this trip to America represented my Mother's effort to estrange us from our Father. Not only distance, but a new and altogether contrasting civilization. (Début septembre 1933, *Journal n° 42, Incest*, 261 ; c'est nous qui soulignons, voir annexe 40)

Dans ce qui semble participer du travail de « re-vision », Nin ne voit plus la valeur de l'écriture sur le moment, mais prend conscience plus tard que le moment fut « décisif » pour sa vie, comme un autobiographe choisirait d'accentuer l'importance d'un événement. Il semblerait donc que l'authenticité soit fonction d'une interprétation après coup. Nin le confirme également dans un entretien : « [E]verly I must have had that preoccupation because at the age of eleven, I worried in the diary that I hadn't described the arrival in America well enough and must do it again, so there was a preoccupation with craft » (*Essential Anaïs Nin*, CD, piste 13). En même temps qu'il oppose deux formes d'écritures qui finissent pourtant indubitablement par se confondre, le journal accueille donc une réflexion sur la mémoire – la citation participant du métadiscours. Comme le révèle Claudine Raynaud au sujet du *Journal* de Julien Green, « le mouvement de l'écriture est [...] réflexif et cette réflexivité, ce retour sur l'écriture, fait partie intégrante de l'autobiographie » (Raynaud 2001, 317).

Chez la diariste, ce « retour sur l'écriture » prend une tournure obsédante, puisque dès les années 1930, le travail de réécriture est devenu une habitude et menace de s'étendre à tous les journaux, comme elle l'avoue, en recopiant un autre journal : « I began to copy the New York diary. But I felt like writing in between the lines of the diary, felt like expanding and dramatizing the notes in the diary » (14 juillet 1935, *F*, 109)²²⁷. À la lecture de la dernière citation, et confronté à la ponctuation souvent arbitraire de Nin et au verbe « expand » qu'elle utilise ici à nouveau, on pourrait penser que cette nouvelle façon d'écrire se fait dans le journal « expanding and dramatizing the notes[,] in the diary ». Cependant, notre analyse ne serait qu'une façon de voir les choses, puisque la dernière hypothèse de Tookey, c'est-à-dire, une façon d'écrire hors du journal qui s'apparente à l'écriture diaristique, semble également être confirmée, alors qu'en août 1935, Nin écrit la nouvelle « Winter of Artifice » : « I am imitating the diary, approximating the tone of sincerity and the fulness. [...] I found the way in which I

²²⁷ Nin fait référence au journal tenu lorsqu'elle séjourne à New York, avec le docteur Rank, en 1934.

can pour all that I think or feel each day into a book that is not the diary. My father book is written *like the diary* » (fin août 1935, *F*, 135-138 ; c'est nous qui soulignons). Nin avoue ceci dans le journal *Fire*, un journal soudain mué en épitexte, c'est-à-dire qu'il contient « tout message, direct ou indirect, concernant son œuvre passée, présente ou à venir, que l'auteur s'adresse à lui-même, avec ou sans intention de publication ultérieure – l'intention ne garantissant pas toujours l'effet » (Genette 1987, 355-362)²²⁸.

Au début de notre étude, en vertu de la concurrence qui s'exprime entre eux, nous pensions que l'écriture de la nouvelle « *Winter of Artifice* » se faisait aux dépens du journal. Loin d'être menés l'un au détriment de l'autre, le journal et la fiction sont écrits de concert. Au contraire même, le journal est d'autant plus épais qu'il s'agit de faire part d'impressions quant à l'œuvre et à son devenir. Et Simonet-Tenant d'expliquer très justement que le journal constitue un « sous-bassement de l'édifice » de la fiction en cours d'écriture (Simonet-Tenant 2004, 126). C'est notamment le cas dès 1933, lorsque Nin débute le travail. Elle utilise alors le journal comme « marge » – un « sous-bassement » dont s'absente progressivement le *je*, dans des phrases elliptiques s'apparentant davantage à des notes : « The work has begun. [...] I will make notes here of themes to pick up, to repeat. Like theme of a Chinese theater and seeing backstage illusion. [...] Bring to relief resemblances between my lovers and my Father. Continuity of Father's image in spite of apparent blurs » (2 août 1933, *I*, 233). Déjà spectatrice de son théâtre dont elle seule connaît les illusions, Nin entend bien montrer dans la fiction celui que longtemps elle surnomme « son double » – ombre chinoise de cet « homme » qui, à cause de l'union charnelle venant d'avoir lieu et mettant fin à la si longue attente, commence à s'effacer pour ne devenir, lui aussi, qu'un personnage mis en scène par sa fille, qui commence à trouver une solution au conflit entre journal et fiction.

²²⁸ Gérard GENETTE, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987).

3. Vers la fiction

Tout en opposant la nature de ses deux écritures, Nin souffre de la difficulté à se consacrer aux deux à la fois :

My book and my journal step on each other's feet constantly. I can neither divorce nor reconcile them. I play the traitor to both. I am more loyal to my journal however. I will put pages of my journal into the book but never pages of the book into the journal, showing a human faithfulness to the human authenticity of the journal. (10 novembre 1932, *I*, 28)

Le journal et le roman « se marchent sur les pieds », l'un empiétant sur le territoire de l'autre, d'une part puisque le temps passé à écrire dans le journal est perdu pour le roman, et vice versa, mais surtout, parce qu'ils se nourrissent des mêmes idées. Quand Nin écrit ceci en 1932, elle n'a pas encore complètement mesuré l'étendue du problème. L'épisode de sa « fausse couche », que nous développons ici, en est l'exemple probant.

3.1. Faire quelque chose du journal

Bien avant 1966, contre toute attente, Miller incite Nin à publier le journal, qu'il lit pour la première fois en mai 1932. Miller est surpris par la teneur et la profondeur du journal d'enfance (voir notamment *LP*, 55). S'il se montre souvent critique des écrits diaristiques, il encourage paradoxalement leur publication, jusqu'au bout, comme en témoigne une lettre de l'hiver 1952-1953, écrite chez Michel Simon : « If only you could bring yourself to publish the diary! Or un mutilated fragments of it » (hiver 1952-1953, *D V*, 102). Dès les années 1930, c'est par l'intermédiaire de William Aspenwall Bradley qu'il tente d'agir. Miller lui écrit une lettre de neuf pages plaidant pour la cause du journal, qui selon lui, doit être publié *dans son intégralité*. Il charge Nin de remettre la lettre à l'intéressé, ce qu'elle ne fit jamais. Bradley avait lu le journal d'enfance, ainsi que des versions arrangées du journal plus tardif mais suggérait une adaptation à des fins commerciales. Et Miller de répondre :

Can you be certain [...] that what you find uninteresting will not appeal to thousands, perhaps millions of others? [...] I am thinking of the work as if it were actually launched. I am thinking of the Japanese reader, the Hindu reader, the Spanish reader, the Scandinavian reader [...] I am thinking of the reader to come in the year 2000 A.D. and later, when the original manuscript, with the correct names, is brought to light [...] (Lettre à William Bradley, « More About Anaïs Nin », Miller 1944)²²⁹

Dans le mot qu'il écrit à Nin, pour accompagner la lettre, il ne tarit pas d'éloges :

The enclosed letter to Bradley, which I leave to your discretion to send or not to send, states the cases for your pages. [...] It is a crime to tamper with the original document. It is almost a sacrilege to print it. It should be preserved, like the first copies of Gutenberg Bible, under a glass case. [...] Had I never met you that Journal would have affected me precisely as it does now. [...] It must not be aborted. You must not be brought down to the level of Luhan, Stein, Duncan, Bashkirtsev. (Lettre du 3 août 1933, *LP*, 200-201)

Miller écrit même un pamphlet à ce sujet : « Un être étoilique », publié dans *The Criterion*²³⁰ en octobre 1937, louant les qualités du journal. Un an plus tard, il le reprend également dans *Max and the White Phagocytes*, que publie Obelisk Press, en 1938. Selon lui, on a affaire à une « monumentale confession qui prendra place, lorsqu'elle sera livrée au monde, à côté des révélations de Saint Augustin, Pétrone, Abélard, Rousseau, Proust et les autres » (Miller, cité par Temple 1977, 71). Le premier journal, prévu en deux cent cinquante exemplaires signés, n'a jamais paru, par manque d'argent. Sur la couverture du *Journal n° 54, COSMIC*, on trouve un formulaire de présentation (voir annexe 41). En dessous, Nin note dix noms de personnes ayant précommandé l'ouvrage, parmi lesquels Stuart Gilbert, T.S. Eliot, et le père de la diariste.

Fin 1937, Nin parvient, par l'intermédiaire de Miller, à faire publier un extrait de ce qui deviendra la nouvelle « Winter of Artifice », et par là même, à intéresser un éditeur à son journal : « [James] Cooney of Woodstock [New York] starts a new magazine, appoints Henry European editor²³¹, accepts my "orchestra" fragment—speaks of doing all my diaries on his

²²⁹ Henry MILLER, *Sunday After the War* (Norfolk, CT : New Directions, 1944).

²³⁰ *The Criterion* : magazine littéraire trimestriel, édité par T.S. Eliot de 1922 à 1939. On trouve peu de références au magazine, sinon dans *The Black Book* de Lawrence Durrel, publié par Obelisk Press en 1938 (voir Lawrence DURREL, *The Black Book*, Washington : Olympia Press, 2006 ; 64). A l'époque, Miller et Alfred Perlès signent quelques contributions pour le magazine. Perlès avait hébergé Miller à Clichy, avenue Anatole France, tout au long de l'année 1933, avant qu'il ne déménage à la Villa Seurat. Les deux comparses avaient en outre tenu *The New Review*, pendant quelques mois, avant que Samuel Putnam, mécontent des deux éditorialistes, n'en reprenne la direction complètement.

²³¹ Miller éditait jusque là un autre magazine, *The Booster*, ancien magazine de golf reconverti en revue littéraire sous la houlette d'Alfred Perlès, joignant ses efforts à ceux de Lawrence Durrel, William Saroyan, Hilaire Hiler, Anaïs Nin (elle y avait publié sa nouvelle « Birth », notamment), Michael Fraenkel et Hans Reichel, entre autres. Comme le signale Temple, c'est dans cette revue que parut la célèbre nouvelle de William Saroyan « The

hand press, one by one » (26 novembre 1937, *Journal* n° 56, 277). Cependant, les projets n'aboutissent pas. Notamment à cause de son volume trop important, le journal appartient à « l'illisible » – pour reprendre les mots de Lejeune dans *Signes de vie* (Lejeune 2005, 67). Il n'aurait pu être publié de façon chronologique. La réponse adressée en 1937 par la maison Faber and Faber à Denyse Clairouin, agent littéraire alors intéressée par le journal de Nin, est significative :

We have been having an exceptionally difficult time deciding about the diary of Anaïs Nin. As you already know from my request for the further material, we were very much interested, yet in the end, and after very great regret, we cannot see how to shape the material into book form which could be published in England. (8 juillet 1937, *NM*, 49)

Le problème, du moins celui invoqué, ne concerne pas tant le volume que la forme du journal, dont on peut penser que les entrées manquent de cohésion entre elles. Revenant sur la forme « illisible » du journal, Lejeune livre telle quelle la feuille de note du 20 mars 1980, en vue de préparer son premier cours devant les étudiants de l'université de Villetaneuse. Parmi les différents points, il explique :

[D]ans la plupart des vrais journaux intimes, les gens survivent, la mort ne vient pas mettre un point final et *signer* ce qui devient un livre tragique.
Alors, que faire pour récupérer sa vie ?
Ça appartient très nettement à la catégorie de l'*illisible*... si l'adulte : a) abandonne, mais retrouve plus tard ses manuscrits ; b) continue tout au long de sa vie cette activité démente.

Solutions pour transformer en récit :

- s'en servir pour écrire un récit,
- *trier et réécrire* ?
- procéder à un montage (cas de Claude Mauriac). (Lejeune 2005, 67-68 ; c'est l'auteur qui souligne)

Des trois solutions mises au jour par Lejeune, Nin fera un compromis. Quelques jours après son départ de Saint-Raphaël, alors qu'elle parcourt les stations thermales des Alpes avec Henry Miller, elle ressent un certain mal-être. Le récit de l'inceste apparaît un instant comme une fin possible du journal :

Man With the Heart in the Highlands ». Elle n'eut que trois numéros, et le propriétaire, devant l'esprit anarchisant du comité de rédaction, décida de la rebaptiser *The Delta*, avant de cesser de financer les publications (voir Temple 1977, 84-85).

I had wanted the journal to die with the confession of a love I could not make. I had wanted at least my incestuous love to remain unwritten. I had promised Father utter secrecy.

But one night here in the hotel when I realized there was noone I could tell about my Father, I felt suffocated. I began to write again, while Henry was at my side. It was inevitable. (Écrit le 8 juillet 1933, mais concernant le 3 ou 4 juillet, *Journal n° 42*, 120-121 ; c'est l'auteur qui souligne)²³²

Faute de pouvoir en faire la confession de vive voix à quelqu'un, Nin reprend son journal, malgré ses résolutions. Quelques jours plus tard, alors que Miller vient de partir pour un long voyage vers le Languedoc à bicyclette, la diariste se retrouve seule le temps d'une nuit, avant que son mari ne la rejoigne à Annecy :

LAST NIGHT MY HEART GAVE ME TROUBLE AND I felt great anxiety. I thought I would die in this hotel room alone, and I was anxious about the journal, wondering if I should not get up and burn it. Whether I would have time before my death to burn all the volumes... I was surprised to find myself alive this morning. (11 juillet 1933, *I*, 220)

Mort et fin du journal sont donc liées, mais peut-être pas dans l'ordre logique présumé. Comme le confirme Nin, ce qui est mortifère, c'est bien sûr la relation à son père. Mais puisque ni elle, ni le journal n'en sont morts, elle opte pour l'une des solutions de Lejeune. Elle utilisera le journal pour écrire un récit, comme elle tente de s'en convaincre, trois ans plus tard : « [I] should [...] make something of the diary » (11 septembre 1936, *F*, 298). Seule la fiction permet de remplir ce que même les réécritures du journal et les étoffements ne peuvent pallier :

Why am I not satisfied with a day—perhaps only because I did not make it full enough so that it could contain the infinite? One day of the diary should be complete, like a book; and all the space I skip, all the arms missing, all the layers not illumined because I did not touch them with my own warm fingers, love, or caress them, should be there in the dark, as the mystery of life itself. (11 septembre 1936, *Journal n° 51*, 39-40)²³³

²³² Avant de se retrouver à l'hôtel du Fin Bec de Chamonix, lieu de l'écriture de l'entrée du 8 juillet qui concerne les neuf jours dans le Var, en juin 1933, Nin passe six jours entre Avignon, Grenoble, Chamonix et Chambéry, avec Miller, qui revient de Carcassonne (voir *LP*, 170-175). Le récit écrit à Chamonix contient donc une immense digression qui débute à la page 75 du *Journal n° 42*, *Incest* et qui reconstruit les retrouvailles avec le père, à Saint-Raphaël-Valescure. La page 87 signale, du reste, « June 24 1933 » mais la date concerne les événements racontés, non le moment de l'écriture. Dans le journal non expurgé *Incest*, ceci est expliqué dans une note de bas de page (*I*, 204), mais les événements sont datés à partir du 23 juin. Il s'agit probablement de ne pas perdre le lecteur, et l'éditeur, Rupert Pole, peut-être en accord avec la volonté de Nin, a choisi de privilégier la vie plutôt que la représentation qui en est faite.

²³³ Le passage est identique dans les journaux non expurgés (voir *F*, 299).

Puisqu'elle ne peut pas « trier et réécrire », et que tous ses montages ont pour l'instant échoué, Nin se réfugie dans la fiction. Après le refus de la maison Faber and Faber, elle reçoit une deuxième réponse négative dont elle tire les conclusions, en août 1937 :

Little Brown has refused the diary, too. Don't be sad. I am going to get to work and change it, make novels of it and it will be less dangerous for those it might hurt. I will use it as a notebook and write novels slowly. Instead of a human document I may make something artistic out of it. (10 août 1937, *NM*, 86-87)

Pour ne pas blesser les gens, Nin prend à nouveau des résolutions, et les romans apparaissent comme unique viatique dans sa quête d'une œuvre achevée. On peut penser que Nin évoque dans cette phrase davantage qu'un parallèle entre journal et fiction. Le conflit entre les deux se transforme légèrement, puisque l'écriture artistique s'oppose à l'ensemble de l'écrit humain. Le journal donnera lieu à une écriture artistique, qu'elle se passe dans ou hors du journal importe peu, finalement. Pour Lejeune, de telles phrases constituent, à vrai dire, une « forme indirecte du pacte autobiographique » ; l'auteur établissant « de quel ordre est la vérité dernière que visent [ses] textes » (Lejeune 1996, 42). C'est alors l'espace autobiographique dans lequel s'inscrit l'ensemble des œuvres de la diariste qui est visé, les textes faisant sens les uns par rapport aux autres. Le journal est, à bien des égards, hautement artistique.

À l'automne 1936, les premières versions de la nouvelle correspondant à « Winter of Artifice » (titre adopté en 1948, puis définitivement en 1961, pour la nouvelle éponyme) sont déjà écrites depuis le milieu de l'année, mais pas encore publiées, et Nin porte un regard déconcerté sur ses écrits : « What is this bigger thing I captured in my book on my Father that is not in the diary? » (11 septembre 1936, *F*, 299). Sans laisser de côté le substantif désignant l'œuvre dite plus tard « de fiction », il apparaît clairement que la nouvelle contient quelque chose, qu'elle se fait la prise, la saisie (« captured ») de ce qui reste ineffable dans le journal. Alors à la question de Nin, on pourrait répondre en empruntant celle, rhétorique, de Lejeune :

Quelle est cette « vérité » que le roman permet d'approcher mieux que l'autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique ? (Lejeune 1996, 42)

3.2. Une fiction pour remplir les vides du journal

Si les frontières que Nin dit percevoir entre journal et fiction deviennent de plus en plus ténues, l'exemple que nous allons développer les met complètement à mal. Nous revenons sur la nouvelle « Birth » et sur le récit de la « fausse couche » dans le premier volume publié du *Journal*. Nonobstant ses positions des années 1930, très arrêtées quant aux frontières de chaque genre, Nin note en février 1937 : « I finally wrote the childbirth story which had been preying on me—fifteen pages of naked, savage truth, to be inserted in the diary, as part of the diary. All day, the story possessed me. Full moon²³⁴ and fever » (février 1937, *F*, 394). L'exemple met au jour que la fiction peut bel et bien remplir les vides du journal, au sens littéral du terme, puisque le passage sera « inséré » dans le journal – confirmant les hypothèses que nous avons déjà exposées, sur l'authenticité du récit « à chaud » de l'épisode en question. Cependant, les relations intertextuelles vont plus loin, et l'on peut sans peine observer le récit comme le fait Roland Barthes, dans son analyse d'un conte de Poe, à savoir, comme un texte « non [...] clôturé, comme une production en train de se faire, “branché” sur d'autres textes, d'autres codes (c'est l'intertextuel) » (Barthes 1985, 329)²³⁵. Différentes versions de l'événement cohabitent dans l'œuvre de Nin. On trouve l'histoire du mort-né dans la nouvelle « Birth » publiée en 1941 dans le magazine *Twice a Year* que Nin édite, dans le recueil *Under a Glass Bell*, imprimé et publié par la diariste elle-même en 1944, puis par Dutton en 1948. Elle est intégrée à la fin du *Journal I* (*D I*, 350-6) de 1966, et enfin au *Journal non expurgé Incest* (377-83). Ironie du sort, le passage est souvent considéré comme l'un des plus personnels qui soient et exprime un refus de la maternité qui se fait, d'une part écho du départ du père, vécu comme un abandon par Nin enfant, d'autre part l'expression d'une incompatibilité entre être mère et être artiste, comme nous l'avons déjà observé. Les pages sont écrites comme une histoire (« a story »), écrite *hors du journal* mais *pour* le journal. Le paradoxe est encore plus poussé si l'on considère que Nin a écrit un texte fait d'une « vérité sauvage et dénudée », donc légitimement le territoire du journal, mais néanmoins conçu comme une histoire, écrite en outre trois ans

²³⁴ Nin fait toujours référence à ses menstruations en ces termes.

²³⁵ Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique* (Paris : Seuil, 1985).

après les faits. Il est donc faux de dire que la nouvelle « Birth » est inspirée du journal, comme le font tous les critiques, à l'exception de Tookey, puisque ce dernier est lui-même le fruit d'un ajout, d'un remplissage. Cet exemple donne à saisir l'ambiguïté de l'écriture personnelle de Nin. Le lecteur du journal anthume lira le passage comme écrit en 1932, mais c'est finalement l'événement, et non l'écriture, que la date circonscrit, de même que dans le cas de la semaine passé à Saint-Raphaël-Valescure, dans le journal posthume²³⁶.

Des solutions proposées par Lejeune, pour « récupérer sa vie », Nin choisit cette fois la dernière : elle procède à un montage, dans une démarche autobiographique, et non diaristique. À la lumière des écrits de Lejeune, la citation de 1937 projette le lecteur en plein cœur de « l'espace autobiographique », à l'intérieur duquel l'auteur l'invite à une lecture des romans « non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la 'nature humaine', mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu » (Lejeune 1996, 42 ; c'est l'auteur qui souligne). Cette forme indirecte du pacte autobiographique, Lejeune la nomme « *le pacte fantasmatique* » (*ibid.*). Finalement, le journal ou la fiction font sens, non pas l'un plutôt que l'autre, mais « l'un par rapport à l'autre », comme le révèle Lejeune quelques lignes plus loin – une perspective qui nous permet de lire « le pluriel du texte, l'ouverture de sa signifiante » (Barthes 1985, 330). En 1971, lorsque Milton Hoffman demande à Nin, lors d'un entretien, de définir le rôle des romans par rapport au journal, l'écrivain répond : « I used to feel they were antagonistic and in conflict. [...] Now, after reading the diaries, friends of mine (and many people I think) have gone back and read the novels, and they find that they illuminate each other. They find that they make a whole, instead of two different pieces » (*CAN*, 148). La frontière entre fiction et journal disparaît, et la stratégie adoptée pour la nouvelle « Birth » est analogue à celle que l'auteur choisit pour *The Winter of Artifice*. La démarche de Nin ne va pas sans rappeler celle de Gide, analysée notamment par Miraux, dans le chapitre intitulé « Gide ou la question du roman autobiographique ». Miraux explique que la stratégie gidienne complexifie la conception de l'écriture autobiographique, le lecteur étant obligé de faire le va-

²³⁶ Voir NBP 232.

et-vient entre récit autobiographique et récit de fiction : « [Pour] saisir ce je protéiforme de l'autobiographe, il faut aller chercher plus loin, au-delà de la personne, son essence dans les personnages fictionnels » (Miraux 2009, 116). Des écrits autobiographiques perçus comme lacunaires par la diariste, naît le roman – un moyen de saisir une fin du journal.

3.3. Saisir une fin du journal

Comme l'indique Philippe Lejeune dans son article « Comment finissent les journaux », « “finir” un journal consiste à le couper de l'avenir et à l'intégrer dans les constructions passées » (Lejeune, in Lejeune et Viollet 2000, 213). À cet endroit, le journal est bien journal, puisque Nin, dans les années trente, n'y voit pas de fin – une fin qui n'advierait qu'avec la mort de la diariste, une fin *de facto*, comme la nomme Lejeune et non en acte. Pourtant, elle rêve de façon récurrente d'une fin. Faute de pouvoir en décider elle-même, elle s'en remet au destin et imagine avec soulagement la destruction du journal, notamment par les flots. Lorsqu'elle retourne aux États-Unis et qu'elle quitte définitivement la France, en 1939, Nin s'interroge : « And today, because all my life has been nothing but love, and not art, and not the idea, and not immortality, I carry all my diaries with me so that if I sink into the sea they sink with me and no one I loved will ever suffer » (*Introduction to NM*, xiii). Le journal apparaît ainsi comme un dédoublement narcissique même, un « corps second » (Simonet-Tenant 2004, 71), et au-delà de la destruction, c'est bien l'idée de la transmission qui est visée, celle de la publication posthume, seule garante du long travail d'introspection que constituent les écrits du moi. Mais la fin la plus souvent considérée par Nin est la destruction par le feu, que le titre *Fire* (titre du *Journal n° 52* retenu par l'éditeur pour la publication posthume) porte en lui. Son fantasme récurrent de voir brûler le journal nous montre aussi combien elle se différencie d'Amiel, son modèle, pour qui un incendie serait le plus grand malheur : « Qu'un incendie, un déménagement, un accident quelconque m'enlèvent ce coffre, et je me sens diminué dans mon

âme, amoindri dans mon être, mutilé, appauvri, dépouillé irrémédiablement » (Amiel 1987, 96)²³⁷.

En rapport direct avec cette fin fantasmée, la nouvelle aujourd'hui connue comme « Winter of Artifice » est envisagée comme une crémation des journaux, une façon de détruire ce qui a été créé pour le réécrire : « The diaries burning in the Father book » (18 août 1935, *F*, 135). La fiction est donc le journal mais épuré, purifié par le feu. Si le feu est bien évidemment un élément destructeur, la clé de cet autodafé imagé nous est donnée par la fin du roman *A Spy in the House of Love*, qui nous permet de comprendre que le feu peut également se faire adjuvant de la complétude : « And all her seeking of fire to weld these fragments together, seeking in the furnace of delight a welding of fragments into one total love, one total woman, had failed ! » (*SHL*, 100). Quand bien même la tentative est infructueuse, le feu, en plus de sa connotation hautement passionnelle, est l'outil qui permet de souder les fragments de l'identité de Sabina, pour les réunir en une femme entière, née de la fusion des métaux dont se compose son alliage. L'héroïne est d'ailleurs le symbole du feu : « Dressed in red and silver, she evoked the sounds and imagery of fire engines as she tore through the Streets of New York. [...] The first time he looked at her, he felt: everything will burn! » (*SHL*, 7). On pense naturellement au mythe du phénix, qui renaît de ses cendres et est détruit en même temps que recomposé par le feu. Le moi contenu dans le journal, à travers le feu de « Winter of Artifice », connaîtrait donc une renaissance quasi alchimique. Mais le journal peine à mourir.

Si les étapes inchoatives du journal peuvent être discutées, la fin est généralement inattendue, survenant la plupart du temps avec la mort du diariste. Dans *Signes de vie*, Lejeune relève que la fin vient soit de la mort du diariste, soit d'une « décision de ne plus écrire (acte de décès de l'écriture [...]) » (Lejeune 2005, 67). Nin fait partie des rares diaristes ayant pris cette décision²³⁸. En 1976, souffrant d'un cancer, Nin effectue un dernier voyage, à Bali. Elle décide qu'il marquera la fin du journal. De même qu'au début, le père n'était censé lire que des

²³⁷ Henr-Frédéric AMIEL, *Du Journal intime*, vol. 4 (Bruxelles : Éditions Complexe, 1987).

²³⁸ Simonet-Tenant cite comme exception le photographe J.H. Lartigue (1894-1986) ; voir Simonet-Tenant 2004, 161.

commentaires positifs, la fin du journal tait la souffrance et se termine sur une longue évocation de l'île baignée de soleil. Nin se réserve néanmoins deux derniers cahiers, « The Book of Pain » et « The Book of Music », mais ces écrits sont distincts du dernier volume du journal publié, le volume VII. Les deux cahiers, inédits et malheureusement inconsultables, sont la propriété des ayants-droits de Nin : la fille de Rupert Pole, et la fille de Thorvald Nin. C'est à ce prix qu'ils signent aussi la fin d'un journal.

La fin des volumes publiés de façon anthumes est problématique, mais celle des volumes originaux l'est tout autant. La démarche de Nin semble parfois ritualisée, comme si en finir avec l'écriture ne pouvait advenir que dans un mouvement forcé. Ainsi, elle montre une tendance à répéter les titres en fin de journal, comme c'est le cas pour le *Journal n° 51*, présenté plus haut, ou du *Journal n° 55, Maya*, dont elle répète deux fois le nom, comme un hommage, avant que le journal ne disparaisse dans le coffre-fort d'une banque – un tombeau sûr (voir annexe 42). Nin cherche ainsi à clôturer l'écrit, à le délimiter complètement, comme pour influencer après coup sur ce qui vient d'être écrit, ou qui sera lu. Ainsi, à la fin du *Journal n° 52, Fire*, elle note : « Life. Fire. Being myself on fire, I set others on fire. Never death. Fire and life. Le Feux [sic] » (fin décembre 1936, *Journal n° 52*, 320). On serait tenté de dire qu'elle se situe alors dans le mouvement que Lejeune appelle « navette », ayant pour but de « récupérer périodiquement le journal comme une autobiographie » (Lejeune, in Lejeune et Viollet 2000, 213).

Face à cet impossibilité d'en finir, il faut plus de trente ans à la diariste pour « récupérer » la vie contenue dans le journal, tout d'abord en camouflant légèrement les noms propres, puis finalement, en effectuant des coupures et des réécritures. On se réfèrera au *Journal n° 56*, notamment, dans lequel Nin note déjà : « Activity. Work on diary—names changed. Cuts made. Work on sending M.S. to magazines » (novembre 1937, *Journal n° 56*, 324 ; c'est l'auteur qui souligne). En 1946, Miller lui suggère de contacter Maurice Girodias, mais continue néanmoins à insister sur la forme intégrale. Selon lui, seuls les noms doivent être modifiés. Il aimerait même une édition spéciale, qui reproduirait le journal manuscrit en fac-

similé afin d'allier « l'authenticité de l'œuvre » à la « beauté du produit » (lettre de l'automne 1946, *LP*, 383). Ce sont les refus des éditeurs qui font naître l'autocensure de Nin, une sélection que la diariste fait en amont. Ne s'attendant pas vraiment à recevoir de réponse favorable à cette période, elle décide de transformer le journal : « I foresaw the obstacle, and I prepared myself spiritually for this: to make out of it [the diary] now with care and time a sort of Proustian work with more art and fullness. I regard the non-publishing as a destiny-act, meant to push me into art and away from the document. I will take each piece of the diary and transform it » (Lettre à Hugh Guiler, 29 juin 1937, *Journal n° 54, COSMIC*, 45)²³⁹. Face aux refus des éditeurs, Nin adopte une autre technique. Pour autant, elle n'oublie pas de se convaincre, une dernière fois, que ce qu'elle faisait était « documentaire », négligeant rapidement toute la subjectivité et les passages empreints d'une affectivité indéniable dans le journal. Elle transformera son journal. La publication de *The Winter of Artifice*, en 1939, est à envisager sous cet angle : une transformation soigneusement étudiée.

4. Conclusion

Puisque le journal est une écriture de la perte, autant perdre de son propre gré et figer l'écrit dans un temps dont Nin maîtrise tout. Nous considérerons *The Winter of Artifice (1939)* comme l'objet de ces coupures, puisque la nouvelle saisit le temps depuis la rencontre avec le père, après vingt ans d'absence, jusqu'à la séparation, la distinction de celui que Nin nomme son « double », quelques mois après. Néanmoins, loin de résoudre le conflit entre le journal et

²³⁹ Voir aussi *NM*, 64.

la fiction, les trois nouvelles publiées en 1939 le complexifient et présentent finalement une mise en scène du journal des années 1930, sous des allures fictionnelles.

Face aux refus de publication du journal, l'espace autobiographique s'élargit, grâce à des œuvres au cœur desquelles vient se loger le reflet d'un moi à jamais incomplet dans le journal. Ainsi, sous couvert de la fiction, Nin donne à lire ses relations compliquées avec le couple Miller, avec son père, ainsi qu'avec le docteur Rank. Hormis le poids d'une culpabilité dont elle doit se débarrasser dans ce qu'elle nomme tout d'abord *The Father Novel*, l'écriture puis la publication des nouvelles semblent correspondre chez l'auteur à un souci de synthèse. Dans les années trente, cette « synthèse », dans le sens étymologique de *σύνθεσις* (« ce qui a été réuni, mis ensemble ») ne relève pas tant du journal que de la fiction. Influencée par Miller, Nin explique que seul l'art permet d'atteindre une image complète du moi : « The core of us [Miller and Nin] is an artist, a writer. And it is in our work, by our work, that we reassemble the fragments, re-create wholeness » (avril 1932, *D I*, 69). C'est donc à partir du centre, du cœur même de l'artiste, que se déploie une activité fusionnelle pour rassembler les différents fragments en un moi plus englobant. C'est à travers l'art que s'effectue la fusion. On comprend alors mieux que « les journaux brûlent dans le livre du père ». Comme dans le cas de son héroïne, Sabina, le feu se fait l'adjuvant de la soudure, plus qu'il n'est responsable de destruction. Au contraire, il signe même un renouveau, malgré tous les doutes de Miller, qui se demandait dans la lettre du 12 octobre 1933 si pareille fusion était possible : « What you are trying to do is a piece of art that is perfect in itself as art and yet retains the imperfection, the *human* fragmented, chaotic characteristics of a diary written on the spot in white heat. I don't know whether it can be done. It's a problem. It's like soldering two kinds of metals which refuse to be fused » (lettre du 12 octobre 1933, *LP*, 216). Comment peut s'effectuer la soudure alchimique entre les deux métaux ? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre, grâce à l'étude des dossiers génétiques de l'université de Northwestern.

B. LES *HIVERS D'ARTIFICE*

Les journaux publiés ne permettent pas de saisir complètement la genèse de l'écriture. Ce que découvre le lecteur n'est que ce que Nin a voulu laisser voir, puis plus tard, en lisant les journaux dits non expurgés, que ce que l'éditeur a cru bon que Nin laisse voir au lecteur. Si les journaux manuscrits s'avèrent plus éloquents à ce sujet, en vertu de leur statut de laboratoire de l'œuvre, ils n'en demeurent pas moins complexes et bien souvent trop évasifs, au sujet d'une œuvre que sa nature plurielle rend ambiguë. Les titres eux-mêmes, pour ne considérer que ce point, sont sans cesse modifiés par Nin, et l'on peine à savoir de quel écrit il est question. Longue mais néanmoins nécessaire, la description qui suit guidera le lecteur dans la découverte de ce remarquable complément du journal, avant d'aborder l'étude des manuscrits de Northwestern, seuls témoins fidèles de la genèse de l'écriture.

1. Une œuvre plurielle

1.1. *(The) Winter of Artifice* (1939, 1942 et 1961)

À la fois titre de recueil, et titre d'une nouvelle éponyme, *Winter of Artifice* apparaît parfois avec l'article défini, parfois sans, et désigne plusieurs états d'une œuvre publiée, sur laquelle il faut lever toute ambiguïté avant même de s'intéresser aux dossiers génétiques. Par souci de clarté, le tableau en annexe 43 détaille chaque publication dans laquelle apparaissent les trois nouvelles présentes dans la première publication première, celle de 1939 : « Djuna », « Lilith », et « The Voice ». Nous suggérons au lecteur de conserver ce tableau sous les yeux pour mieux comprendre la description qui suit.

On connaît aujourd'hui *Winter of Artifice* dans sa version rééditée à partir de 1961 comme un recueil comprenant trois œuvres : « Stella », « Winter of Artifice » et « The Voice ». La première version dont le contenu diffère légèrement fut publiée à Paris par Obelisk

Press en 1939, sous le titre *The Winter of Artifice*²⁴⁰ ; l'article défini n'apparaîtra plus par la suite. Cette première version a connu peu de succès et n'a pas pu être importée aux États-Unis lorsque Nin y est partie au début de la guerre. Tirant les conclusions de cet échec et manifestement insatisfaite de l'œuvre trop influencée par Miller, son lecteur, correcteur et partenaire *ès-lettres*, Nin procède à une réécriture du volume pour le republier elle-même à l'aide de sa propre presse en 1942, dans un recueil intitulé *Winter of Artifice*²⁴¹.

Parmi les trois nouvelles du recueil de 1939 (« Djuna », « Lilith » et « The Voice »), la première²⁴² n'a jamais été rééditée intégralement mais constitue une fictionalisation des premiers passages que le lecteur découvre dans le *Journal non expurgé Henry and June* (publié de façon posthume en 1986) et s'inscrit en bout de ligne dans la genèse du récit de la relation triangulaire Nin / Henry Miller / June Miller. En revanche, « Lilith » sera réécrite puis « reprise » sans titre dans le recueil de 1942, puis avec le titre « Winter of Artifice » dans l'édition de *Under a Glass Bell* par Dutton en 1948, puis à partir de 1961 par Swallow Press dans le recueil éponyme toujours disponible aujourd'hui. « The Voice » figure dans les quatre versions, dans deux états très légèrement différents. Néanmoins, si la version de 1942 de *Winter of Artifice* est constituée de deux nouvelles seulement, la version de 1961 place un récit intitulé « Stella » au début du recueil et reforme ainsi un triangle narratif, mais différent de l'original de 1939. C'est Miller qui trouve le titre du livre que Nin dédicace à « Nancy et Larry » [les Durrel] : « I finally amalgamated the three novels—Henry-June, Father, and Confession-dream book—into one, for which Henry found the title : *The Winter of Artifice* » (13 décembre 1938, *NM*, 280).

1.2. Synopsis de *The Winter of Artifice* (1939)

Dans « Djuna », la narratrice décrit la relation que l'héroïne éponyme entretient avec Hans, un écrivain en devenir en qui elle croit, dans les années vingt, à Paris. Ce dernier est

²⁴⁰ Anaïs NIN, *The Winter of Artifice* (Paris : Obelisk Press, 1939). *Infra*, *WA* 1939.

²⁴¹ Anaïs NIN, *Winter of Artifice* (New York : Gemor Press, 1942). *Infra*, *WA* 1942.

²⁴² Intitulé plus en amont dans la genèse *Rab/Alraune/Mandra*, ou même *Hans/Johanna Novel*. En 1946, le titre « Djuna » est repris pour une nouvelle qui n'a rien à voir avec le couple Miller et sa fictionalisation. Nin l'intègre à *Ladders to Fire*.

marié à Johanna, une femme absente pendant la première moitié de la nouvelle mais qui, lorsqu'elle apparaît, devient si proche de Djuna que les deux femmes finissent par s'embrasser. Très vite, le triangle se resserre et Johanna se montre impulsive, et critique le portrait que Hans fait d'elle dans ses écrits, alors même que Djuna, devenue par ailleurs la maîtresse de ce dernier, l'encourage dans ses activités d'écrivain. Tandis que la discorde s'installe dans le couple, Djuna comprend qu'elle doit s'unir à son opposé, c'est-à-dire Hans et que son amour pour Johanna n'est que narcissisme. La nouvelle s'achève sur l'indécision de Djuna de continuer à voir Hans ou de trouver quelqu'un d'autre qui saura satisfaire son désir de complétude.

Dans la seconde nouvelle, intitulée « Lilith », la narratrice éponyme, écrivain, développe la relation qui l'unit à son père, un grand pianiste. Le lecteur découvre leurs retrouvailles après vingt ans d'absence, et l'on devine, en filigrane, l'ombre d'un inceste consenti. De leur rencontre à Paris, en passant par le sud de la France et la Provence, l'œuvre donne à lire un parcours qui permet de saisir combien le père de la narratrice vit dans un « hiver d'artifice », un faux-semblant qu'elle décide de ne plus partager et dont elle se départit au fil de la narration. À l'instar de Djuna, Lilith comprend qu'elle doit abandonner son amour narcissique pour son père et apprendre à aimer son opposé. Nin choisit d'abord d'écrire à la première personne (pour la version de 1939), renforçant ainsi l'analogie entre auteur et narratrice, pour le lecteur. Mais dès 1942, le « je » devient « elle » et permet à l'œuvre de prendre des allures plus fictionnelles. Nombre de passages de « Lilith » sont directement empruntés au journal. La version non expurgée de ce dernier, notamment le volume *Incest* publié à partir de 1986, ainsi que les journaux manuscrits, corroborent cette hypothèse. Nin le confirme dans une lettre adressée en 1952 à Felix Pollak, l'un de ses correspondants réguliers : « Incidentally the passage you refer to out of *W. of A* is taken literally out of the Diary itself » (lettre du 28 août 1952, *Arrows*, 7)²⁴³.

²⁴³ Felix Pollak (1909-1987) est un poète d'origine autrichienne. Il immigre de Vienne aux États-Unis après l'*Anschluss*. Après avoir travaillé pour la bibliothèque de l'université de Northwestern, qui le charge de superviser l'achat des manuscrits des œuvres de fiction de Nin, il devient conservateur du département des collections

Enfin, la nouvelle « The Voice » présente les relations d'un analyste avec ses patients, principalement des femmes liées aux héroïnes des deux autres nouvelles. Djuna et Lilith viennent toutes deux chercher secours auprès du thérapeute. Rien n'est dit de la décision de la première de rester ou non avec Hans, mais l'on apprend son désir excessif de vivre dans le rêve et d'éviter la réalité, synonyme pour elle de déception. Pour sa part, Lilith est devenue sexuellement épanouie et indépendante. Sur le divan, elle verbalise la fin de sa recherche d'un père, mais voit néanmoins en l'analyste un guide dont le statut paternel est indéniable. Le transfert positif qu'elle effectue à son égard fait qu'elle se sent éprise, un instant, mais les dernières lignes de la nouvelle la montrent décidée à éconduire celui qui n'a pas su gérer le contre-transfert et est parti en voyage avec elle. « La voix », c'est-à-dire l'analyste, est envisagée dans sa faiblesse humaine et dans son incapacité à être autre chose pour ses patientes qu'une aide experte et non un humain doué de sentiments. Il abandonne un instant son fauteuil de praticien pour le céder à Lilith et prendre sa place sur le divan. Cette situation rappelle la relation de Nin avec le docteur Otto Rank, son analyste à Paris au début des années trente, puisqu'elle aussi part en voyage avec lui, dans les mêmes conditions.

1.3. Historique de la publication

En juin 1935, alors qu'elle rêve de posséder sa propre imprimerie, Nin reçoit une proposition de Jack Kahane, fondateur d'Obelisk Press : la maison parisienne accepte de publier *The Winter of Artifice*. Le bonheur de la jeune femme est à son comble : « Yes, I have a contract in my pocket », écrit-elle dans le *journal II* (juin 1935, *D II*, 49) et quand, en juillet de la même année, son ami Alfred Perlès lui apporte dix pages de traduction en français du recueil, elle surenchérit : « We are not happy [...] we are joyous, that's a different thing » (juillet 1935, *D II*, 51). La proposition de Kahane survient alors que *Winter of Artifice* n'est pas encore terminé. Le recueil ne le sera toujours pas à l'été 1938, comme en témoigne le journal :

spéciales de l'université de Madison, dans le Wisconsin, où il organise une visite de la diariste dans les années cinquante. Une grande partie de la correspondance entre ce diplômé en science et Nin est publiée dans *Arrows of Longing, The Correspondence between Anaïs Nin and Felix Pollak, 1952-1976*, texte établi par Gregory H. Mason (Athens : Swallow/Ohio University Press, 1998). *Infra, Arrows*.

« Winter of Artifice lies unfinished » (été 1938, *D II*, 306), Nin se perdant dans son envie d'aider ses amis alors qu'elle habite seule une péniche sur la Seine. La partie correspondant à l'histoire avec son père est achevée, mais pas les deux autres nouvelles qui l'encadrent. Du reste, dans le journal, elles font couler beaucoup moins d'encre que la première. En octobre 1935, Nin explique sa démarche : « The book is not finished, only half done, because I write the emotional pages first, without order, and then I have to fill in and construct » (octobre 1935, *D II*, 62). Le remplissage et la construction prennent quelques années et il faut attendre août 1939, lorsque Nin séjourne à Saint-Tropez, pour enfin « rencontrer » *The Winter of Artifice*. L'écrivain présente l'ouvrage dans une atmosphère estivale, malgré la guerre qui approche et dont les descriptions encadrent celle du recueil. Depuis 1938, le spectre de la guerre est déjà là et Nin, alors à Paris, s'empresse avant son départ de protéger le journal, garant de ses souvenirs :

Tomorrow I place this diary volume in the vault. I must be ready and unburdened for the uprooting to come.

War looms again.

Mobilization.

Women weep openly in the streets. Crowds stand in line at the savings banks to withdraw their meager savings. There is fear in the air. [...] We all expect a revolution in Germany which would put an end to the war. (Septembre 1938, *D II*, 307)

Sur cette page du journal anthume, la guerre et la mobilisation chassent tout autre sujet de la ligne. C'est alors que le rythme narratif du *Journal II* s'accélère. Au printemps 1939, Nin écrit avec émotion que les réfugiés espagnols ont commencé à gagner Paris (voir *D II*, 332). En éditant le tome II du journal, elle décide alors de faire oublier au lecteur cette atmosphère de tension, grâce à l'évocation de son séjour tropézien :

Saint-Tropez was a paradise, with its many deserted beaches fringed with pine-tree forests. A Tahitian life, all day in bathing suits, cooking under the trees, just behind the beach. The limpid waters by day, the cafés so lively at night, all along the port, music, dancing. Having breakfast in the café in the morning I could see all the yachts being washed and polished for the day. A beautiful, lively place. Heat, languor, great thirst, long bicycle rides. The bloom and softness, the vivid colors of beach clothes. The girls riding bare-breasted on the back of open cars. There was an intensity about the pleasure, as if we all knew it would be the last of the beautiful summers. [...]

Winter of Artifice arrived, all in blue. It was a hot day. I was dressed in my Spanish cotton dress and wore a red flower in my hair. I sat in the café and friends gathered around to look at the book. (Août 1939, *D II*, 335)

Étrangement, l'ouvrage retourne d'où il « vient », puisque les événements racontés entre Lilith et son père transportent le lecteur avisé vers Saint-Raphaël-Valescure, à quelque quarante kilomètres de là. La description provençale de Nin donne à voir une certaine insouciance à laquelle l'auteur fait goûter le lecteur, l'espace de quelques pages, avant de le précipiter à nouveau dans les réalités d'un conflit mondial qui apparaît de plus en plus inévitable²⁴⁴. À la fin de son séjour tropézien, les mots « guerre » et « mobilisation » apparaissent à nouveau, seuls dans des phrases nominales :

A few more days of joy, of eating sweet and juicy fruit at the beach, of dancing, of sitting around campfires at night, of sitting at the port cafés and watching the Dufy spectacles of sailboats and joyous people passing.

And then

WAR.

Mobilization. The sorrow of women.

All the yachts vanished overnight, and all the visitors. I returned in a train filled with soldiers. (Été 1939, *D II*, 336)

Comme dans les lignes écrites l'été précédent, la guerre et la mobilisation donnent obligatoirement suite à la tristesse des femmes, et ce que l'on pouvait soupçonner avant de même d'étudier le journal manuscrit correspondant s'avère exact : il s'agit là d'une stratégie narrative pour toucher le lectorat féminin, plus que d'une exactitude diaristique. D'une part, la présentation typographique du *Journal n° 60* ne correspond pas à celle du volume anthume. D'autre part, Nin passe d'une phrase complète, « women cry », à une phrase nominale, « the sorrow of women », nettement plus chargée affectivement. Hautement remaniée, la dernière entrée du *Journal II*, en septembre 1939, marque le départ de Nin pour les États-Unis et la fin d'une période de vie « romantique » en France :

Foreigners were asked to leave, not to become a burden to France. My husband was ordered back to the United States. It was a time to leave for New York. Alone, I might have chosen to stay and share the war in France. I was not glad to escape tragedy. There was little time to weep, to say good-bye, no time for regrets, just time enough to pack.

Because Helba and Gonzalo needed winter coats for New York, I could not afford the price of excess baggage on the plane for diaries. I had to leave half of them in the bank

²⁴⁴ Nin fait une description provençale, plus qu'elle ne décrit la Provence. Pour des précisions sur cet aspect, voir notre article, co-écrit avec Nathalie Vincent-Arnaud « Provence et géographie du désir, ou l'ombre infinie de Vénus : autour de l'écriture d'Anaïs Nin », *Visages de la Provence*, actes du colloque d'Aix-En-Provence (octobre 2007), dir. Valérie Minogue et Patrick Pollard (Londres : The Émile Zola Society, 2008), 199-210.

vault. I took with me only the recent ones in two briefcases. Few clothes. Left books, trunks, household goods, pictures, in storage in Louveciennes.

We all knew we were parting from *a pattern of life we would never see again*, from friends we might never see again.

I knew it was the end of our romantic life. (Septembre 1939, *D II*, 349 ; c'est nous qui soulignons)

Pour la diariste, il est hors de question d'emporter quelque copie de *The Winter of Artifice*, l'œuvre publiée restera en Europe. De toute façon, le livre était, selon ses dires, censuré aux Etats-Unis. Elle le précise dans une lettre adressée à Felix Pollak en août 1952²⁴⁵ : « [T]he novel was [...] immediately banned by the U.S.A. mails » (lettre du 28 août 1952, *Arrows*, 7)²⁴⁶. Cependant, tout récemment, nos échanges avec Paul Herron, éditeur de Sky Blue Press, nous ont permis de découvrir que Nin avait arraché la couverture d'un des volumes, afin de l'emporter avec elle. Elle s'en servit pour remanier le texte afin de le republier en 1942.

L'arrivée aux États-Unis dans les années quarante n'est pas sans rappeler la première arrivée de Nin dans ce pays, avec sa mère et ses frères sur le Montserrat en août 1914. Comme nous l'avons signalé dans l'introduction de notre étude, seuls les livres et le journal, dans l'écriture duquel elle trouvait un refuge, permettaient à la jeune Nin de se protéger du matérialisme américain. En 1940, la situation n'est guère différente puisque la diariste, dont le rêve de petite fille (devenir écrivain) est déjà à moitié exaucé, ne parvient pas à trouver sa place dans un New York qui l'attriste. Le premier janvier 1940, elle note : « Great sadness last night as I heard the New Year's celebrations in the street from my bed. All around us there is excitement in place of exaltation, rush and action in place of depth, humor in place of feeling » (janvier 1940, *D III*, 14). Si son appréciation semble toute subjective, elle n'est faite que de comparaisons entre les deux continents. La description qu'elle donne du pays en mai 1940 est encore plus frappante, puisqu'elle y oppose directement celle de la vieille Europe à laquelle elle est attachée :

In Europe the machines are killing people. Here the machines seem to have dehumanized people. There are few amenities, the softening use of courtesy to palliate the cruelties of life. Under the guise of honesty people are brutal to each other. [...]

²⁴⁵ Nombre de lettres ne sont pas datées par Nin. L'éditeur a choisi le cachet de la poste comme repère.

²⁴⁶ Dans le *Journal VI*, Nin se montre unie à Miller et Durrel puisque leurs œuvres, *Black Spring* et *The Black Book*, étaient également interdites (voir été 1957, *D VI*, 102).

The voices over the radio are flat and toneless. The white people's dancing seems like a parody of Negro dances. Beauty is missing. Writing is flat and one-dimensional. (Mai 1940, *D III*, 34)

De même que le journal montre une petite fille qui s'enferme dans une écriture que personne ne prend vraiment au sérieux, il décrit une femme qui rejette les conventions sociales et artistiques du pays. C'est la raison pour laquelle elle s'attache alors à reconstituer son patrimoine artistique, resté à Paris à cause de la guerre. La guerre n'est cependant pas la seule raison de l'oubli de *The Winter of Artifice* puisque la disparition de Jack Kahane signifie également la fin de la publication du recueil. L'auteur le note dans le journal non expurgé *Nearer the Moon* (1937-39) : « My beautiful *Winter of Artifice*, dressed in an ardent blue, somber, like the priests of Saturn in ancient Egypt, with the design of the obelisk on an Atlantean sky, stifled by the war, and Kahane's death » (17 octobre 1939, *NM*, 370). La rareté du recueil le rend désormais presque introuvable aux États-Unis, même si Nin mentionne dans le volume III du *Journal* que quelques copies ont survécu : « A few copies of *Winter of Artifice* have escaped censorship and are selling » (hiver 1939, *D III*, 13), sans pour autant préciser la source de cette information.

Dès 1940, l'ouvrage n'est plus disponible, mais ceci n'est pas ce qui incite Nin à effectuer la nouvelle publication de 1942. Quelques erreurs d'impressions et inconsistances narratives sont peut-être à prendre en compte, comme le signale Benjamin Franklin V, à qui l'on doit l'édition fac-similée de 2007. Cependant, c'est la perception que Nin a de ses écrits, « influencés » par les corrections de Henry Miller, qu'il faut considérer. Dans la lettre à Felix Pollak postée le 28 août 1952, elle s'explique : « But the final change in my attitude was due to my realization that when I wrote this book I was too much under the influence of Henry Miller's writing and his revisions of my work (I was just beginning to write) » (lettre du 28 août 1952, *Arrows*, 7). Nin signale, dans le journal non expurgé, qu'elle a passé un certain temps avec Henry Miller à relire les épreuves de *The Winter of Artifice* (voir *NM*, 309), mais rien ne permet de déterminer le moment précis où elle a pris conscience de l'influence trop grande de son ami et amant sur son écriture.

Deux ans après son arrivée aux États-Unis, elle ressent néanmoins le besoin de modifier le recueil. Dans le *Journal III*, en novembre 1941, elle dit être en train de « réviser » son livre. Puis, en décembre 1941, ces révisions semblent toucher à leur fin. Malgré la guerre et le début des bombardements japonais sur New York, Nin signale :

But I still have faith in *Winter of Artifice*. I have used decanting, thrown out all the unessentials to bring out the inner meaning. Attention is riveted on the inner drama. For there had to be an elimination of upholstery, overstuffing. But people still want the old-fashioned stuffing, every door opened and closed, every window opened and closed, every bell rung, every telephone call registered, as in Dreiser, who mentioned the rent paid by each character. I used a roller to squeeze out all superfluous matter. It is compressed, condensed, a meal for modern tempo, even for parachute jumpers! (Décembre 1941, *D III*, 176)

Les révisions qu'apporte l'écrivain sont avant tout des coupures : elle supprime les dentelles, les garnitures qui ne sont pas essentielles. Elle reste consciente que le lectorat est friand de certains détails qu'elle trouve « démodés », mais elle passe sur l'écrit avec une sorte de « rouleau compresseur » pour écraser ce qui est superflu. La version de 1942 qu'elle imprime elle-même est, en conséquence, épurée de la nouvelle « Djuna ». La fin de la lettre précitée du 28 août 1952 en témoigne : « [W]hen I printed the book myself (by hand, hand setting etc.) I left out the Hans part and revised *Winter of Artifice* as it is now included in *Under a Glass Bell* » (lettre du 28 août 1952, *Arrows*, 7)²⁴⁷. L'opposition qui s'exprime dans cet exemple est celle de Nin au réalisme, une façon d'écrire qu'elle critiquait déjà chez Miller. Dans *The Novel of the Future*, Nin explicite sa « vision nouvelle » de l'écrivain moderniste qui met justement en évidence la relativité de toute vérité, en liaison directe avec la fragmentation identitaire :

Wholeness, in the past, was a semblance of consistency created from a pattern, social and philosophical, to which human beings submitted. The artificial unity of man was dissolved by a new vision into the selves which were masked to achieve a semblance of unity, a new vision into the relativity of truth and character. Man is not a finite, crystallized unity. He is fluid, in a constant state of flux, evolution [...]. We as novelists have to make a new synthesis, one which includes fluctuations, oscillations, and reactions. It is a matter of reassembling the fragments in a more dynamic structure.

This split from an unreal uniformity of pattern, this fragmentation has been the theme of modern literature. (*NF*, 193-194)

²⁴⁷ Nin fait ici référence à l'édition de 1948, chez Dutton.

Nin pose donc le roman réaliste comme empreint d'une unité artificielle, s'opposant à une écriture moderniste qui porte en elle la fragmentation. Dans *Modernism*, Peter Childs revient sur le modernisme en tant que réaction à l'hégémonie du réalisme, et condamnation de l'ordinaire. Childs précise : « [Modernism] elevat[es] aesthetics above everything [...] by condemning the everyday and the humdrum » (Childs 2000, 41)²⁴⁸. L'artiste doit libérer sa création de toute forme traditionnelle (incarnée par le réalisme, notamment) et croire en ce développement infini, et en une création perpétuelle. C'est la prise de conscience du moi et de ses conflits, de sa fluidité et de son inconstance, ou de l'évolution permanente de ce dernier qui constitue la rupture entre les deux courants. L'écriture de la fragmentation traduit alors la nature « réelle », et non « réaliste », du moi.

En même temps qu'elle débute une activité littéraire mineure, en écrivant avec ses amis des récits érotiques à un dollar la page que la postérité retiendra²⁴⁹, Nin poursuit le projet initié par elle-même et Miller, en France, d'acquérir une presse d'occasion. En juin 1937, elle dit avoir vu une presse personnelle pour trois mille francs, et rapporte l'enthousiasme de Miller et de Gonzalo Moré. Le projet n'aboutit pas mais c'est pourtant avec Moré qu'elle finit par réaliser son rêve, à New York. En décembre 1940, l'écrivain note dans son journal :

Gonzalo and I searched for a job he could do and like. It was a dismal search, and Gonzalo grew more and more despairing. The only work he responded to was printing, because he had been associated with that on his brother's newspaper in Lima. He loved first editions, fine printing, and everything connected with it. But he could not get a job because he had no experience.

As we talked, I began to think again it might be good to have our own press. He could do my books or whatever else he wanted to do for his political beliefs, his Latin poet friends.

We saw secondhand presses for seventy-five and one hundred dollars. One of them operated like an old-fashioned sewing machine, by a foot pedal. The inking had to be done by hand. The man said we could turn out Christmas cards on it, but not fine books. Gonzalo was sure it would work. We would have to find one hundred dollars for type and trays.

I talked it over with Frances Steloff²⁵⁰. She would lend me seventy-five if I could find the rest of the money.

²⁴⁸ Peter CHILDS, *Modernism* (London et New York : Routledge, 2000).

²⁴⁹ L'ironie voudra que *Delta of Venus* demeure pendant trente-six semaines dans la liste des bestsellers américains. Malheureusement, ceci eut lieu après la mort de la diariste. La publication fut pourtant décidée par Nin à la fin de sa vie, alors convaincue, malgré ses réticences, par John Ferrone, son éditeur chez Harcourt et par son mari Rupert Pole (voir *A Café in Space*, volume 7, 2010 ; 53-61).

²⁵⁰ Fondatrice du Gotham Book Mart de New York, Frances Steloff monte d'abord une petite librairie qui accueille des soirées littéraires et les réunions de la société James Joyce, avant d'élargir son stock et ses ambitions.

Thurema Sokol lent me a hundred dollars. (Décembre 1941, *D III*, 179)

Une fois la presse achetée, Nin et Moré ont besoin d'un local pour l'installer. La plupart du temps, Nin revient découragée de ses visites, jusqu'à ce qu'un agent immobilier la mène vers le 144 Macdougall Street :

It was an old house. We climbed the front stairs, then three flights to the top floor. As soon as he opened the door I knew it was the right place. It was a skylight studio, ideal for the work. An attic, with a ceiling slanting down to the windows on Macdougall Street. It was old, uneven, with a rough wood floor, painted black, walls painted yellow. [...] It was a little askew, it had character, like the houseboat. [...] Gonzalo was ecstatic. It looks like the houseboat! We had seen so many places which we hated, dusty, plain, faceless, shabby, like prisons, with narrow windows, cold, damp. [...] The windows on the street opened outward, like French casement windows. The houses across the way were also small and intimate, a little like Montmartre. Everywhere there was a casual, artist life. One could see windows open on paintings, on pottery, on looms. (*Ibid.*, 180)

Pour l'écrivain, ce qui est rassurant dans ce studio, c'est sa ressemblance à un lieu français. Dans sa description, on remarque les fenêtres à la française, la petitesse des maisons, qui évoque la butte Montmartre, et enfin la référence à la péniche que Nin a habitée à Paris, lieu hautement symbolique, puisqu'envisagé d'abord dans un rêve, puis finalement rencontré dans une annonce de journal. Cet univers d'intimité à l'esthétique imparfaite mais charmante s'oppose à l'atmosphère de froidure des autres endroits bien américains. Une fois la presse livrée, en janvier 1942, le travail débute, mais dans des conditions précaires :

We went in quest of paper. We learned about end paper, small lots which are not usable by big publishers, but ideal for us. Good paper. We bought type. Gonzalo was glad to work with his hands. He loves machinery. The press was delivered. We borrowed a book from the library on how to print. Gonzalo would run the press, I would set the type. I started to learn typesetting. It took me an hour and a half to typeset half a page. We decided to start with *Winter of Artifice*. (Janvier 1942, *D III*, 181)

Nin présente souvent l'écriture et le travail d'impression comme un refuge contre l'incompréhension de la critique littéraire et des éditeurs. Alors qu'elle vient de consoler Henry Miller pour l'échec de son nouveau roman *The Air-Conditioned Nightmare*, Nin se convainc :

Le Gotham Book Mart devient un lieu de rencontre entre artistes et de conférences littéraires. La librairie vient d'être liquidée en mai 2007, au plus grand regret des amateurs de livres rares à New York.

The creation of an individual world, an act of independence, such as the work at the press, is a marvelous cure for anger and frustration. The insult of the publishers, the rejections, the ignorance, all are forgotten. I love the studio. I get up with eager curiosity. The press is a challenge. (Janvier 1942, *D III*, 181)

Le défi sera très vite relevé par les deux apprentis et le travail débute le 16 janvier 1942, comme Nin le note dans le *Journal n° 65* qui a servi de base aux passages du volume III présentés ci dessus²⁵¹. L'artiste fait part de certaines difficultés dans ce remède contre la colère et la frustration :

The inking has to be done by hand, so while Gonzalo pedals, I stand ready with the ink and the rag. We decided to use line engravings by Ian Hugo, using the William Blake method learned from William Hayter. That means setting copper plate on an inch-thick backing, locking it in the tray, inking the platter carefully, making one print, cleaning the plate, and starting anew. Three hundred engravings. Typesetting slowly makes me analyze each phrase and tighten the style. [...] The press mobilizes our energies, and is a delight. At the end of the day, you can see your work, weigh it. It is done. It exists. (Janvier 1942, *D III*, 182-6)

La description que fait Nin d'une œuvre finalement « plurielle » (voir *NF*, 191-192) puisqu'elle contient autre chose que des mots, est celle que l'on retrouvera sur l'achevé d'imprimer du recueil de 1942 (voir annexe 44). D'autre part, on remarque que l'impression de ses propres écrits permet à Nin de les relire plus attentivement et influence son style (« tighten the style »). Ce laborieux travail physique et manuel permet de peser l'œuvre (« weigh it ») et au-delà, chaque mot :

If I pay no attention, then I do not lock the tray properly, and when I start printing the whole tray of letters falls into the machine. The words which first appeared in my head, out of the air, take body. Each letter has a weight. I can weigh each word again, to see if it is the right one. (*Ibid.*, 186)

En avril 1942, l'impression de trois cents exemplaires de *Winter of Artifice* est finalement presque terminée, tandis que la guerre tourne au cauchemar :

While I finish printing *Winter of Artifice* the nightmare of the world grows immense, a chamber of horrors, a tortured world, bigger than I can bear to encompass. The madness of one man is terrible enough, the madness of millions, and a million Marquis de Sade is unbearable. Surely one has to create against this. One has to build private shelters against this not to be contaminated or maddened by it. (Avril 1942, *D III*, 195)

²⁵¹ À la page 247 du *Journal n° 65*, *Birth of the Press*, Nin détaille le nombre réduit de pages imprimées chaque jour.

La création, encore une fois, apparaît comme le seul moyen de supporter les atrocités du monde. Le mécanisme d'auto-défense qui pousse Nin vers le livre est toujours le même. Pour se protéger d'une réalité insupportable, le journal est devenu un espace de création. Désormais, les romans participent de la même démarche, jusque dans leur impression. La seule chose que Nin et Moré ne peuvent faire eux-mêmes, c'est relier les volumes. Comme en témoigne une lettre adressée en avril 1942 à John Goodwin, alors directeur de la bibliothèque de l'université de Californie depuis 1923, ils recherchent quelqu'un pour relier le livre (voir annexe 45²⁵²). La lettre nous montre à quel point Nin était en quête de reconnaissance et à la recherche d'un lectorat.

Finalement, *Winter of Artifice* sera relié mi-mai 1942, puis les trois cents premières copies vendues rapidement, si bien que deux cents autres leur succéderont : « The book was finished May fifth. [...] We finally found a bookbinder willing to bound three hundred books of an odd size. It was delivered all bound May fifteenth » (mai 1942, *D III*, 195-96)²⁵³. Dans le *Journal n° 65*, Nin donne évidemment davantage de détails : « The book was finished printing Tuesday May 5 at 11.35 at night » (mai 1942, *Journal n° 65*, 280). Gemor Press publie encore deux éditions de *Under a Glass Bell*, en 1944, une première édition de trois cents exemplaires, puis une seconde de huit cents, mais avec seulement neuf gravures de Ian Hugo (voir *D IV*, 3). Par la suite, elle publie aussi *This Hunger* en 1945 (petit roman remanié puis intégré à *Ladders to Fire*) (voir *D IV*, 64 et *D IV*, 81), tout d'abord une première édition de quarante exemplaires entièrement préfacés à la main par l'auteur, puis mille autres. D'autres œuvres suivent : *House of Incest* en 1947, puis *A Child Born out of the Fog*, en 1947, avant que cette dernière nouvelle ne soit intégrée à *Under a Glass Bell* en 1948. Pour finir, la presse tente de se faire développer ses activités en éditant également les œuvres de poètes étrangers, peu connus²⁵⁴. En novembre 1946, la faillite est néanmoins inéluctable : « The press collapsed under a mountain of debts.

²⁵² La lettre inédite se trouvait par hasard dans l'un des trois cents exemplaires de *Winter of Artifice* qui nous a été offert par Edwin D. Bayrd.

²⁵³ Le lecteur peut voir, en annexe 46, la couverture reliée du recueil, comportant des gravures réalisées par Hugh Guiler sous son nom d'artiste, Ian Hugo.

²⁵⁴ La liste exhaustive regroupe C.L. BALDWIN, *Quinquivara* (1944) et *Nine Desperate Men* (1946) ; Berthie ZILKA, *Alphabet du décor* (1944) ; Bernardo CLARIANA, *Ardentissima Cura : a Poem* (1944) ; Henriette REISS, *Moods and Melodies* (1946) ; Lee VER DUFT, *Ho! Watchman of the Night. Ho!* (1946).

Corroded by Gonzalo's irresponsibility. It was closed » (novembre 1946, *D IV*, 165). Nin tente bien de ressusciter la petite entreprise en juin 1947, afin de publier en français son journal d'enfance, en un seul volume, mais elle y renonce finalement (voir *LP*, 385).

2. « Djuna » (*The Winter of Artifice*, 1939)

Les manuscrits qui constituent la genèse de « Djuna », première nouvelle de *The Winter of Artifice* (1939), apparaissent dans les archives de Northwestern en tant que sixième partie de *House of Incest*, publiée en 1936 à Paris par Siana Press, après le refus de Jack Kahane. Rappelons que c'est lui qui acceptera *The Winter of Artifice* en 1939. L'ensemble des dactylogrammes comporte des ajouts et variantes de la main de Nin et des commentaires et corrections de Miller. Nin affirme, dans un entretien de 1974, qu'elle n'écrivait à la main que dans le journal : « Only the diary is handwritten. I have a superstition that it's authentic if I write by pen [...] Everything else I do on the typewriter » (*CAN*, 214). Cependant, il est bon de nuancer ses propos, puisque toute réécriture consécutive aux corrections de Miller est généralement holographe. D'autre part, la période la plus tardive du journal, *Le Journal des Autres*, donne à lire davantage de dactylogrammes que d'entrées manuscrites.

Dans le brouillon de « Djuna », Nin fait un récit qui ressemble plus qu'étrangement à l'histoire triangulaire entre elle, Miller et sa femme June. Les annotations de Miller n'interviennent pas dès le début. Le brouillon le plus abouti dont nous disposons date de 1934. Comportant plus de cent dix feuillets, il débute par le feuillet 14 et ne comporte pas véritablement de commentaires avant le feuillet 45. À partir du feuillet 30, Miller se permet quelques points d'interrogation en marge, mais pas plus de commentaires. Sur le feuillet 32, on trouve même un encouragement (« Good ») qui dément sa réputation de n'être que critique envers l'écriture de son amie. La page, pourtant, ne développe rien de très marquant et s'appesantit sur un rêve de Mandra (un thème qui revient comme un leitmotiv dans *House of Incest*). Lorsque Miller relit les pages, il est engagé dans l'écriture de *Black Spring* (publié en 1936), roman pour lequel ses rêves furent source d'inspiration. Rien d'étonnant si les pages de

Nin l'intéressent, puisque Nin fait sien le principe de Jung : « The phrase which fired me and made me start to write on June was Jung's "to proceed from the dream onward" » (juin 1932, *D I*, 132)²⁵⁵. Miller est très influencé par Nin, puisqu'une ligne plus loin, dans le journal, cette dernière précise: « Henry had been writing his dreams for me, and then antecedents and associations » (*ibid.*).

Dans les marges de ce brouillon, on rencontre certains commentaires élogieux. À titre d'exemple, sur le feuillet 43, Henry Miller est ravi et précise : « From here to p.52—a fine, true, intimate and glowing picture ». Sur le feuillet 49, il réitère même son commentaire : « Excellent ! = from here to end ». Cependant, si ces quelques encouragements ne sont pas absents, dans les pages qui suivent, les annotations en marge sont loin de traduire autant d'enthousiasme et l'ensemble constitue finalement une vaste critique. Tour à tour considérée comme trop évasive, trop victorienne, trop francophone, trop sentimentale, Nin est fustigée par son relecteur, qui d'autre part, n'accepte pas le portrait que la nouvelle fait de lui. Tout généticien a alors en main les clés pour comprendre que Nin ait préféré exclure « Djuna » de *Winter of Artifice*, en 1942.

2.1. Les corrections de Henry. V. Miller

Il est important de rétablir la vérité quant à l'influence de Miller. Au départ, c'est Nin, plus que lui, qui est source d'influence pour l'autre. La lettre qu'il poste le 13 février 1932, écrite depuis ce qu'il considère plus tard comme une prison, c'est-à-dire, le lycée de Dijon où il est répétiteur d'anglais, est éloquente :

That you found the old novel good in parts and that you think it could be doctored and made publishable is well. Sure I would be delighted if you would go over it and prune it. Even if only a hundred pages remain and they are good, why O.K. Perhaps I could reciprocate sometime by doing the same for you. (Lettre du 13 février 1932, *LP*, 7)

Alors isolé en Bourgogne, Miller, présente son travail à Nin. Quelques mois plus tard, en revanche, il lui propose de faire la même chose et prend à son tour le rôle du lecteur/correcteur.

Dans une lettre adressée à Nin et écrite le 7 septembre 1932, depuis Clichy, il s'explique :

²⁵⁵ Voir le même passage, formulé légèrement différemment, en octobre 1932, dans *HJ*, 261.

I'm enclosing the copy only of the first five pages which I have just attempted to rewrite for you—I'm not so pleased with the results of my efforts. I'm afraid I have frequently so distorted your original thought as to make it unrecognizable. But this will only show you, prove to you, how difficult you made your language, and how much *work* it requires sometimes, to say what one has to say, after one has said it. I don't know what you will think of this draft. You may see some improvement in the language, or the way of expressing yourself, but with a corresponding diminution of force. Because I can't penetrate your thought deeply enough, and so appropriate it and refashion it. Yet, with this in your hand, and the only copy to compare, you may write it once again and restore the lost vigor, the tattered thoughts, etc. That's my only hope. I'm somewhat disappointed in myself—that I could not do better. Nevertheless, I will continue with the remaining pages—and I beg you to send to me, as the work progresses, all the pages you will write, and allow me to revise them. What I have done in a few hours. (Lettre du 7 septembre 1932, *LP*, 104-5 ; c'est l'auteur qui souligne)

Cette lettre est importante pour comprendre combien Miller n'était pas, au départ, dans une logique de correction uniquement, mais plutôt de révision. Il admire beaucoup Nin, et s'il corrige avant tout les erreurs de langue, dues à l'interférence de la langue maternelle de son amie, il le fait humblement. La lettre concerne ici le début du manuscrit de *House of Incest*, mais très rapidement, alors que les relations Nin-Miller se complexifient, les brouillons s'en font le reflet.

2.1.1. Une leçon d'anglais

Miller, anglophone, aide Nin, née francophone, à combattre les faiblesses de son anglais, mais certaines erreurs l'exaspèrent. C'est, au départ, elle qui en fait la demande, et Miller s'assure de ce qu'elle veut dans une lettre datée du 12 février 1932 :

One of my notes says : "Correct Anaïs' English." Do you want me to do that, or would Hugo consider that I am encroaching on his private domain? Furthermore, and this is more important, would it "cramp your style" if I were to do so? I think it fairly important to apprise you of your errors, since you are making English your language. Nothing is more embarrassing at times, and more provocative of ridicule, than these queer twists which betray one's ignorance in the language. I suspect you want to come as near perfection in this matter ; and you know I'm no stickler for grammar, syntax, commas etc. No, it's only when the meaning is distorted or the beauty marred that I would hazard a friendly counsel. (Lettre du 12 février 1932, *LP*, 6)

Nin veut probablement cette perfection dont parle Miller, puisque dans une lettre de mars 1932, elle écrit en note : « Note : 'Correct Anaïs's English'. I *feel* it so quaky tonight. But I have no time to read it over! » (lettre du 26 mars 1932, *LP*, 36 ; c'est l'auteur qui souligne). Nin insiste

donc mais elle était sûrement loin de se douter que Miller prendrait la demande autant à cœur. Les manuscrits de « Djuna » en sont la preuve.

Miller cherche à corriger les fautes récurrentes chez Nin. Qu'il s'agisse de vocabulaire, ou de grammaire, Miller joue les pédagogues et multiplie les avertissements (« Note! » ; « Careful! » ; « Notice ! »), comme sur le feuillet 77, par exemple, lorsque Nin parle de l'amour de Mandra pour Rab²⁵⁶ et de son admiration : « She felt that just as a woman carries a child in her womb, she carried her image of him as a fulfilled genius ». Miller se permet d'enseigner très rapidement à Nin le fonctionnement du système aspectuel de l'anglais : « Notice! You frequently get the wrong tense! For an act signifying duration, continuance, you must use the participle = ing! ». Ce commentaire aussi discutable que d'autres montre une volonté de vraiment corriger l'écrit, car Miller anglophone se méfie de la francophone en Nin.

Chez celle dont l'anglais n'est pas la langue maternelle, il y a, depuis l'enfance, un amour du signifiant. La démarche de Nin, adulte, ne nous semble pas différente de celle qu'elle décrit dans l'entretien avec Fernand Seguin : « Quand je découvrais un mot – étant petite, je lisais le dictionnaire – je voulais l'utiliser » (Radio-Canada 1970, 6'10"-6'52"). Mais bien souvent, le mot était utilisé pour sa résonance, pour le signifiant et non pour le signifié exact. Incidemment, Miller reproche très souvent à Nin le vocabulaire auquel elle a recours. Il la trouve tour à tour trop évasive ou trop littéraire et la prédominance du signifiant n'est, à l'évidence, pas du goût de ce relecteur/correcteur. Sur le feuillet 47, par exemple, Nin emploie le verbe « cull » dans une phrase hautement poétique : « She had culled the passage of lights in his eyes, the faces of thoughts changing », que Miller s'empresse de réprover : « Too Victorian », s'insurge-t-il. Par cet adjectif, utilisé à plusieurs reprises dans ses corrections, Miller désigne la mièvrerie et le style ampoulé de certains passages. Mais il semble ne pas comprendre Nin. Miller pousse son élève vers une vérité de l'écriture, au même titre qu'il a trouvé la sienne dans *Tropic of Cancer*, ce qui lui vaut les ennuis que nous savons avec les

²⁵⁶ Rab est finalement prénommé Hans, dans la version finale.

censures française, scandinave, puis américaine²⁵⁷. Dans le même ordre d'idée, il critique le ton que Nin adopte, à cause de son sentimentalisme et de sa délicatesse, comme sur le feuillet 45, sur lequel il note : « a bit weak—too sentimental ». Ce sont, avant tout, les traces des sentiments que le correcteur cherche à réduire à néant. À titre d'exemple, sur le feuillet 48, Nin décrit un moment passionnel entre Mandra et Rab en termes de cannibalisme : « Their flesh gnashed against each other as if to sunder walls of skin and flesh, to rend the substance that separated them. And they were only happy when they lay without space between their bodies ». Et Miller de commenter en marge : « Oh gawd! Bad because too too much. Too dramatic ». Au dessus de la première phrase, il ajoute le commentaire ironique : « With what—grinders or molars? », tournant en dérision les lignes qu'il juge probablement de mauvais goût. Ces lignes on ne peut plus caractéristiques de l'écriture de Nin, Miller suggère leur retrait. Le passage est finalement rayé et absent de la nouvelle. En multipliant ce genre de commentaires et en suggérant le retrait de ce qu'il juge mal écrit ou excessivement pompeux, il corrige un style pourtant bien personnel. C'est là le danger d'une composition « à quatre mains ».

Les questions de vocabulaire ne sont pas en reste, et s'il est parfois relativement retenu dans ses annotations, comme sur le feuillet 55, lorsque la narratrice rapporte les paroles de Rab envers Mandra : « I want to lay you on this very table », face auxquelles il juge : « This word has a too literary ring », ou lorsqu'il note étonnamment que les termes manquent de relief, comme sur le feuillet 62 : « This is flat + weak », Miller devient fréquemment cinglant dans ses propos, comme envers la description d'un repas de Rab et Mandra en terrasse, durant lequel Mandra est absorbée par le bruit de la rue et l'extérieur. Nous proposons une transcription diplomatique du passage en annexe 47.

Aux antipodes de l'extrait précédent, ce fragment du feuillet 62 montre Miller pris au jeu et avide de donner davantage de relief à la narration. D'une part, on note la précision ainsi

²⁵⁷ Sous une loi de 1939 contre la pornographie, une action contre Miller est entreprise par le Cartel d'Action Sociale et Morale, en mars 1946. C'est grâce au soutien de Breton, Camus, Eluard, Nadeau, Sartre et Gide qu'il est acquitté. En revanche, aux États-Unis, un libraire est condamné à trois ans de prison pour avoir vendu les *Tropiques*. Il faut attendre les années 1960 pour que les écrivains américains suivent leurs pairs français. Edmund Wilson, John Dos Passos et Alfred Kazin font de leur mieux pour que Grove Press soit relaxé d'avoir publié *Tropic of Cancer*.

que la variété du vocabulaire sur lesquelles insiste Miller, alors que Nin souhaite rester dans le général et suggérer les choses, plutôt que les décrire (« eating », « finishing candle »). D'autre part, on constate le caractère acerbe de certaines remarques, conduites ici par l'adjectif « lame ». Miller exprime vraiment un jugement de valeur. À cet égard, il pointe certains automatismes qu'il considère comme de mauvaises habitudes. Dans le feuillet 48, Nin introduit un nouveau commentaire sur Rab, sans liaison aucune, mais grâce à l'adverbe « also », et Miller de noter : « An old vice of yours—he had also! Too abrupt ». À travers le mot « vice », c'est un nouveau jugement de valeur qui s'exprime. Sur le feuillet 82, il lui signale également, lorsqu'elle utilise le mot « efforts », « another example of your vague expressions. What does 'the efforts' mean? ». Enfin, sur le feuillet 84, page dans laquelle il admire pourtant la comparaison entre la métaphysique et les galeries d'un opéra, il ajoute en marge : « one of your atrocious copulative sentences! » (voir annexe 48). Pour Miller, les habitudes de Nin, ce sont donc les phrases trop longues, abruptes, et les termes vagues. Par conséquent, il encourage son amie à travailler pour atteindre davantage de précision dans une écriture plus acérée, ainsi qu'à parfaire sa connaissance de la langue anglaise que, selon lui, elle ne maîtrise pas. Malheureusement, aucune lettre de Nin adressée à Miller à cette époque ne nous permet de savoir ce qu'elle pense des commentaires – Nin ayant tendance à ne recopier dans son journal que les lettres au ton élogieux, comme ce fragment, que Miller laisse dans la machine à écrire, et qui la rassure, mais qui concerne *House of Incest* et non « Djuna » :

Henry has been writing about my writing. The last page is still in the typewriter. And I read these extraordinary lines: “It was presumptuous of me to want to alter her language. If it is not English, it is a language nevertheless and the farther one goes along with it the more vital and necessary it seems. It is a violation of language that corresponds with the violation of thought and feeling. [...] Above all it is the language of modernity, the language of nerves, repressions, larval thoughts, unconscious processes, images not entirely divorced from their dream content [...] (Septembre 1932, *HJ*, 254-265)

Nin ne pouvait que se délecter de ces commentaires. « Le langage de l'inconscient », « le langage de la modernité », c'est celui qu'elle se battait pour exprimer, depuis le début de son travail analytique avec René Allendy. Aurait-elle déjà réussi à écrire « en partant du rêve » ?

Puisque Miller avait apprécié *House of Incest* à sa juste valeur, pourquoi n'en aurait-il pas été de même avec « Djuna » ?

Si les événements décrits dans « Djuna » sont peu déguisés et en rapport direct avec la relation triangulaire Nin - Henry Miller - June Miller, le style de la nouvelle publiée en 1939 est le plus impersonnel qui soit pour Nin. Paradoxalement, elle raconte des événements vécus personnellement mais transposés dans des mots et des tournures de phrases qui ne lui appartiennent pas vraiment, et l'on comprend aisément ses sentiments, lorsqu'elle décide de ne pas inclure la nouvelle dans le recueil révisé. Comme elle l'explique à Felix Pollak dans un passage précédemment cité, ce travail n'est pas le sien : « I was too much under the influence of Henry Miller's writing and his revisions of the work » (lettre du 28 août 1952, *Arrows*, 7).

En progressant dans le manuscrit, il est de plus en plus clair que certaines images, chères à Nin, ont été supprimées par Miller. On citera plus particulièrement la thématique du masque et celle des instruments de musique, toutes deux originellement présentes à la page 68. Lorsqu'elle décrit la réaction de Mandra, suite à une parole rassurante de Rab, Nin commente : « Her mask of hardness softened » et Miller de s'interroger en marge, « (not so good) ». De même, lorsque Nin décrit la vision qu'a Rab de Mandra : « I'm glad to have seen you like an instrument, giving all your range of sounds », Miller répète son commentaire : « [not so good] ». Nin tient à ces deux images, puisqu'elle en fait aussi usage dans la nouvelle « Lilith » – le masque décrit le père de la narratrice, et les instruments de musique figurent la longue étreinte entre Lilith et son père, en une métaphore orchestrale remarquable. Par conséquent, ce que Nin consent à couper de « Djuna », elle l'intégrera finalement dans ses autres œuvres. C'est pourquoi la nouvelle publiée en 1939 est peu significative du style de l'auteur, corrigée sur la forme, mais pas seulement, puisque Miller lui prodigue également des conseils sur le fond.

2.1.2. Des conseils méthodologiques

Miller tente d'inculquer à Nin quelques principes d'ordre narratif. Dès le feuillet 52, par exemple, il lui explique qu'il importe de soutenir une tension littéraire, le détail qu'elle vient de préciser étant, pour lui, tout sauf un *climax*²⁵⁸. Dans les pages qui suivent, nombre de commentaires précisent que le passage survient trop tôt ou n'est pas introduit de façon suffisamment explicite. Pour illustrer ces remarques, on peut citer, sur le feuillet 54 : « Rather a big subject—and it comes abrupt + without indication of nature of talk », ou « comes awfully quick », sur le feuillet 55, ou encore « needs filling in », sur le feuillet 56 – un remplissage que lui-même s'efforce de faire (voir annexe 49). Ces deux aspects sont ceux que l'on retrouve dans le feuillet 72, dans lequel Miller n'hésite pas à tourner en dérision les lignes de son amie : « comes in too casually, like a darnin lesson ». Toujours sur le feuillet 72, par ailleurs, il lui signale que l'ensemble a besoin non pas de remplissage(s), cette fois, mais de liaisons : « needs knitting together! ». Ce manque d'unité est aussi ce que remarque Felix Pollak, dans une de ses lettres, après avoir lu « Solar Barque », une des nouvelles de Nin²⁵⁹ : « Here are all your themes but somehow (Michael, Diane) they're only touched upon, they're not developed and the various episodes don't quite seem to jell into one inter-acting unit, a 'story,' as it were » (lettre du 30 novembre 1958, *Arrows*, 135). Pollak rejoint l'avis de Miller. L'écriture de Nin paraît parfois trop abrupte et les éléments, trop atomisés à leur sens, manquent de liaison entre eux. Ce que Pollak pointe du doigt, dans un geste analogue à celui de Miller, c'est une écriture qui n'est pas assez travaillée pour rendre compte d'une intrigue. L'esthétique de Nin est celle d'une écriture fragmentée, comme celle du journal. À ce stade, elle pêche par les liaisons, car rien n'en renvoie une image totale. C'est peut-être là l'intérêt pour elle de grouper dans le même ouvrage trois nouvelles qui ont une unité thématique, tout comme elle regroupe dans le journal des entrées successives.

2.1.3. *Au-delà de la forme*

²⁵⁸ Une des questions serait de savoir si Miller applique ces préceptes à sa propre écriture. Pour le savoir, il faudrait étudier les manuscrits de ses premières œuvres.

²⁵⁹ Anaïs NIN, *Solar Barque* (Ann Arbor : Edwards Brothers, 1958), nouvelle intégrée par la suite à *Seduction of the Minotaur*.

Au fur et à mesure que l'on progresse dans le brouillon, Miller semble perdre toute indulgence. Sur le feuillet 80, alors que Nin a écrit, ou plutôt tapé « carbaord » pour signifier « carton », son correcteur note dans un ductus très rapide en marge : « card card card (if you think of the meaning of the word you will always get it right!) ». Il sous-entend ainsi que Nin ne réfléchit pas toujours aux mots qu'elle utilise. Miller donne une leçon sur un mot et s'emporte, sans même signaler l'inversion du « a » et du « o », alors qu'il ne s'agit vraisemblablement que d'une faute de frappe. Sept feuillets plus loin, on retrouve en effet le même mot, tapé correctement cette fois. Le feuillet 80 donne également à voir d'autres aspects de la leçon. Miller apprend notamment à son amie que les verbes « handle » et « manipulate » font référence à deux actions distinctes, que l'article défini « the » ne s'emploie que s'il s'agit de quelque chose de spécifique et lui explique que le mot « enthusiasm » n'est guère élégant au pluriel. Ce qui retient l'attention du lecteur des manuscrits, c'est le ton de plus en plus péremptoire et critique de Miller²⁶⁰. On remarque, en tête de page, l'annotation, « very bad ! Say it over to yourself = two enthusiasms ! », et bas de page, au sujet de l'article défini, « (the is wrong = means one specific cart !) ». L'usage récurrent que Miller fait des points d'exclamation montre peut-être un certain agacement, alors qu'il arrive à la fin de la relecture du brouillon mais illustre, avant tout, une relation de maître à élève. Nin propose, Miller impose.

Le feuillet suivant est encore plus acerbe. Nous en proposons une transcription diplomatique pour plus de clarté (voir annexes 50 et 51). La page fait suite à un passage commencé sur le feuillet 80, dont l'amorce laisse deviner un antisémitisme sous-jacent²⁶¹ : « Let's cultivate our insanities, like precious flowers. Water and nurture them, as the Jew nurtured hysteria artificially... ». On retrouve dans ce feuillet les mêmes défauts que le correcteur avait pointés précédemment. D'une part, Nin utilise au pluriel un nom généralement

²⁶⁰ Dans ses lettres à Nin, il est tout aussi cinglant, mais nuance néanmoins son point de vue, notamment lorsqu'il lui écrit : « You need to take language lessons from me, regularly and obediently, until I pronounce you cured. Otherwise—well otherwise you will make no progress whatever. You will simply turn out marvellous abortions. I am talking to you like a Dutch uncle because I know and I fully value your genius » (lettre du 10 avril 1933, *LP*, 143).

²⁶¹ Nous reviendrons sur ce point important dans la partie 3 de ce chapitre, sur « Lilith », à la section 3.2.1. « Prévenir des préjugés ».

singulier : « circumferences », d'autre part, son correcteur lui signale une périphrase peu élégante « and that it is this + nom », qui pour lui est affreuse (« abominable ») et le serait dans n'importe quelle langue que Nin, polyglotte, parle. Enfin, il lui apprend l'orthographe du nom « qualms », le pluriel des mots d'origine latine (« memorandum / memoranda »), et souhaite qu'elle restreigne son usage des conjonctions de coordination. Mais au-delà de la correction purement formelle, le plus dérangeant est la relation que Nin présente entre Rab et Mandra, fondée sur une admiration démesurée. Rab y est vu comme celui qui vit « en avance sur lui-même » (« ahead of himself »). Si Miller s'emporte au sujet du contenu du manuscrit, c'est parce qu'il s'agit d'un point qu'ils ont eu l'occasion de développer ensemble dans l'intimité. En effet, à la fin d'une lettre écrite en novembre 1932, à Louveciennes, Nin confie à Miller : « Funny this : you are always *ahead* of your writing. My writing is ahead of me » (lettre du 26 novembre 1932, *LP*, 126-127 ; c'est l'auteur qui souligne²⁶²). On saisit que même les lettres se font laboratoire d'écriture. Malheureusement, il n'y a pas de trace de la réponse de Miller, cette dernière ayant peut-être été égarée.

2.2. Une vision disjointe de l'écriture

Non content de se battre contre la forme, Miller critique donc aussi le fond de l'écriture de Nin. Plus spécifiquement, il touche un point excessivement sensible lorsqu'il s'oppose à la représentation du journal faite dans la fiction. Sur le feuillet 35 du « manuscrit du père », correspondant à la nouvelle « Lilith », que nous étudierons plus en détail dans le chapitre suivant, le père de la narratrice avoue que le journal de sa fille est son unique rival. Ce feuillet fait écho à la page 72 du *Journal n° 41*, de mai 1933, dans laquelle Nin note, après avoir parlé de Henry, « Father too is jealous of my Journal : “My only rival,” he says. All of them would slay the Journal if they could » (mai 1933, *Journal n° 41*, 72). Nin perçoit ce qu'elle nomme de la jalousie, de la part de son père ou de Miller envers le journal, envers ses secrets et non-dits, ou « non-lus ». Même dans le manuscrit de « Djuna », l'antagonisme de Miller à l'égard de

²⁶² L'édition de Gunther Stuhlmann signale le 26 novembre 1933 mais place cette lettre ainsi qu'une autre, datée du 8 novembre 1933, dans la section de 1932.

l'écriture diaristique est perceptible. D'une part, à travers ses commentaires, il s'oppose à la représentation du journal dont l'héroïne ne peut se passer, d'autre part, il se bat contre l'écriture trop « personnelle » de Nin, une authenticité correspondant certainement au journal plus qu'à la fiction, tandis que Nin profite de ses brouillons pour régler quelques comptes avec son ami et amant.

2.2.1. *L'impossibilité de se séparer du journal*

Dans la nouvelle « Djuna », Mandra tient un journal. On le découvre très tôt dans le brouillon, sans que Miller ne s'en offusque, mais lorsqu'il est fait référence à ce journal en tant que « travail », il n'en va pas de même. Dans le feuillet 72, la narratrice explique que Mandra possède ce journal pour se protéger des difficultés de la vie : « Mandra had learned that when life became difficult she had her work ». Et Miller de commenter immédiatement, « No! Christ! You mean the diary! Not 'work'. This would make the 'work' look like a cheap, secondary affair » (voir annexe 52). Ce conflit fait clairement écho à celui que nous avons développé précédemment, à savoir l'opposition entre l'écriture spontanée et l'écriture artistique²⁶³.

Le plus probant reste le feuillet 78, qui contient des lignes faisant comprendre l'aversion de Miller pour le style de Nin. Pour Miller, la source de ce qu'il pointe comme des maladresses, c'est le journal, un *vade-mecum* que Nin, même dans ses œuvres fictionnelles, est incapable d'abandonner. Mais ce qu'elle donne à lire en est une *représentation*, et non le journal lui-même. Le journal se retrouve mis en abyme dans la fiction. Une transcription diplomatique de la page dans laquelle Rab et Mandra se retrouvent dans une étreinte intime en rend compte (voir annexe 53). À nouveau, on peut souligner la différence de sensibilité que les commentaires de Miller mettent en évidence. Au-delà de toute précision ou correction linguistique, Miller souligne une fois de plus le côté mièvre de l'écriture de Nin (« weepy, teary, sentimental »). Pour lui, la théâtralité qui ressort de l'écrit est fausse (« emotional falsity », « ridiculous »). Nous avons affaire à une différence de sensibilité qui oppose les perceptions traditionnellement masculine et féminine de la sexualité. Lorsque Nin choisit le

²⁶³ Voir chapitre II, partie A, section 2. « Le conflit entre journal et fiction ».

verbe « lay », comme elle le fait dans le feuillet 55, Miller préfère la crudité du verbe « fuck ». On note surtout le peu de crédit que Miller, à l'époque, prête à l'écriture diaristique. Selon lui, c'est une écriture dangereuse car elle se fait « derrière les murs », à l'abri de tous, et ne s'expose pas à la lumière de la critique. Étrange ironie, le point soulevé est justement l'un des travers que Nin attribue au journal d'Amiel (sujet de son admiration, au même titre que celui de Guérin). Dans l'essai inédit de 1929, elle précise :

H. F. Amiel sacrificed more labor and inspiration to his journal than many novelists in their approved novels. He was not weak when he could find no other expression for his talent, but too strongly developed in one direction. [...] Sorrowfully, almost apologetically, he pursued his abstract thoughts in solitude, neglectful of all ornamentation. [...] He made resolves in his journal, he trace plans for himself in his clear moments, he examined his mistakes, and humbled himself before them – but all this failed to develop his will. His journal contains promises, suggestions of deep perceptions, and of far reaching creation, all unrealized through fear of action and of decision. [...] The fear of action, of choosing, of deciding, *withheld all communication with the world and with life* [...] (*Essai 1929*, feuillet 8 ; voir annexe 54)

Ce n'est pas un hasard si Miller encourage Nin, à cette période, à abandonner le journal pour un temps : « Is Henry right? He does not want me to write a diary any more. He thinks it is a malady, an outgrowth of loneliness. [...] Henry says: “Lock up the journal, and swim. What I would like you to do is live without the journal, you would write other things.” » (décembre 1932, *D I*, 158). Un an plus tard, nous rappelons que c'est également le point de vue de l'analyste Otto Rank, qui pense qu'il y a là un rempart à l'analyse et un isolement. Ses conseils donneront lieu aux métamorphoses du journal que nous avons déjà évoquées, celles de l'autoportrait et du carnet d'esquisses²⁶⁴.

Dans une lettre adressée à Nin que la destinataire recopie dans le journal *Incest* le 19 avril 1933²⁶⁵, Miller soutient que le « repli sur soi » auquel donne lieu l'écriture diaristique est responsable de l'inexactitude de celle de Nin :

Henry on “Alraune” : It's hard for me to state the subtleties which make your writing so enigmatic. I have come to a strange conclusion about your writing. I think that, instead of being so Pisces as you imagine, you are on the contrary quite bound up,

²⁶⁴ Voir chapitre I, partie B, section 1.1. « Le journal : un miroir ».

²⁶⁵ La date de la lettre, rajoutée par la destinataire, mentionne le 20 avril 1933 (voir *LP*, 146-147). Grâce aux deux recueils publiés de la correspondance entre Nin et Miller, on peut juger si le recopiage est fait scrupuleusement ou non. Cependant, certaines lettres n'ont pas été retrouvées. Rien ne permet de savoir si celles-ci n'ont pas été déchirées par Nin après une copie plus ou moins fidèle.

knotted, restricted. Now and then you break it and you rush on with unconvincing power and eloquence. But it is as if you first had to break diamonds inside you, powder them to dust, and then liquefy them, a terrific piece of alchemy. I think again that one of the reasons why you have lodged so firmly in the diary is *because of a fear to test your tangible self with the world*; surely if what you had written were offered to the world, you would have already altered your style. You have gotten ingrown, more and more protected, more and more sensitive—and this produces poisons and gems, the clotted, spangled phantasmagoria of neuroses. (19 avril 1933, *I*, 141 ; c'est nous qui soulignons)

Quelques mois après, Nin est convaincue qu'elle doit faire la différence entre son journal et son « travail » : « I must divorce you from my work » (13 octobre 1933, *I*, 277). Miller aura un avis moins arrêté lorsqu'il aura publié les deux *Tropiques*, en partie à l'aide de Nin, qui a payé l'impression du premier en 1934, et surtout, lorsqu'il aura lu davantage que le journal d'enfance. Du reste, il sera parfois invité à jouer au jeu/je du journal, notamment dans le *Journal n° 38*, intitulé *Uranus. Journal and Note Book. Henry. Allendy. Louise. Andre*, et rédigé du 24 novembre 1932 au 29 janvier 1933. Nin explique, le soir du 1^{er} janvier 1933 : « I left Henry alone with the journal in the cave, and prepared for bed because I wanted to be rested for Hugh. Henry drunk a bottle of Anjou and wrote the following: [...] ». Et Miller d'expliquer la journée passée en compagnie d'Anaïs, à apporter des améliorations à son roman, auquel il fait référence par « Note Book of Paris, record of the first three years » comme un journal, et non encore par ce qu'il est devenu, c'est-à-dire *Tropic of Cancer* (1^{er} janvier 1933, *Journal n° 38*, 186 ; voir annexe 55). Dans le manuscrit dont nous proposons la transcription en annexe 53, on remarquera enfin que Miller se sent complètement inclus *personnellement* dans la nouvelle. Le pronom « I » qu'il utilise dans la question « Did I say that? » confirme la transposition du biographique au fictionnel. Miller reproche à Nin son inauthenticité mélodramatique précisément parce qu'il s'identifie à Rab.

2.2.2. *Un récit trop personnel*

Alors que se pose déjà la question de l'identification de Nin à Mandra, Miller donne les clés de la nouvelle dans un fragment suivant le feuillet 62 et non paginé, dont une transcription figure en annexe 56. En utilisant le possessif de la première personne, Miller réaffirme son identification au personnage de Rab – l'ami qui vient d'être déclaré fou étant probablement

inspiré d'Antonin Artaud, que Nin et Miller côtoyaient à Paris. C'est le portrait que Nin fait de Rab qui dérange Miller, car il met en relief un cynisme qui le rend parfois détestable. Nin supprime ce passage qu'elle comptait pourtant étoffer à l'aide des journaux dont elle note et biffe les références, sous le texte. Il ne figure pas dans la version publiée, et l'on peut arguer que la modification imposée par délicatesse pour Miller met à mal la sincérité de la nouvelle. Miller exige finalement un droit de regard sur ce qu'il considère être « son » personnage.

Le cas n'est pas isolé, puisque sur le feuillet 63, le correcteur refuse également les paroles que Nin lui attribue : « I'm suffering from memories today, said Rab », avec pour seul commentaire: « [he] never says 'I'm suffering from memories'—melodramatics », finalement, comme s'il refusait que l'homme soit montré dans sa sensibilité psychologique. La glose qu'il propose en variante élude complètement ce point : « Something happened to me ». On la retrouve intacte dans la version publiée. De tels exemples sont légions dans ce brouillon. Sur le feuillet 77, on rencontre la même situation. Rab et Mandra parlent de façon très intime : « The great joy, the greatest joy, said Rab, is not to discover one's greatness, but to find on earth a match ». Miller se montre à nouveau très susceptible : « I doubt ever saying this! », puis termine dans la marge opposée: « and why? —Because it's too literary! » (voir annexe 57). Miller corrige donc par rapport à l'enjeu que représente cette écriture pour lui. Il est ce Rab auquel Nin fait dire des phrases dans lesquelles il ne se reconnaît pas. En intégrant les variantes proposées par Miller, Nin, qui au départ écrivait sur lui, se retrouve finalement à écrire pour lui. Les brouillons de la nouvelle deviennent par conséquent un champ de bataille, et l'on sait combien leurs points de vue diffèrent. Dès que le manuscrit touche non plus à l'image personnelle mais à la représentation de l'écrivain, Miller revient à la charge. Ainsi, toujours sur le feuillet 77, lorsque Nin écrit, « Those were the joys known to writers only », il commente : « I would never use an expression like this », cette fois concerné non en tant que personnage de l'histoire, en tant qu'homme, mais en tant qu'écrivain. Il semble, en tous les cas, bien difficile pour lui de ne pas se sentir impliqué dans l'histoire, et pour cause, tout se joue autour de la tension conjugale entre Rab, son personnage, et Alraune, soit June Miller.

2.2.3. Le champ de bataille de June

Les brouillons de « Djuna » offrent une vision disjointe de l'écriture entre la sensibilité volubile de Nin et la concision de Miller. Ce qui provoque en partie le bouleversement de l'écriture de Nin, c'est avant tout la rencontre *des* Miller, de Henry, mais également de June, sa femme. En 1932, dans le *Journal n° 34*, Nin note au sujet de *John Novel* [sic], sa troisième tentative de fictionalisation du journal²⁶⁶ : « Worked today on rewriting John novel and think it execrable— old fashioned and— — I don't know what. I've outgrown it. I've written the first two pages of my new book in a surrealistic way » (printemps 1932, *Journal n° 34*, 48-49). Dans un renvoi effectué par un astérisque et noté dans une encre différente, donc plus tard (voir annexe 58), elle signale l'élément déclencheur de cette nouvelle écriture, sans quoi l'entrée serait incomplète : « Description of June's face in the garden – first sight of her, which was the origin of Alraune » (*ibid.*). Nin est si fière de ses pages qu'elle en parle évidemment à Miller. Or, au moment où il annote les manuscrits, Miller est en pleine écriture de *Tropique du Cancer* dans lequel apparaît Mona, le personnage issu de June.

Il n'est guère surprenant d'apprendre, dans le *Journal n° 36*, écrit entre le 24 août et le 23 octobre 1932, que Miller se serait tout simplement arrogé les idées de Nin. Elle exprime son découragement :

I am in despair today. I was working and I realized that I gave away to Henry many of my ideas on June, and that he is using them. I feel impoverished and he knows it because he writes me that he feels like a crook. And now my work—what have I left to work with ? I could get nowhere today. I have told him so many acute truths with which he is deepening his portrait, filling it out. Today I am sad, sad, sad over all this, I feel empty handed, sucked dry. (29 août 1932, *Journal n° 36*, 7)

Nin ne conserve pas son amertume pour elle-même et en fait part à Miller dans une lettre datée du lendemain : « You have asked me [...] to give you my understanding of June so that you could add this to yours and write your book out of both » (lettre du 30 août 1932, *LP*, 103). Qu'à cela ne tienne, le passage du journal est directement suivi d'une revanche de Nin. Aucune

²⁶⁶ Le roman inachevé met en scène l'idylle bien éphémère avec John Erskine.

date n'est mentionnée et l'écriture semble se poursuivre, mais le prétérit nous fait comprendre qu'il s'agit ici d'un jour suivant, probablement le 31 août :

Since it is I who filled out Henry's portrait of June, what was left for me to do? To write as a woman and as a woman only. I worked this morning and felt still rich. It is all taking a vast symbolical shape. I am happy. (Fin août 1932, *Journal n° 36, 7* ; c'est nous qui soulignons)

Miller est de toute façon acerbe envers celle qui lui a fait rencontrer Alfred Perlès et vendait les premiers poèmes de son mari en faisant du porte à porte, à New York. Si Miller était sans le sou, June, aventurière, subvenait seule aux besoins du jeune ménage²⁶⁷. Nin et Miller en discute beaucoup : l'image qu'il donne de June ne va pas de pair avec celle que Nin comptait donner. L'authenticité de l'un est donc éloignée de l'authenticité de l'autre et Nin souhaite bien réhabiliter la jeune femme pour qui elle ressent une attirance certaine. Elle écrira comme une femme et non avec la plume acérée de Miller. Sa motivation est à son comble, puisqu'elle en fait une promesse à June : « I will make a great character out of you, June, I will make a portrait you will like » (novembre 1932, *D I*, 147). À travers le portrait de June, c'est finalement déjà le sien qu'elle s'attache à faire comme elle l'entend : « Henry cannot impose a pattern on me, because I make my own. And I can make my own portrait too » (*ibid.*, 155). Nin se présente comme refusant de se soumettre : « What makes me the only one among his friends and mistresses who did not wait in despair for a fair portrait of herself is that I am making my own portrait better than Henry can! » (14 septembre 1933, *I*, 257). Le feuillet du manuscrit se termine sur un commentaire d'Alraune (renommée « Johanna ») fait à Mandra : « 'I didn't want to come to this house. I had heard about a woman who wrote < a book >. And then when I came up the hill I saw a house and a woman unlike anything I expected. Rab, you didn't describe Mandra so well, and yet you're the one who writes novels.' ». En faisant de lui Rab, Nin se sert du roman pour faire admettre sa vérité à Miller, les portraits qu'il dresse des gens étant, à son sens, erronés.

2.3. Conclusion

²⁶⁷ Perlès explique dans sa biographie que les Miller « étaient à Paris en touristes. Ils avaient beaucoup d'argent. June l'avait gagné grâce à ses talents putassiers de taxi-girl » (Perlès, cité par Temple 1977, 62).

Les incohérences relevées dans la nouvelle par Benjamin Franklin V dans la préface à l'édition fac-similée de *The Winter of Artifice* doivent être prises en considération. Rien, en effet, n'explique que Johanna, le jour de son retour à Paris, passe sa première nuit dans un hôtel, plutôt qu'avec Rab, son mari. La narratrice ne précise pas non plus si Mandra vit avec Rab pendant l'absence de Johanna, mais ces questions dont les réponses sont finalement affaire de diégèse ne préjugent en rien de la qualité de l'œuvre pour l'auteur elle-même et n'expliquent pas la suppression de la nouvelle du volume de 1942. Jamais Nin ne fait mention de ces détails dans les lettres qu'elle adresse à Miller ou Pollak, ni même dans le journal. En revanche, comme nous venons de le voir, les corrections de Miller sont pesantes et Nin ne s'en cache pas²⁶⁸. Elle le surnomme même « the Rot », sur la couverture d'un des dossiers génétiques de l'université de Northwestern, renfermant un brouillon hautement révisé de *House of Incest* (boîte 1, dossier 1, partie 4).

Dans un manuscrit intitulé « Artist » qui fait partie, à juste titre cette fois-ci, de ce dossier, Nin se livre à une réflexion sur son propre livre puis attribuera plus en aval une partie de ces paroles à la narratrice (voir *HI*, 43-46) – l'écriture de cette dernière, écrivain, étant censée réunifier les fragments de son moi trop dispersé (voir annexe 59) :

As I move within my book or within memories I am cut by pointed glass and broken bottles in which there is still the odor of sperm and perfume.
More pages added to the book but pages like a prisoner's walk back and forth over the space allotted him. What is it allotted me to say? *Not the truth because it is death dealing* but truth disguised as a fairytale.
This is the fairytale behind which one can read all the truths. (« Artist », feuillet 6 ; c'est nous qui soulignons)

C'est aussi comme une « prisonnière » que Nin publie la nouvelle « Djuna », dans un espace confiné allant des phrases remaniées par son correcteur, à des passages entiers qu'elle supprime. Sa seule possibilité, c'est de déguiser la vérité en « un conte de fées ». Cependant, derrière le conte, on lit très vite « toutes les vérités » ; des vérités plurielles qui contribuent aussi à ne pas dévoiler *la* vérité de sa vie avec Miller (elle ne le sera qu'en 1986, avec la

²⁶⁸ Nous renvoyons à l'article de Valerie HARMS, « Interaction and Cross-Fertilization: Notes on the Influence of Henry Miller on Anaïs Nin's Early Fiction », *Anaïs: An International Journal*, n° 4 (Los Angeles : Anaïs Nin Foundation, 1986), 109-115.

publication du journal non expurgé *Henry and June*), cette vérité pourtant bien singulière qui est peut-être celle vers laquelle tendait Nin, pour une fois, alors que Miller la força à s'en éloigner. La nouvelle n'est pas reprise dans la publication de 1942.

3. « Lilith » (*The Winter of Artifice*, 1939) et nouvelle anonyme (*Winter of Artifice*, 1942)

Plus encore que la nouvelle « Djuna », les dactylogrammes et écrits autographes correspondant à la nouvelle « Lilith » sont indissociables du journal intime de Nin, puisque l'un d'entre eux est sous-titré « First draft of Introduction to Diary » (voir annexe 17). Dès nos premières lectures de la version publiée la plus accessible de « Winter of Artifice » (celle republiée à partir de 1961), nous avons émis l'hypothèse que Nin avait fait paraître plus qu'une simple « fiction », et que le biographique hantait le fictionnel. En découvrant ce sous-titre dans le dossier génétique et en ayant pris connaissance du manuscrit intitulé « Artist » précédemment cité, nous avons été confortés dans l'idée que Nin souhaitait se « débarrasser » d'une partie du journal en la publiant. Ceci ne pouvait se faire que de façon fictionalisée, en prenant ce que Didier nomme « l'excuse de la fiction » (Didier 1976, 36). La nouvelle « Lilith », aussi intitulée « Winter of Artifice » à partir de 1948, est la première que l'auteur achève, avant d'écrire les deux autres nouvelles qui l'encadrent dans le recueil de 1939. De fait, elle est celle que la jeune femme souhaite le plus ardemment publier.

Après vingt ans de séparation, Nin retrouve son père dans un inceste consenti avant d'être finalement prise de désillusion au sujet de celui qu'elle a magnifié. Il s'agit alors, avec la publication de « Lilith », en 1939, d'affronter le père par le truchement de l'histoire qui raconte cet affrontement. Cette « mise en abyme fictionnelle » possède un caractère « performatif ». Si le journal ne suffit pas à affronter le père, il est bien probable que la publication de la nouvelle dont la narratrice évoque la première femme d'Adam, insoumise et émancipée, endosse ce

rôle²⁶⁹. Lorsqu'elle parle de son projet de faire face une fois pour toutes aux maux qu'il a causés, Nin s'interroge : « But how to separate from Father without hurting him ? Rank said : hurt him. You will deliver him of his sense of guilt towards you by hurting him » (février 1934, *Journal n° 45*, 38). Immédiatement, Nin réagit : « I don't care about the pain in it all. I think only of the book I will write, the most difficult, most terrible book. [...] I want to write the vilest book on incest—stark, real » (12 mars 1934, *I*, 314-315).

Dans le texte, le père revient comme un coup de fouet au visage de la narratrice : « Today this past which she has struggled so long to escape strikes her like a whip. [...] How well she remembers their home near the sea, the villa which was in ruins. She was nine years old » (*WA 1939*, 37). Si la métaphore de la flagellation est présente tout au long du manuscrit – une image chère à Nin et qui se fait l'écho du *Journal n° 40*, *Journal and Note Book. Flagellation* (12 mars 1933-mai) – le fouet que la jeune femme utilise n'est autre que celui de la fiction. Les derniers mots de la nouvelle restent inchangés selon les différentes étapes de la genèse, et viennent mettre un point final au conflit : « The little girl in me was dead too. The woman had been saved. And with the little girl died the need of a father » (*WA 1939*, 197). Notre hypothèse rejoint les propos tenus par Nin au cours de l'interview mené par Fernand Seguin en juin 1970 pour Radio-Canada : « Quand j'ai fait le roman du père, j'ai pu vraiment passer à un autre cycle de vie » (Radio-Canada 1970, 28'57"-29'05"). C'est alors toute la fonction cathartique de l'écriture qui apparaît dans cet exemple.

3.1. Un « roman » ?

Nous verrons que la nouvelle « Lilith » et le recueil entier *The Winter of Artifice*, puis la version de 1942, répondent du genre au contour bien flou du « roman autobiographique », aussi dénommé « roman pseudo-autobiographique » par Genette, et se situent aux limites de « l'autofiction ». Dans nos recherches et lors des nombreuses heures que nous avons consacrées

²⁶⁹ Au contraire d'Ève, née d'une des côtes d'Adam, Lilith est née de la même terre que lui. Elle apparaît dans le *Talmud*, en tant que première femme de ce dernier, mais ce n'est qu'au treizième siècle qu'on trouve des références à son émancipation (ce qui explique qu'elle fut associée à un personnage maléfique). Lilith aurait refusé de se soumettre à Adam, se serait enfuie et unie à l'archange Samael, et ne serait jamais revenue au Jardin d'Eden (voir *Eve and Adam: Jewish, Christian and Muslim Readings on Genesis and Gender*, texte établi par Kristen E. KVAM, Linda S. SCHEARING et Valarie H. ZIEGLER, Bloomington : Indiana University Press, 1999 ; 220-221).

à lire les manuscrits des collections spéciales de Northwestern, les commentaires de Miller, son implication parfois trop éloquente, et plus particulièrement son identification au personnage de Rab, nous ont mis sur cette piste. Mais qu'en est-il du point de vue de Nin ? L'abandon de « Djuna » supposerait-il qu'on se situe dans ce « plus ou moins » de l'autobiographique que questionne Viollet au sujet de *La Bâtarde* de Violette Leduc (Viollet 2001, 106) ?

« Lilith » et les deux autres nouvelles sont inspirées du journal, mais elles se réclament du genre romanesque. À l'encontre de ce sentiment d'être « plus ou moins » dans l'autobiographie, aucune des versions publiées ne présente une concordance des trois identités qui scellent le pacte autobiographique (l'auteur, dont le nom figure sur la couverture, est aussi le narrateur, « le "je" du texte », et le personnage principal). Nous en rendons compte dans le tableau en annexe 60. Cependant, l'ambiguïté du dossier génétique de l'œuvre nous pousse à aller plus loin. Si nous étudions les titres en couverture et chaque premier feuillet de ce que Nin nomme en premier lieu « Father M.S. », « Father Book », puis « First Draft of Introduction to Diary », des brouillons distincts, donc des états génétiques différents de la « même » œuvre mêlent journal et fiction, à travers la figure du père, origine du journal. Le tableau en annexe 61 donne un aperçu complet de ces différentes versions. Si l'on considère uniquement la première colonne du tableau, comme l'indique l'ordre des boîtes et des dossiers, les différents brouillons, bien plus nombreux et confus que pour « Djuna », étaient collationnés de façon approximative dans les collections spéciales de Northwestern. À l'aide du facsimilé de la version de 1939, nous les avons reclassés, afin de montrer que l'intention se construit, et évolue, comme nous l'indique la citation de Daniel Ferrer, dans l'introduction de ce chapitre. Contrairement à notre hypothèse de départ, le dossier génétique consultable à l'université de Northwestern ne concerne que *The Winter of Artifice*. Il n'en existe aucun pour la version de 1942 et l'unique témoin génétique subsistant est la copie de 1939 dont Nin a arraché les pages pour les emporter aux États-Unis avec elle, afin d'échapper à la censure. Paul Herron a eu la gentillesse de nous transmettre les deux uniques feuillets manuscrits insérés par Nin dans ce volume.

Sans même tenir compte du journal, la genèse de la nouvelle est vaste. Le dossier génétique, constitué de six versions, comprend des états différents sans que ces derniers soient pour autant clairement identifiés chronologiquement. Il arrive à Nin de dater un des brouillons comme c'est le cas pour le feuillet visible en annexe 62, mais la date marque les événements relatés, puisque le 11 juin 1933 (un jour qu'elle semble fictionaliser) correspond dans le journal à son séjour avec son père à Saint-Raphaël. On constate donc un besoin de dater la nouvelle, ou du moins son brouillon, comme on date une entrée de journal. Cet ajout de la part de Nin rappelle à nouveau l'intrication des deux genres, qui ne se limite donc pas à l'utilisation des thèmes du journal à des fins romanesques. En outre, la perméabilité entre le journal et les œuvres de fictions peut remettre en cause la véracité des événements relatés dans le premier, mais il s'agit, selon Philippe Lejeune, d'un « lieu commun », que l'ont trouve également sous la plume de Gide, Mauriac ou d'autres (voir Lejeune 1996, 41). Dans le cas de Nin, on peut néanmoins garder cette éventualité en tête – la genèse de la nouvelle « Birth », comme nous l'avons montré, est un « cas d'école ».

Pour pouvoir collationner les différents brouillons, le généticien doit aussi s'en remettre au journal. C'est ce dernier qui sert de « marge » et dans lequel Nin consigne, par exemple : « I finished the novel. It needs only little touches and Henry's corrections. A thin novel has come out of a thousand pages of diary writing. The diary contains much that art eliminates » (6 mars 1934, *I*, 313). La plupart du temps, les manuscrits sont livrés tels quels, et même si le fond Nin a fait l'objet de plusieurs recensements, le travail d'organisation reste en cours. Ceci, d'autant plus que l'auteur, lorsqu'elle a vendu ses manuscrits à la bibliothèque Charles Deering dans les années 1950, a regroupé les brouillons dans un ordre pas toujours réfléchi, avant d'écrire un titre sur le dossier. Ceci rend compte, en particulier, de la confusion entre certaines œuvres, les mots « Winter of Artifice » désignant à la fois la nouvelle « Lilith », devenue « Winter of Artifice » dès 1948, et le recueil entier de deux ou trois nouvelles, avec article en 1939, puis sans en 1942 et dès 1961. Le tableau que nous présentions en annexe 43, combiné à celui-ci permet de retracer cet « itinéraire » génétique complexe.

Dans le tableau en annexe 61, on remarque qu'aucun des brouillons ne remplit intégralement toutes les conditions du pacte autobiographique. Si la première est acquise, on note que la deuxième adéquation est fluctuante et indécise. Le basculement du « je » au « elle » qui s'opère entre 1939 et 1942 est le fruit d'hésitations et le résultat de ce qu'Almuth Grésillon nomme un « conflit énonciatif » (Grésillon 2000, 154-5). Alors que la troisième personne fait autorité dans la version de 1942, ce changement est déjà plus ou moins à l'ordre du jour dans le dossier génétique de la version de 1939. Il s'apparente également, selon nous, à la démarche d'anonymat que Nin a choisi pour l'édition du journal expurgé. Pour les intéressés, la demande d'anonymat revient à une absence totale des journaux en question. Nin soumet les portraits contenus dans le journal aux intéressés, qui choisissent ou non d'y figurer²⁷⁰. C'est ainsi que son plus jeune frère, Thorvald, décide de ne pas apparaître dans le journal anthume. Quel(s) motif(s) la pousse(nt) à camoufler celui que l'on identifiera facilement comme Henry Miller derrière le nom de Hans après les points de suspension des brouillons précédents ? Un simple coup d'œil sur le tableau suffit à comprendre que ce choix est lié à la troisième adéquation du pacte. En effet, les noms « censurés », sont bien ceux de personnes réelles. La principale intéressée, quant à elle, a choisi de ne pas se nommer dans la version de 1942. Par la troisième personne, elle trouve une façon de se dire tout en s'absentant soudain de l'écrit. Cependant, ceci ne vaut pas pour l'intégralité de l'avant-texte, puisqu'on trouve même dans le premier brouillon une occurrence du nom propre « Nin » qui oriente notre lecture vers la piste de l'autofiction. Comme le suggèrent les Lecarme, il y a moins de risque à publier une autofiction qu'une autobiographie, dans la mesure où les noms (à l'exception de celui de l'auteur-protagoniste) sont souvent modifiés pour éviter tout conflit (voir Lecarme 1997, 279).

3.1.1. *Fiction ou autofiction ?*

La question relativement récente de l'autofiction nous est venue à l'esprit lors de l'étude de la première nouvelle. Néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky pour désigner son

²⁷⁰ Julien Green explique que ce fut également sa démarche, dans l'avis au lecteur du deuxième tome de son journal ; voir Julien GREEN, *Derniers beaux jours, Journal II (1935-1939)* (Paris : Plon, 1939).

roman *Fils*²⁷¹, le terme est composé du préfixe auto- (du grec *αυτος* : « soi-même ») et de fiction. Sous cette appellation, on regroupe ce qui a trait à la fois à l'autobiographie et à la fiction. L'autofiction est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe des trois identités mais qui se réclame cependant de la fiction dans ses modalités narratives et prévient le lecteur de toute identification éventuelle, au niveau paratextuel où apparaît un contrat de lecture : la mention « roman » dans le titre, une remarque en quatrième de couverture, une préface, ou une note de l'auteur (éventuellement, de l'éditeur).

L'anglais possède deux appellations proches de l'autofiction : « faction » (sorte de mot « porte-manteau » regroupant « fact » et « fiction ») et « autobiographical novel » (roman autobiographique). Le terme « faction » est néanmoins rare et semble désigner les textes qui empruntent à la fiction la technique narrative tout en portant sur des faits réels. Tout aussi problématique en anglais qu'autofiction en français, le mot est souvent délaissé au profit de « nonfiction novel », qui désigne un roman dit « historique » en opposition à « autobiographical novel », un roman mettant en scène la vie de l'auteur, mais s'affranchissant de tout pacte autobiographique.

En français, il existe plusieurs définitions. Jacques et Éliane Lecarme font la distinction entre deux principaux modèles d'autofiction. Soit le récit présente des faits réels mais la technique narrative est inspirée de la fiction, soit il s'agit d'un mélange entre le souvenir et l'imaginaire (voir J. et É. Lecarme 1997, 270 et Lecarme 1993²⁷²). La conception de Genette est différente puisque ce dernier s'attache à distinguer la « vraie autofiction », celle ayant un contenu narratif authentiquement fictionnel, des « fausses autofictions », qui ne sont que des « autobiographies honteuses » (Genette 1991, NBP 2, 86-87). Genette formule ironiquement le pacte autofictionnel en ces termes : « Moi auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée » (Genette 1991, 161). Vincent Colonna, dont la thèse de doctorat dirigée par Genette traite du sujet, a effectué une analyse approfondie du genre.

²⁷¹ Serge DOUBROVSKY, *Fils* (Paris : Galilée, 1977).

²⁷² Jacques LECARME, « Autofiction : un mauvais genre ? », actes du colloque « Autofiction et Cie », dir. Lecarme, Lejeune et Doubrovsky (Nanterre : RITM Publidix, 1993), 234-249.

Selon lui, le terme définit la projection de soi dans un univers fictionnel où l'on aurait pu se trouver, mais où l'on n'a pas vécu réellement, et par extension, tout roman autobiographique (voir Colonna 1989, 16-25)²⁷³. Pour Colonna, l'autofiction relève du « fantastique » : « L'écrivain [...] transfigure son existence et son identité dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance » (*ibid.*, 75). Il donne plusieurs exemples tels *La divine comédie*, dans laquelle « Dante » visite l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, ou *L'Histoire comique de états et empires de la lune (puis du soleil)* que visite le narrateur de Cyrano de Bergerac ou *Le Gâteau des morts* dans lequel Dominique Rolin raconte sa propre mort. Colonna introduit le terme « autofabulation » afin d'opposer ce type d'autofictions à l'autofiction « biographique », qui, à son avis, ne se démarque guère de la tradition du roman autobiographique (*ibid.*, 117). Par « roman autobiographique », on entend la définition de Lejeune dans *Le pacte autobiographique* :

Dans le cas du nom fictif (c'est-à-dire différent de celui de l'auteur) donné à un personnage qui raconte sa vie, il arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur [...] il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie : celle-ci suppose d'abord une *identité assumée* au niveau de l'énonciation [...]. Ces textes entreraient donc dans la catégorie du « roman autobiographique » : j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner [...] qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. (Lejeune 1996, 24-5 ; c'est l'auteur qui souligne)²⁷⁴

Avant 2005, Lejeune ne précise pas davantage son point de vue et « Winter of Artifice », du moins la version publiée que l'on connaît aujourd'hui (celle de 1961, réédition de la version de 1942) mérite bien l'appellation de roman ou du moins, de nouvelle « autobiographique ». Si l'on considère que Nin a fini par opter pour la troisième personne, (et non la première qui « prime » dans les manuscrits), on oserait même dire qu'il s'agit d'une nouvelle « autobiographique », pour suivre l'idée de Lejeune selon qui l'autobiographie à la troisième

²⁷³ Vincent COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989. Pour une version publiée de la thèse de Colonna, voir *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (Paris : Tristram, 2004).

²⁷⁴ Dans *Fiction et diction*, Genette distingue l'autobiographie authentique, « qui accentue davantage la 'voix d'un narrateur' » et la fiction *pseudo-autobiographique*, « qui tend à 'focaliser sur l'expérience d'un personnage' » (Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, 2004 ; 153, c'est nous qui soulignons).

personne est « conforme, au pied de la lettre, au sens premier du mot autobiographie : c'est une biographie écrite par l'intéressé, mais écrite comme une simple biographie » (Lejeune 1996, 16).

Auteur de *Est-il je ?* et de *Autofiction – Une aventure de langage*²⁷⁵, Philippe Gasparini est le deuxième « grand nom » de l'autofiction actuellement. Dans une conférence donnée à l'université de Lausanne le 9 octobre 2009, il revient sur la thèse de Colonna :

La définition de Colonna n'est pas lettre morte. En réalité, on peut considérer qu'une bonne partie de la production autofictionnelle actuelle relève plus ou moins de l'autofabulation dans la mesure où l'auteur s'y représente, volontairement, dans des situations qu'il n'a pas vécues. [...]

Il faudrait donc distinguer trois types de fictionnalisation²⁷⁶ du vécu :

- la fictionnalisation inconsciente (par erreurs, oublis, sélection, scénarisation, déformations), qui est le lot de toute reconstitution narrative
- l'autofabulation, qui projette délibérément l'auteur dans une série de situations imaginaires et fantastiques
- et l'autofiction volontaire, qui glisse sciemment de l'autobiographie vers la fiction, sans déroger à la vraisemblance.

Dans l'autofabulation, le lecteur est informé, ou se doute d'emblée, que l'histoire n'est « jamais arrivée ». Dans l'autofiction volontaire, il peut être abusé, en dépit de l'étiquette « roman », par l'apparence autobiographique du récit. C'est dans ce cas précis, à mon sens, que le terme d'auto-fiction est le plus adéquat. (Gasparini 2009)²⁷⁷

Nin est susceptible de répondre à une de ces catégories : l'autofiction volontaire. C'est la question du « contrat de lecture » qui fait la différence, selon Gasparini, au contraire de Colonna, qui ne définit pas le contrat comme une condition *sine qua non* de l'autofiction. Pour Gasparini, celui-ci peut se décliner sous trois formes : soit on a affaire à un contrat de fiction, soit à un contrat de vérité comme pour l'autobiographie, soit à une association des deux, dont l'ambiguïté ne peut qu'être soulignée, mais l'autofiction ne propose pas de contrat propre au genre et le lecteur peut faire une lecture libre de certains écrits qualifiés d'autofiction. Le texte est alors lu comme une autobiographie, ou un fragment d'autobiographie, ou comme un roman, lorsqu'il est clairement porteur de signes d'autofabulation. Gasparini termine sa conférence en

²⁷⁵ Philippe GASPARINI, *Est-il je ?* (Paris : Seuil, 2004) et *Autofiction - Une aventure de langage* (Seuil, 2008).

²⁷⁶ Gasparini opte pour une orthographe différente de Genette et Colonna, qui préfèrent « fictionalisation » (Genette 1991, 150).

²⁷⁷ Philippe GASPARINI, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence à l'université de Lausanne, le 9 octobre 2009. Texte publié par Arnaud Genon et disponible en ligne : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> ; consulté le 3 juin 2010.

affirmant qu'un « consensus semble se dessiner parmi les chercheurs pour adopter cette tripartition de l'espace autobiographique contemporain: autofabulation / autofiction / autobiographie (ou autonarration). Mais [qu'] il est peu probable que ces distinctions entrent dans l'usage » (*ibid.*). Ceux qui reconnaissent le genre autofictionnel tendent, en effet, à ne pas être en accord sur ce qu'il regroupe. Si Genette réfute l'appellation d'autofiction pour les récits au contenu narratif non fictionnel, Lejeune, quant à lui, n'emploie tout simplement pas le terme, pas même dans *Je est un autre*, pourtant centré sur les questions d'autoportrait, de roman à la première personne et du genre hybride du « roman et journal » ou « roman et mémoires ». Le choix de Lejeune sous-entend, bien-sûr, la non reconnaissance de l'autofiction, en tant que genre²⁷⁸. Du reste, *Roland Barthes par Roland Barthes*, pourtant classé comme autofiction par les Lecarme (1997, 278), apparaît dans le chapitre « Autobiographie à la troisième personne » sous la plume de Lejeune, qui envisage le pronom comme une façon de se protéger. D'après les Lecarme, la narration autofictionnelle est toujours homodiégétique, mais des intrusions ou un récit à la troisième personne ne sont pas hors de propos²⁷⁹. Les hésitations de Nin entre première et troisième personnes ne constituent pas un obstacle à l'appellation.

Rien, dans les manuscrits, ne laisse voir que Nin a conçu la nouvelle « Lilith » comme une autofiction. Rien à première vue, sinon une unique occurrence du nom propre « Nin », anodine en apparence, dans le brouillon 1 (voir tableau en annexe 61). À ce sujet, dans *Signe de vie, Le pacte autobiographique 2* Philippe Lejeune revient en 2005 sur ses propos du *Pacte autobiographique* (1975 et 1986) :

Autre aveuglement, j'y reviendrai : je suis trop rapide sur les moyens par lequel le pacte se conclut ; je suis ébloui, mais aussi aveuglé, par la force de ces engagements explicites ; je ne vois pas que l'engagement peut être pris d'une autre manière, de facto, implicitement, par le simple emploi du nom propre... (Lejeune 2005, 17-8)²⁸⁰

²⁷⁸ Lejeune écrit même, en 2005, une communication intitulée « Le journal comme “antifiction” », pour montrer son « agacement devant “autofiction” ». Intervention au colloque « Diaris i Dietaris », 10-12 novembre 2005, organisé par le département de philologie catalane de l'université d'Alicante, disponible en ligne : <http://www.autopacte.org/Antifiction.html> ; consultée le 23 juillet 2009.

²⁷⁹ Nous renvoyons également à l'article de Catherine VIOLETT sur le roman autobiographique de Christina Wolf « Autobiographie et disparition du “je”. *Kinderheimmuster* de Christa Wolf », *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits, hommage à Louis Hay*, dir. Almuth Grésillon et Michael Werner (Paris : Minard, 1985), 195-206.

²⁸⁰ Voir également « Autobiographie, roman et nom propre » (Lejeune 1986, 37-72).

En accord avec ce qu'explique Lejeune, on ne peut négliger cette occurrence du nom propre « Nin », « à la fois textuel et indubitablement référentiel » (Lejeune 1996, 35). Il n'apparaît qu'une fois dans les trente-sept feuillets de « First Draft of Father M.S. » mais il suffit à nous convaincre. Et ceci, d'autant plus que l'on retrouve un passage de la même teneur à la page 46 du *Journal n° 41* : « He talks about the “Nin” illnesses as proudly almost as a Nin possession. A Nin liver, the Nin rheumatism, the Nin pallor » (12 mai 1933, *Journal n° 41, Father*, 43 ; voir annexes 63 et 64). Quelques lignes plus haut, les pages du journal contiennent les noms de Joaquín fils, et de Thorvald, le deuxième frère de la diariste, mais malgré la transposition, Nin ne fait pas figurer leurs noms dans les brouillons de « Lilith ». Elle les efface mais garde néanmoins le nom de famille, signant ainsi un écrit bien *personnel*. Par conséquent, la version de 1939 peut répondre du genre tel que le définit Gasparini.

Cependant, en réécrivant la nouvelle après 1939, et en l'amendant comme elle le souhaite, Nin s'éloigne volontairement de ce qui ne porte pas encore le nom d'autofiction/autofabulation. En avril 1942, alors que la deuxième version, *Winter of Artifice*, est terminée et vient d'être mise sur le marché par Gotham Book Mart, la librairie new-yorkaise spécialisée dans des ouvrages peu commerciaux et tenue à l'époque par Frances Steloff, Nin s'interroge sur le choix d'un critique pour son livre. Une fois la revue de quatre mille mots publiée, elle est très déçue :

I chose William Carlos Williams, because of my respect for his work. An unwise choice, alas. His misunderstanding of the work began with his selection of a title : “Men Have No Tenderness.”

He chose to emphasize a phrase uttered by a minor character in a minor situation and which never at any time played an important role in the theme of the book. He analyzed the book as a biography, when *it was a composite, and presented as a novel. He should have respected the fiction as fiction*, particularly as he had no firsthand biographical information on which to base his erroneous assertions. When I wrote him gently about his misinterpretations, in time for changes, he was adamant. (Avril 1942, *D III*, 196 ; c'est nous qui soulignons)

Le *Journal III*, un journal hautement « édité » par Nin, rappelons-le, met le lecteur en garde contre toute interprétation autofictionnelle, comme si le risque subsistait encore de se méprendre à son égard, comme le fait Williams qui, contrairement à nous, ne possède « aucune information biographique de première main », et encore moins les éloquents manuscrits. Pour

ses lecteurs des années 1960, la définition que donne Nin est bien celle d'un roman – il n'y a, c'est vrai, plus rien du pacte autobiographique dans le recueil de 1942. On retiendra néanmoins que Nin, à une époque où le genre autofictionnel ne porte pas encore de nom, présente l'écrit comme « composite », donc pas uniquement fait d'une matière romanesque. Malgré cette prise de position véhémente, la version de 1942 peut être lue comme une transposition du journal au roman, qui pose la question de la réécriture. Tout comme celle de 1939, il s'agit d'une fictionalisation, comme le souligne l'auteur dans une lettre à Felix Pollak, en janvier 1955 : « I felt it [the original version : *The Winter of Artifice*] was written under the influence of Miller's writing, it was my first attempt to transpose the Diary material, it was naively exaggerated [...] I feel my major work is the Diary—but it is *impossible* to give it without a transposition » (lettre du 15 janvier 1955, *Arrows*, 25 ; c'est nous qui soulignons)²⁸¹. Devant l'impossibilité de publier le journal, Nin en a donc livré une transposition dans la fiction. Mais cette « exagération naïve » qu'elle reconnaît dans la version de 1939 n'est-elle pas justement une fictionalisation trop timide pour devenir un matériau complètement romanesque ? On peut se poser la question puisque la nouvelle qui nous préoccupe ne ressemble pas aux autres romans, et l'on voit même dans les dossiers génétiques qu'elle en est « exclue ».

3.1.2. Ce qui est « exclu » des romans

Parmi les différents témoins génétiques que nous présentons dans le tableau en annexe 61, nous nous intéresserons avant tout à la dernière version de « Lilith », relue et annotée par Henry Miller (en dernière ligne du tableau). Il ne s'agit malheureusement pas de la copie au net, qui est tout simplement absente des archives de Northwestern, mais c'est la version la plus aboutie que l'auteur ait jugé bon de laisser à la postérité, parmi les manuscrits vendus à l'université. Considérons la couverture de ce brouillon, en annexe 65. L'écrivain avait d'abord envisagé cet ensemble comme « exclu des romans »²⁸². Avant d'écrire le titre, puisque ce

²⁸¹ Voir également *D VI*, 224.

²⁸² Les romans en question sont sans doute *John Novel* [*sic*], la première tentative écrite et avortée de Nin, dont le dossier génétique s'étend jusqu'en 1929 et *House of Incest*, son premier ouvrage fictionnel publié, dit

dernier semble recouvrir une écriture plus fine, Nin avait intitulé le dossier *What is left out of novels*. Le titre n'apparaît qu'en deuxième campagne d'écriture, dans un tracé bien plus épais et noir qui recouvre la première mention. « Lilith » se pose alors comme l'œuvre créée à partir du reste, à partir de ce qui ne rentre nulle part. C'est une création à partir d'un substrat qui peine à être défini. Le titre que Nin écrit sur le brouillon signe sa nature hybride, presque sa qualité de « refuse », dans le sens de déchet, tel que le souligne Daniel Ferrer. Il s'agit de s'intéresser à ce qui était au départ considéré comme un « résid[u] de la création [...] qui a été mis au rebut par l'artiste » (Ferrer 1998, 7).

Ce qui reste des romans, « ce que les romans excluent », signifie peut-être également que « Lilith » n'en est pas vraiment un. On peut évidemment remettre en cause le genre littéraire auquel appartiennent les écrits constituant *The Winter of Artifice* et les recueils subséquents. Il est clair, avec l'édition de 1961, puis la réédition de 1976 qui le mentionnent toutes deux en couverture, que l'on a affaire à des « novellas » : genre hybride intraduisible en français²⁸³ et pour lequel le dictionnaire *Merriam Webster* donne comme définition : « a work of fiction intermediate in length and complexity between a short story and a novel »²⁸⁴. La forme n'est pas responsable du sous-titre que choisit Nin, d'autant que les brouillons de « Lilith » varient entre cent neuf et cent trente-neuf pages. Du reste, le journal ne mentionne nulle part qu'il s'agit d'une « novella ». On peut envisager le récit comme une exclusion autant qu'un choix, à l'instar de Paul Ricœur : « [R]aconter, c'est selon une expression empruntée à Thomas Mann, mettre de côté (*aussparen*), c'est-à-dire, à la fois élire et exclure » (Ricœur 1984, 145). Ricœur précise :

L'expression *Aussparung* met aussi bien l'accent sur ce qui est omis [...] que sur ce qui est retenu, choisi, élu. Le mot français « épargne » a quelquefois ces deux sens [...] L'épargne, précisément, départage ce que l'on met de côté pour s'en servir et ce qu'on laisse de côté pour le mettre à l'abri. (*Ibid.*, NBP 1)

« poème en prose ». On rappelle que sa première œuvre publiée était *D.H. Lawrence : An Unprofessional Study*, biographie critique de Lawrence, publiée à Paris, en 1932.

²⁸³ Pour une brève historique des origines du terme « novel », le lecteur peut se reporter à Ricœur 1984, 26, NBP 1.

²⁸⁴ *Merriam Webster's Third New International Dictionary of the English Language* (Springfield, Massachusetts : Merriam Webster, 2005).

Au vu du tout premier brouillon disponible, l'unique qui soit daté (de novembre 1935 ; voir la première ligne du tableau en annexe 61) et intitulé « First Version of Father Book », cette hypothèse semble se confirmer. Le feuillet 1 porte en effet l'annotation « First Draft of Introduction to Diary », comme si le récit n'était finalement pas fictionnel mais se voulait être une introduction à ce qui deviendra le journal publié. Il s'apparente aux prologomènes à rebours du journal dont l'origine est justement le père de Nin.

On ne peut que rapprocher ce titre du passage apparaissant dans le journal *Incest* le 14 janvier 1934, lorsqu'Otto Rank force sa patiente à abandonner le journal et qu'elle continue malgré tout à tenir ce fameux « sketchbook ». Nin trouve une façon de transformer le journal et de mettre de côté, de faire le choix d'exclure une partie des écrits : « I feel equal now to writing a sketchbook with *only the human essence which is always evaporating, with the material left out of novels*, with that which the woman in me sees and loves, not what the artist must wrestle with » (14 janvier 1934, *I*, 296 ; c'est nous qui soulignons). Ce que le journal non expurgé ne signale pas, en revanche, c'est que le passage est justement extrait du « sketchbook » en question, puisque cette entrée du 14 janvier est écrite sur deux feuilles volantes, coupées et placées entre les pages 32-33 du *Journal n° 45*. Ce qui est exclu des romans est écrit par la femme plus que par l'artiste. Puisque nous avons désormais explicité l'opposition entre l'écriture de chacune d'entre elles, on peut apporter un éclaircissement, à partir de cette citation et de la couverture du brouillon qui nous préoccupe. Nin, la femme, a écrit la nouvelle « Winter of Artifice », qui n'est pas véritablement romanesque (« left *out of novels* ») (donc davantage biographique ?), mais qui sera pourtant publiée comme telle. Mais dans ce dernier brouillon, ce qui nous interpelle le plus, c'est que le premier titre « What is left out of novels » est suivi de la mention plus tardive « proofread by Henry ». Ce n'est qu'une fois lu par Miller que « le surplus » ou « le reste » est devenu roman et a acquis un titre, « Winter of Artifice », noté ultérieurement, peut-être même tardivement lorsque la diariste a vendu ses dossiers.

3.2. L'influence de Henry Miller

3.2.1. *Quand Henry V. Miller corrige*

De même qu'il eut une très grande influence sur « Djuna », Miller a été le principal relecteur de ce qui est devenu « Lilith ». À cause de l'intrigue à laquelle il ne peut s'identifier, son engagement est autre et l'influence qu'il exprime dans ses corrections est avant tout une mise à distance entre la jeune fille et son père, comme s'il refusait l'ambivalence que Nin installe dans le récit.

Dès le feuillet 17 du dactylogramme (le deuxième feuillet de ce brouillon, malgré la pagination), l'intervention de Miller épure l'écriture plus qu'il ne la corrige. Lorsque Nin, qui commence sa narration à la première personne, identifie la perception que la fille a de son père : « I felt unsettled, not as if he were my father but a man, a youthful man in vital motion », Miller biffe le possessif et propose ou impose en variante l'article indéfini « a » puis synthétise : « This man coming towards me did not seem at all like *a* father » (c'est nous qui soulignons). En tant que correcteur et lecteur, mais peut-être aussi en tant qu'amant, Miller préfère dès le départ que Nin distancie la narratrice de son père. Cette volonté de rendre le récit plus vague a été retenue pour la publication. Dans les pages suivantes, et tout au long du dossier génétique, on dirait que le correcteur cherche à éviter la confrontation directe entre Lilith et son père. Il distancie les deux personnages. On en veut également pour exemple la « correction » qu'il apporte au feuillet 20 du manuscrit. Miller corrige et biffe toute trace du présent et toute parole directement adressée par la fille à son père : « The seventh day ~~is~~ < was > so clear and I ~~feel~~ < felt > that I ~~have~~ < had > waited a ~~great deal~~ < long time > for it. I ~~feel~~ < felt > I did not want to appear before ~~you~~ < him > until I was complete, and could satisfy ~~you~~ < him > ». Nin avait écrit ceci comme dans le journal, c'est-à-dire, en s'adressant directement à son père, le destinataire originel de ce qui était une longue lettre, mais Miller ne partage pas cette démarche et corrige une fiction qu'il ne souhaite peut-être pas lire comme un roman « autobiographique ». Le prétérit sur lequel il insiste semble signifier pour lui un détachement, mais non nécessairement un passé. Dans son chapitre « Les temps du verbe et de

l'énonciation », lorsque Ricœur discute la thèse de Käte Hamburger, selon laquelle le passé ne signifie parfois aucune antériorité, il cite Harald Weinrich : « Le prétérit signale qu'il y a récit [...]. Sa fonction n'est pas de marquer le passé » (Ricœur 1984, 132). C'est probablement ainsi que l'entend Miller, alors que Nin, s'efforce de littéralement souligner l'union entre la jeune femme et son père, sur le feuillet 18, notamment. Elle souligne le présent commun, le partage : « so I plunged resolutely into the present, into our present » (c'est l'auteur qui souligne).

Dès la page 21, on est confronté à la volonté de Miller de véritablement épurer l'écriture. Les variantes que le correcteur apporte sont parfois une énorme « réduction » de ce qu'écrivait Nin. On peut, par exemple, citer cette phrase dans laquelle la narratrice explique qu'elle ne voulait pas que son père la laisse : « We were walking into a new world together, into a new planet, a world of transparency, where all that ~~had~~ < had > happened to us since that day I ~~had~~ clung to ~~his clothes so that he would not leave me~~ < him >, was reduced to its essence, to a skeleton, to a silhouette. ». Non seulement Miller réduit autant que faire se peut le volume verbal, en effaçant toute trace de cette étreinte peut-être trop intime à son sens, mais il propose également une variante identique à la forme originale (« had »). C'est dire la volonté de donner à Nin une « correction » et surtout d'éluder les raisons du comportement en question dans cet exemple. Sur le feuillet 87 du manuscrit, il se perd en commentaires évasifs : « Put it a little more simply », ou sur le feuillet 90 : « not expressed exactly » (voir annexes 66 et 67). Sur ce dernier feuillet, la correction est à son comble puisque, comme à plusieurs endroits dans le dossier génétique de « Lilith », Miller encourage tout simplement Nin à entreprendre une réécriture complète (« not expressed exactly + begin afresh »). D'une part, il insiste sur l'exactitude des termes choisis, poussant ainsi son amie, insidieusement, à la recherche du mot juste, mais d'autre part, il l'incite à tout recommencer. Celle-ci s'exécute, en insérant une page manuscrite à l'intérieur du tapuscrit (voir le feuillet en annexe 68). L'ajout auquel Nin procède est sans rature et parfaitement lisible. Il apparaît ici comme une copie parfaite, mais manuscrite, pour mieux s'appropriier le texte, pour se donner l'illusion de faire sienne l'écrit derrière lequel

ne se cache plus la « seconde main »²⁸⁵ de Nin, Henry Miller. Le ductus est régulier et rapide et les marges sont occupées. Dans ce feuillet, Nin prend soin d'intégrer les variantes proposées ou imposées par son correcteur, mais elle modifie également le texte elle-même. Après une relecture probablement immédiate, puisque la correction est écrite de la même plume, elle biffe un adverbe du passage que Miller lui conseillait de réécrire complètement : « Away from him ~~only~~-by living in a different quarter », mais elle conserve néanmoins le reste, sans proposer de variante notable. On remarque aussi que Nin remplace le nom de la rue parisienne Boulainvilliers par un nom de rue inexistant à Paris mais situé à Aulnay-sous-Bois : « rue Saturne ». Dans le tapuscrit « corrigé » par Miller, les deux noms cohabitent à quatre lignes d'intervalle et semblent pourtant désigner la même rue, mais dans le manuscrit réécrit, seule la « rue Saturne » subsiste, un nom plus évocateur, qui rappelle le goût prononcé de Nin pour l'astrologie, mais également le dieu Cronos, son équivalent dans la mythologie grecque. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, le roi des Titans aide sa mère, Gaïa, à se venger de son père, Ouranos. Ce dernier emprisonne ses enfants dans le sein de leur mère, mais celle-ci fabrique une faucille que Cronos utilise pour émasculer son père. Par la suite, il épouse sa sœur, Rhéa, puis avale ses enfants pour ne pas être détrôné par eux, à l'exception de Zeus, qui sauva ensuite ses frères et sœurs. Tous allèrent se réfugier sur le mont Olympe²⁸⁶. Le choix du nom de la rue est donc doublement pertinent. Comparons les deux versions en annexe 69.

On pourrait penser qu'il y a volonté, de la part de Nin, de rendre cette fiction plus « sincère », en corrigeant les points de suspension du tapuscrit pour y insérer le nom de la personne avec qui « elle » séjourne : « Hans ». Néanmoins, au moment où le « lecteur limier » (que nous sommes) pourrait penser que Nin se montre davantage, finalement, elle se voile d'autant plus. En réécrivant le dactylogramme, l'auteur semble brouiller les pistes, d'une part, en inventant un nom pour le *Doppelgänger* de Miller, d'autre part, en maquillant Paris et la rue Boulainvilliers, où l'auteur séjourna vraiment. La réécriture qu'elle fait de la fin du passage, en

²⁸⁵ Nous empruntons les termes à Nathalie VINCENT-ARNAUD, dans son article « “The Island of Joy must be near”, archétypes féminins et poétique de la rêverie dans “Houseboat” d'Anaïs Nin », termes repris de l'ouvrage fondateur d'Antoine COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979).

²⁸⁶ Voir HÉSIODE, *Théogonie* (Paris : Flammarion, 2001), 163-172.

substituant « my father's place » à « my childhood » et « my mother's » à « the present », témoigne d'une indication biographique particulière. Le père est en effet un homme de l'enfance, puisque Nin comme sa protagoniste n'ont pas revu le leur depuis vingt ans, tandis que la mère fait partie du présent. Sous l'influence de Miller, cette variante participe de la même démarche. Elle est le fait d'une transposition, elle aide Nin à disparaître sous les atours de la fiction. Paradoxalement, Nin omet complètement « la mère », tandis que le « père » apparaît plusieurs fois dans le manuscrit de l'œuvre que Miller semble parfois juger trop dramatique.

3.2.2. *Une mise en scène trop dramatique*

Dans la partie sur « Djuna », nous avons évoqué le problème que posait la projection de l'écriture de Miller sur le texte de Nin. On ne peut considérer qu'il s'agisse toujours du même Miller lorsque nous rendons compte de ses commentaires. À partir de 1934, Miller a enfin publié *Tropique du cancer* : un livre réécrit trois fois, et surtout, une fiction très inspirée de sa vie. La relation qui lie les deux écrivains et amants est alors une relation de rivalité intense, dans l'écriture, de même que dans la vie, à l'endroit de June Miller.

Les pages qui suivent laissent découvrir plusieurs commentaires à travers lesquels on comprend que l'idylle n'est déjà plus la même qu'au tout début des années trente, notamment lorsque Miller reproche à Nin son sens de la dramatisation. Dans le feuillet 91, Nin relate les longues fins de soirée lors desquelles la protagoniste qu'elle ne déguise plus écrivait jusqu'à épuisement, jusqu'à ce que les petits vaisseaux de ses yeux éclatent : « until the little veins in my eyes cracked ». Miller met le passage entre parenthèses et remet en cause la dramatisation que son amie fait de la scène : « Not a little too much? », questionne-t-il. C'est ici ce que l'on pourrait nommer le sens de l'exagération de Nin qui est en jeu, « sens » car la situation n'est pas isolée. Sur ce même feuillet, notre attention se porte notamment sur un passage figurant quatre lignes avant la fin, dans lequel la protagoniste, pour s'éloigner de son père qui ne chérit

que le beau et la force, décide de s'égarer vers le quartier de Pigalle, afin de côtoyer la décadence et l'abject, par l'entremise d'une prostituée qu'elle connaît (voir annexe 70).

En face du passage entre parenthèses, Miller remet en question la nécessité d'écrire avec tant de détails et surtout de crudité au sujet de la prostituée. Pour une fois que Nin s'éloigne de ce côté précieux qu'il critique, voilà qu'il juge le passage superflu : « Is it necessary? ». Miller agit bel et bien, dans ce cas, comme la censure morale car la description que fait Nin ne laisse pas de place à l'érotisme tel que lui l'aurait peut-être conçu. Syntaxiquement, on note déjà que Miller a tendance à utiliser des noms tandis que Nin préfère les verbes et compléments. Miller utilise un nom pour dire que la prostituée est « the quintessence of all whores », tandis que Nin préfère utiliser le verbe pour expliquer ce qu'elle fait (et indirectement dire ce qu'elle est) : « who contained all the whores ». Les critiques de Miller quant à l'exagération de Nin se poursuivent sur le feuillet suivant dans lequel cette dernière continue son développement sur le thème de l'errance afin de fuir l'influence de son père, qu'elle juge néfaste. La projection de Nin, « Lilith », s'aventure dans les endroits les plus dangereux et violents de l'avenue Jean Jaurès, dans le dix-neuvième arrondissement de Paris, et finit par se demander si elle ressemble aux éclopés et aux vagabonds qu'elle côtoie là-bas (voir annexe 71).

On portera une attention toute particulière au passage se situant avant le premier saut de paragraphe où sa quête d'identité et sa fuite du père la mène vers un marché populaire : « How is it that I am marketing in this street, next to a woman with a wart-covered face, next to a femme de ménage with a stump for a finger<s>, next to drunkards and beggars ». Miller ne propose aucune variante, il ne remarque même pas l'absence de point d'interrogation de cette interrogation rhétorique. En revanche, il ne comprend pas l'emphase que Nin exprime ici. En la signalant, il note : « Is it so terrible ?? » et insinue que Nin dramatise la situation. Faire le marché en côtoyant une femme au visage vérolé, une femme de ménage amputée des doigts, au beau milieu des poivrots et des mendiants n'a, pour lui, rien de choquant. C'est Miller l'homme bohème de Montmartre qui corrige ici. Mais Nin ne changera rien de ce passage que l'on

retrouve, malgré les doutes de Miller, dans la version publiée en 1939 (à la page 169). Un point d'interrogation a, du reste, été ajouté au tout.

Par la suite, dans le second paragraphe du feuillet 92, et qui, dans l'œuvre publiée, survient sans saut de paragraphe, la narratrice raconte qu'elle s'est volontairement détournée de ce qu'elle aimait pour se réfugier dans le bas, et le commun : « Everything I loved I turned my back on because it was also what he loved. The Riviera, with its serpentine of light, its masquerade costume of gayety, everything that shined, glittered, threw off perfume, would have reminded me of him ». Et Miller d'annoter : « Yes, but you imply that you would have liked this? », un commentaire dont le point d'interrogation donne toute l'étendue de l'incompréhension et de l'indignation qu'il ressent, face à celle dont il critique les habitudes bourgeoises, à une époque où lui se complaît à vivre de table en table, en s'invitant chez les gens pour le gîte et le couvert. Nin ne tiendra pas compte non plus de ces commentaires-là et publiera les lignes sans en proposer aucune variante, en 1939, du moins. On soulignera enfin la deuxième personne dans le commentaire de Miller, « you imply that you would have liked this? ». Il ne semble, cette fois-ci, pas faire de distinction entre la narratrice-protagoniste et l'auteur. Pour lui, il est clair que Nin écrit « ce qui est *laissé de côté* des romans », comme elle l'a noté sur la couverture du brouillon. C'est certainement par là qu'elle doit en passer pour faire le « deuil » de la relation avec son père. L'auteur le confirme dans le journal *Incest* : « When I have written a thing I no longer fear the loss of it » (8 août 1933, *I*, 241).

3.2.3. Prévenir des préjugés

Il faudrait bien connaître les journaux de jeunesse de la diariste pour pouvoir le remarquer, mais la convocation de la femme de ménage aux doigts amputés, et par là même, certainement peu efficace, est caractéristique. Dans la préface des *Journaux de jeunesse* (1914-1931) tout récemment publiés en un seul volume chez Stock, Nancy Huston explique que « cette fillette s'accroche donc à ce qui, dans son existence reste fiable. Sa mère [...]. La foi catholique [...]. Le patriotisme [...]. Les préjugés de son milieu (elle est tranquillement raciste

et antisémite, méprise les domestiques qui travaillent pour la famille, crache sur les “Bolcheviks”, la “modernité” et la “musique contemporaine” » (Huston 2010, 8)²⁸⁷. Nous avons souligné lors de notre brève étude de « Djuna » un commentaire témoignant d’un certain antisémitisme. Force est de constater qu’on ne peut le considérer comme accidentel, dans la mesure où des remarques de la même teneur surviennent dans « Lilith ».

Le feuillet 25 donne à voir un passage entièrement biffé puis réécrit par Nin, traitant de la flagellation d’un juif. La narratrice et son père échangent leurs expériences et le père se vante de la façon dont il a éveillé à la sexualité une jeune gouvernante, qui sans lui, n’aurait pas connu ces plaisirs. En échange, sa fille donne des détails sur un « juif » qui aimait se faire flageller par les femmes. Le passage, biffé mais réécrit, n’a pas été publié en 1939, pour des raisons qui peuvent sembler évidentes aujourd’hui, mais qui, pour Nin, ne l’étaient pas à la fin des années 1930. C’est Miller qui a encouragé à la réécriture. Ses commentaires sont éloquents : « Fix this ! », doublé d’un commentaire dont on ne parvient, hélas, à faire aucune lecture conjecturale, mais couronné d’un grand point d’interrogation qui en dit long quant à ses doutes sur la pertinence d’un tel passage. Le passage a été biffé par Nin elle-même. Le trait est ondulé et diffère des biffures habituelles de Miller, toujours droites et plus épaisses. À première vue, le passage est biffé une seule fois, mais une lecture attentive permet de distinguer deux biffures différentes et une réécriture, biffée elle aussi. Nous proposons une transcription linéaire de la deuxième partie du feuillet, pour plus de clarté, en regard du dactylogramme, en annexe 72 et 73.

Le juif auquel Nin n’accorde en premier lieu pas de majuscule finit par devenir, en deuxième campagne d’écriture, un « homme juif » et n’est donc plus seulement identifié par sa religion. Malgré tout, le passage ne semble guère la satisfaire puisqu’elle le réécrit dès le feuillet suivant. Rien de ces lignes n’apparaît dans la version publiée de « Lilith ». Nin a certainement compris, sur les conseils de Miller, que cette référence était bien malvenue – un

²⁸⁷ Anaïs NIN, *Journaux de jeunesse (1914-1931)*, préface de Nancy HUSTON (Paris : Stock, 2010). Ce que découvre le lecteur, en lisant les *Journaux de jeunesse* n’est pas, comme il est mentionné en préface, les journaux de jeunesse non expurgés, mais une version de ceux-ci établie à partir du journal dactylographié par Nin elle-même en vue d’une publication posthume, comme une façon d’organiser l’image que la postérité aura d’elle. Nin poursuit donc la mise en scène du moi débutée dans le journal anthume.

« juif flagellé » convoquant, en outre, facilement à l'esprit le martyr du Christ. Après avoir biffé l'ensemble, elle s'entête quand même à reprendre le passage en ajoutant en commentaire autographe en marge : « I began telling him about ~~this~~ my experience with flagellation ». On remarque le nom du personnage, passé sous silence, qu'un lecteur avisé devine rapidement, à savoir, le docteur René Allendy. Tout d'abord, la narratrice présente l'histoire comme n'étant pas la sienne. C'est une amie, Alraune, qui la lui aurait racontée. Dans une deuxième campagne d'écriture, Nin oublie finalement le parallèle pour se concentrer uniquement sur l'expérience de sa narratrice. Elle réécrit aussitôt une synthèse des deux passages précités sur le feuillet suivant (voir annexes 74 et 75).

La lecture du journal non-expurgé *Incest* donne à comprendre que Nin reprend tout simplement une histoire de June Miller, si ce n'est que celle-ci n'identifie pas le sujet en tant que « juif » : « I think of June flagellating the masochist who killed himself » (5 mai 1933, *I*, 153-4). Nin combine l'histoire de June à son expérience personnelle des relations sadomasochistes avec le docteur Allendy, de confession juive. Évidemment, elle choisit comme projection de June Miller le personnage d'Alraune, un personnage qui apparaît aussi dans « Djuna », mais on constate surtout combien le journal et l'œuvre de fiction s'interpénètrent. La reprise de la scène ne passe pas inaperçue et accentue la proximité entre le manuscrit de « Lilith » et le journal *Incest*. Nous citons ici l'extrait concerné, tout en soulignant les reprises, pour chaque campagne d'écriture :

Analogie avec la première campagne d'écriture	Analogie avec la deuxième campagne d'écriture
<p>Evening. I think of Allendy's <u>pulpous flesh, and the feminine way he stands when he utters the word pure, with a certain yielding, oblique grace.</u> I think of Allendy <u>the furtive bourgeois waiting at the metro station, Saturnine, secretive, the woman's mouth and lacquered teeth glowing in the dark beard,</u> feminine, and the strange dark feeling of flagellation. I hate him. He is <u>repulsive to me,</u> but repulsive as reality is, as a <u>glaucous newspaper story, a Grand Guignol scene, repulsive like scenes of <i>Voyage au bout de la nuit</i></u> which impel one's attention. Some literary and morbid curiosity in me is watchful. I think of June flagellating the masochist who killed himself. I experience Allendy's voluptuous joy at whipping my own frailness [...] (5 mai 1933, <i>I</i>, 153-4)</p>	<p>Evening. I think of Allendy's <u>pulpous flesh, and the feminine way he stands when he utters the word pure, with a certain yielding, oblique grace.</u> I think of Allendy <u>the furtive bourgeois waiting at the metro station, Saturnine, secretive, the woman's mouth and lacquered teeth glowing in the dark beard, feminine, and the strange dark feeling of flagellation.</u> I hate him. He is <u>repulsive to me,</u> but repulsive as reality is, as a <u>glaucous newspaper story, a Grand Guignol scene, repulsive like scenes of <i>Voyage au bout de la nuit</i></u> which impel one's attention. Some literary and <u>morbid curiosity in me is watchful.</u> I think of June <u>flagellating the masochist</u> who killed himself. I <u>experience</u> Allendy's voluptuous joy at whipping my own frailness [...] (5 mai 1933, <i>I</i>, 153-4)</p>

--	--

On a bien là la preuve que Nin, en publiant la nouvelle « Lilith », publie une partie de son journal, en procédant « à un montage » (pour reprendre les mots de Lejeune) qui s'avère plus personnel au fur et à mesure que progressent les brouillons.

Notre hypothèse quant à une certaine forme d'antisémitisme semble se préciser alors que le feuillet 50 laisse découvrir l'un des passages les plus appréciés par les critiques de Nin²⁸⁸ (voir annexe 76). En effet, ce feuillet contient une mise en scène orchestrale dont l'écrivain est fière dans le *Journal III* : « Copied ten pages of the diary I kept in New York. Enjoyed reliving the feverish activity. Then I wrote the ten pages on the orchestra in *Winter of Artifice*. Music. That was the key word. Music » (juillet 1935, *D III*, 52)²⁸⁹. Un fragment en sera même publié par James Cooney, un éditeur de Woodstock, en 1937, comme nous l'avons dit précédemment²⁹⁰. Les avis sont partagés quant à savoir si le passage est une mise en scène de l'inceste, mais les critiques, et notamment Sharon Spencer, le reconnaissent comme typique de l'écriture que Nin voulait « symphonique » (voir Spencer 1981, 19-43 et *D IV*, 40). Après quatre pages dans lesquelles Nin transpose la montée du désir jusqu'au *climax* d'un orchestre symphonique, elle conclut ses lignes par une répétition signifiante : « Rhythm-Rhythm-Rhythm ». Nin a toujours démenti qu'il s'agissait là d'une figuration du coït, et pour cause, derrière ce passage proposé comme variante à un autre, on découvre sur le dactylogramme des lignes d'une toute autre teneur, dans lesquelles la narratrice porte un regard acerbe sur les gens qui l'entouraient à New York, alors qu'elle posait comme mannequin : des juifs. Observons la transcription diplomatique du fragment inférieur du feuillet 50, en annexe 77.

²⁸⁸ Notamment cité par Paul Grimley KUNTZ dans « Art as Public Dream: The Practice and Theory of Anaïs Nin », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, n° 4 (New York : Wiley/The American Society for Aesthetics, 1974), 525-537.

²⁸⁹ Voir également octobre 1935, *D III*, 64.

²⁹⁰ Voir chapitre II, partie A, section 3.1. « Faire quelque chose du journal », entrée du 4 décembre 1937, *Journal* n° 56, 291.

Une telle variante d'écriture ne peut laisser indifférent après le premier passage que nous avons mentionné, concernant le juif flagellé. Nin se projette à New York au tout début des années 1920. La communauté juive est importante et la jeune fille, alors qu'elle pose comme mannequin, est confrontée aux magnats du textile qui en sont issus. Ce qu'elle exprime ici rappelle l'antisémitisme français du début du siècle, que Michel Winock relie à ce qu'il nomme « l'anticapitalisme populaire ». Il distingue « l'antijudaïsme chrétien », fondé sur « des théories raciales », qui « expliqu[ent] la “nature juive” par une forme de déterminisme biologique », de « l'anticapitalisme populaire », c'est-à-dire, « voir le juif comme le porteur de la modernité urbaine, bourgeoise et marchande » (Winock 2004, 25-29)²⁹¹.

Nin, victime de la pensée de son temps, rejette les juifs new-yorkais en tant que classe possédante. Dans une lettre à Miller, elle explique également que son père était furieux lorsqu'elle lui expliqua ses activités de mannequin à New York : « He was furious and hurt to think of a Nin woman having been within reach of those Jews with their tongues hanging out etc. But I told him it didn't hurt me [...] I would do it all over again » (lettre d'août 1933, *LP*, 209). La dénonciation du cliché ne passe pas inaperçue – la mention « etc. » donnant à comprendre l'ironie, redoublée par les dernières phrases. Dans la genèse de « Lilith », on constate en outre que les juifs convoquent une idée de violence ou de douleur, exprimée par la violence physique, « kicking the jew away from me » (chassant le juif d'un coup de pied), et plus haut dans le feuillet 26, par la flagellation. Dès la première page du journal, Nin associe également le passé de la protagoniste (c'est-à-dire son père) à la flagellation. La douleur physique évoque donc le père. Enfin, soulignons que la variante proposée par Nin, dans le feuillet 50, conserve la musique dont le roman *Jean-Christophe* (de Romain Rolland) se fait l'exemple²⁹². En réécrivant le passage, Nin fait l'amendement de la référence au roman, mais

²⁹¹ Michel WINOCK, *La France et les Juifs, de 1789 à nos jours*, collection « L'univers historique » (Paris : Seuil, 2004).

²⁹² Vers 1890, Rolland rêve d'un « roman musical », dont toutes les parties « doivent être issues du même sentiment général et puissant. Comme une symphonie est bâtie sur quelques notes exprimant un sentiment, qui se développe en tous sens, grandit, triomphe, ou succombe, dans la suite du morceau » ; voir John CRUICKSHANK, « The Nature of Artistic Creation in the Works of Romain Rolland », *The Modern Language Review*, vol. 46, n° 3/4 (Londres : Modern Humanities Research Association, juillet-octobre 1951), 379-387, article disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/3719345> ; consulté le 12 mai 2009.

relève le défi de Rolland, avec ses propres mots, comme si elle avait été influencée par lui, tout en souhaitant finalement ne pas le citer.

Sans chercher quelque excuse à l'auteur, nous ferons référence à l'un des carnets d'esquisses²⁹³ de Virginia Woolf, *Carlyle's House*, qui a notamment dévoilé aux lecteurs un court écrit intitulé « Jews ». De même que le fait Nancy Huston, pour la nouvelle édition des journaux de jeunesse, dans la préface de *Carlyle's House*, Doris Lessing commente :

[O]ne has to remember that this woman [...] was to some extent anti-Semitic, capable of referring to her admirable and loving husband as 'the Jew'. [...] So this writing here is often unregenerate Woolf, early work pieces, and some might argue they would have been better left undiscovered. Not I: it is always instructive to see what early crudities a writer has refined into balance – into maturity » (*Carlyle's House*, vii)²⁹⁴

Lessing attribue le caractère antisémite des esquisses à la jeunesse de Woolf, mais il faut attendre l'ouvrage de Christine Reynier pour comprendre que c'est finalement la lecture de ces deux nouvelles qui pose problème puisque Woolf pervertit les clichés de l'intérieur (Reynier 2009, 24-32)²⁹⁵. La position de la pièce ainsi que les portraits du « juif » et de Mrs Loeb permettent de saisir l'ironie que recèlent les écrits en question. Dans le cas de Nin, il n'en va pas de même. Cependant, il s'agit d'un manuscrit et la réécriture que le feuillet nous présente doit être prise en compte. Dans le feuillet 50, on a affaire à un portrait succinct qu'on se gardera de considérer comme affirmation d'une position définitive. Nous pourrions rappeler la grande amitié de Nin avec Romain Gary²⁹⁶, de confession juive, et le titre donné à la deuxième nouvelle de *The Winter of Artifice*, « Lilith », écho du *Livre d'Isaïe* ou du *Livre de Job*²⁹⁷. On relèvera aussi un passage du journal de l'été 1938, lorsque Nin vit sur la péniche « La Belle Aurore » et rencontre un couple de juifs allemands qui cherchent à vendre la leur, afin de

²⁹³ « Sketchbooks ».

²⁹⁴ Dans l'introduction de *Carlyle's House*, David BRADSHAW souligne : « Though the tartness of "Jews" is unparalleled in the volume, displaying a nasty (if conventional) streak of anti-Semitism on Woolf's part, her disparagement of Mrs Annie Loeb is best seen, perhaps, as part of the journal's pervasive mood of captiousness. Woolf is snobbishly quick to deem people 'coarse' [...] and there is a general tendency to fault find in the sketches » (introduction à Virginia WOOLF, *Carlyle's House and Other Sketches*, Londres : Hesperus Press, 2003 ; 15).

²⁹⁵ Christine REYNIER, *Virginia Woolf's Ethics of the Short-Story* (London : Palgrave Macmillan, 2009).

²⁹⁶ Nin écrit même l'histoire de Gary et de Lesley Blanch sa première femme, auteur de *The Wilder Shores of Love*, transposée dans *Collages* (CAN, 48).

²⁹⁷ Même si c'est probablement l'image de la femme insoumise et émancipée qui a motivé le choix de Nin, on ne peut ignorer les résonances du prénom avec le judaïsme. Dans le *Livre d'Isaïe* et le *Livre de Job* (7^e siècle av. J.C.), « Lilith » est tantôt un nom propre, tantôt une allégorie de l'angoisse nocturne, de la chouette, du « chat-huant » ou du hibou ; voir NBP 269.

pouvoir fuir aux États-Unis. Leur histoire émeut beaucoup la diariste, qui fait tout pour les aider (voir 1938, *D III*, 306). Enfin, les sentiments antisémites de jeunesse font bien partie de l'héritage familial, comme le suggère Nancy Huston, puisque dans le *Journal n° 33*, en mars 1932, Nin *dénonce* les préjugés de sa mère, sous forme de liste (« Russiens, Jews, Communism, Bohemians » ; voir annexe 78). Ces préjugés sont ceux qu'elle désapprouve. Le passage est finalement biffé par Nin, signe d'une autocensure suffisamment éloquente.

Dans son article « Rousseau coupé », Lejeune précise que « le grand problème de toute censure [est] sa visibilité. L'idéal est de couper sans que personne en sache rien. Supprimer les traces de la suppression » (Lejeune, in Viollet et Bustarret 2005, 46). Mais justement, dans cet exemple, la visibilité de la suppression suffit à nous convaincre que l'écrivain a compris elle-même l'ambiguïté de ses lignes. Sur ce feuillet 50, on ne constate aucun commentaire de Miller en marge, car le passage a été biffé *préalablement* par Nin, à doubles traits. En confrontant cette version du brouillon à une version antérieure du même passage (la cinquième version du tableau en annexe 61), on constate que l'auteur avait déjà biffé ces lignes et proposé cette réécriture de façon autographe (voir annexe 79). Si l'on compare les deux témoins génétiques, on s'aperçoit que Nin a copié au carbone la page d'origine, elle porte le numéro autographe 55 et non 50 (ce qui prouve que l'on va bien vers une épuration de l'écriture grâce aux coupures), mais l'occupation de la page est similaire. Dans la partie inférieure, on notera la réécriture du passage qui remplace celui sur « les créanciers juifs » avec une légère variante : les trois derniers mots portent une majuscule « Rhythm – Rhythm – Rhythm ». Cette variante autographe n'a pas été copiée au carbone, ce qui signifie que la première version a été reproduite en au moins deux exemplaires, que Nin a relu et corrigé une des deux versions, l'a paginée puis a reporté ses commentaires et variantes sur la copie avant de la faire lire à Miller. Elle avait donc conscience de ce qu'elle ne pouvait pas donner à lire.

C'est en partie une autocensure analogue qui dirige la nouvelle publication du recueil en 1942. Si la psychanalyse est le rempart de Nin contre ce qu'elle nomme « la névrose », symboliquement, dans *The Winter of Artifice*, c'est le psychanalyste et la voix à laquelle il est

réduit métonymiquement par le titre qui contiennent le flot de l'écriture et clôturent le recueil. Malheureusement, les collections spéciales de l'université de Northwestern ne possèdent aucun manuscrit de la dernière nouvelle « The Voice ». Néanmoins, la version de 1942 diffère légèrement de celle de 1939, car certains passages ont été supprimés, notamment l'instant où Lilith explique ses complexes à son analyste, en particulier, celui d'avoir peu de poitrine. Dans un *acting-out* saisissant, elle relève son chemisier pour la lui montrer. Adeptes d'une déontologie assez particulière, l'analyste préfère juger par lui-même en y posant ses mains. La scène, directement inspirée du journal et d'une séance d'analyse de Nin avec le docteur Allendy, a été supprimée et dans la version de 1942, Lilith ne montre plus ses seins à son analyste. Consciente de la censure américaine, Nin supprime également un passage qui s'appesantit sur une érection (*WA 1939*, 244-245), l'union saphique entre Lilith et une autre femme, Arline, ainsi que celui où Lilith insulte Djuna, en la traitant de « salope » (« bitch » ; *WA 1939*, 254). Plutôt qu'une réécriture, entre 1939 et 1942, Nin effectue avant tout des coupures, comme elle le confirme en 1968 par des propos qui généralisent de façon mensongère ce procédé et excluent tout autre : « For me the act of rewriting was tempering with the freshness and aliveness. I preferred to cut » (*NF*, 162). Certes, c'est à force de choix que Nin est parvenue à la forme que prend la nouvelle « The Voice », directement inspirée du journal. Cependant, ce principe est loin d'être celui qui prévaut dans tout le recueil, et notamment, dans « Lilith », dont la version de 1942 ne se contente pas de coupures, comme le montrent notamment le changement de pronom, et la réécriture de passages à l'origine « co-signés » par Henry Miller.

4. Conclusion

Dans « Lilith », tout comme dans « Djuna », Nin n'a pu s'empêcher de montrer que la narratrice-protagoniste tient un journal. Non sans rappeler le journal de l'auteur, les explications de la narratrice prennent une valeur de témoignage, alors qu'elle raconte son arrivée aux États-Unis, avant la Première Guerre mondiale :

And so, little by little, I shut myself up within the walls of my diary. I hold long conversations with myself, through the diary. I talk to my diary, address it by its name, as if it were a living person, my other self perhaps. Looking out the window which gives on our ugly backyard I xxx imagine to myself that I am looking at parks, castles, golden grilles, and exotic flowers. Within the covers of the diary, I create another world wherein I tell the truth. In contrast to the multiple lies which I spin when I am conversing with others, as for instance telling playmates that I had travelled all around the world, describing to them the place which I had read about in my father's library. (Dossier génétique de *WA 1939*, « First Draft of Father M.S. », feuillet 8)

Puisque le passage est directement inspiré du journal d'enfance (publié seulement après la mort de l'auteur, nous le rappelons), le lecteur du journal posthume a évidemment une impression de « déjà lu », mais aux yeux du lecteur des années 1940, il n'en est rien. Pour autant, ce passage énonce l'une des clés de l'écriture diaristique. Selon la diariste, le journal est un contenant, il renferme « un autre monde » dans lequel la vérité (« the truth ») est énoncée, mais ses couvertures se font murs (« within the walls », « within the covers »). Ce qui frappe, c'est la façon dont cette vérité est possible dans (et même conditionnelle de) l'imaginaire (« another world », « I imagine to myself »). Vérité et réalité ne sont donc pas synonymes, bien au contraire, puisque la réalité entraîne le mensonge (« the multiple lies »). C'est à travers la fiction, et notamment celle des nouvelles de *The Winter of Artifice*, que Nin énonce une vérité sur l'imaginaire du journal.

Au regard des nombreuses reprises et collages effectués dans les nouvelles, il faut préciser que deux passages à première vue identiques n'ont pas la même valeur selon qu'ils sont utilisés dans la fiction ou dans le journal. Lors de l'interview du 18 juin 1970, pour Radio-Canada, Fernand Seguin fait remarquer à l'écrivain que la lecture de ses œuvres romanesques rappelle souvent certaines pages du journal, mais des pages « stylisées ». Et Nin de répondre :

Anaïs Nin : Oui, ça décrit très bien, je crois. C'est justement la chose que je craignais un peu dans l'artiste, c'était exactement cette transposition, transformation de la réalité que je voulais être sûre qu'elle était là [*sic*], alors je pouvais jouer avec le côté romancé, parce que je craignais une perte d'authenticité, puisque c'était ça qui me préoccupait. Alors dans le roman, c'est curieux parce que des fois y a des vérités dans le roman qu'on ne trouve pas dans le journal, par exemple l'histoire de... l'histoire des chiffonniers. Dans le journal, je raconte comme un documentaire : on va les voir, ça n'a pas un sens spécial, c'est pittoresque mais c'est dans le conte que j'emploie ça comme un symbole des choses qu'on ne peut jamais jeter parce que quelqu'un les ramasse et elles reviennent. C'est le passé dont on ne peut pas se débarrasser. Alors le

conte apporte quelque chose, une autre dimension, mais on perd, simplement, le véridique alors je voulais les deux (Radio-Canada 1970, 40'10"-41'06")²⁹⁸

Dans sa réponse, Nin va bien au-delà du point soulevé par Seguin. Le journal est certes le laboratoire de la fiction, cependant, la dernière phrase de cette citation montre le désir de fusionner deux pactes antinomiques, et s'arrêter à ce point de notre analyse serait restrictif. La pratique scripturale de Nin dévoile tout son intérêt justement par le contraire également, c'est-à-dire, l'utilisation de la fiction pour remplir le journal. De même qu'elle utilise la nouvelle « Djuna » pour finalement régler ses comptes avec Henry Miller, son relecteur dans le brouillon de « Lilith » que nous avons étudié, Nin se livre à une réflexion sur le journal, puis à un remplissage de ce dernier à l'intérieur même de la nouvelle. En mars 1934, lorsque la jeune femme se résout à écrire la vérité sur sa relation avec son père, elle délimite, à l'intérieur du journal, l'espace autobiographique : « As I rode to my father's house, I knew I would explode and that I would not let him go to Spain thinking he had been able to deceive me as he deceives Maruca. [...] I wrote the scene straight into the novel, not the diary : "I wanted the truth between us, Father" » (mars 1934, *D I*, 316). C'est donc *The Winter of Artifice* qui aide à se détacher du père, à être plus forte. D'ailleurs, dans le journal publiée en 1966, Nin renvoie purement et simplement le lecteur aux nouvelles, comme un complément du journal : « But I know he [my father] is not as courageous as I am. He wants to continue to admire himself. Don Juan, who possessed more than a thousand women [...] A legend! I have grown beyond this. [...] See *Winter of Artifice* for development of theme » (janvier 1934, *D I*, 308).

Ce renvoi est surprenant si l'on considère l'insatisfaction de Nin concernant le recueil. En 1937, l'écrivain commente la relecture de ses manuscrits : « Sunday. I reread my Father M.S. It creaks with unnaturalness. All but the feverish passages. Flat brevity due to timidity. I talked to Henry about it. I told him I was grateful to him for his naturalness which I value highly. He was glad I could see my defects » (16 juin 1937, *Journal n° 53*, 237 ; c'est l'auteur qui souligne)²⁹⁹. Le métadiscours insiste sur la brièveté de l'œuvre. Pour celle qui est habituée à

²⁹⁸ Nin propose la même réponse à Keith Berwick, en 1970, lors d'un entretien (*CAN*, 61).

²⁹⁹ Le passage apparaît dans *NM*, 39.

la forme sans fin du journal, le portrait du père, saisi en une centaine de pages, ne saurait rendre compte de tout et se montre, à travers la condensation, artificiel. La sincérité brute qu'elle a pourtant rejetée chez Miller, c'est ce qu'elle admire désormais, du moins une semaine avant qu'elle ne change d'avis, car trois ans presque jour pour jour après s'être unie à son père, elle précise encore son point de vue :

When I see my Father now, so gentle, so loving, I marvel at the novel I wrote and begin to think I am insane, that *the way I crucified him was undeserved*, that the monster I created was an invention, that the deformation was in me. I doubt all I saw, felt. *The truth is in the diary*. Outside it is insanity. [...] Was it a nightmare? In the novel there is ferocity. In the diary, the truth. I clutch at this truth told from day to day. Or I would get lost, lost, lost. Every deformity is a crime committed against the other. Henry deformed June thus— This crime terrifies me, this magnifying, the microscope of art. *Here alone is the human vision restored*. The novel is an act of injustice. (21 juin 1937, *Journal n° 53*, 264-265 ; voir annexe 80, c'est nous qui soulignons)

Se sentant coupable (« undeserved », « injustice »), Nin est si contrariée et effrayée de ne pas avoir rendu justice à celui qu'elle juge avoir mal décrit, qu'elle oublie que le roman est un roman. D'une part, elle va à l'encontre de ce qu'elle dira plus tard : « fiction restores the meaning » (été 1948, *D V*, 35)³⁰⁰. D'autre part, elle a l'air de considérer le roman comme un texte *purement* fidèle au niveau autobiographique. Ce qu'elle regrette, et qu'on peut penser qu'elle modifiera dans la version de 1942, c'est justement d'avoir été l'auteur d'une fiction, voire d'une *autofabulation* : « the monster I created was an invention ». La vérité, dit-elle, est dans le journal.

Dans la version publiée d'un journal ô combien expurgé, Nin nuance son point de vue en présentant de « simples » interrogations, comme pour s'exonérer de la culpabilité, mais se trahit finalement en affirmant que « le journal est *plus proche* de la vérité », ce qui implique qu'il ne la rejoint pas complètement : « And meanwhile I ask myself about the novel I wrote, was it the truth? Henry deformed June in his novel, did I deform my father? [...] The diary is closer to the truth [...] » (été 1937, *D II*, 202). À notre sens, cette vérité n'est pas tant celle d'un père aimant que, prise de remord à une date anniversaire, elle dit avoir « crucifié », que celle d'un inceste qui n'apparaît que de façon métaphorique, dans *The Winter of Artifice*, et fait

³⁰⁰ Voir chapitre II, partie A, section 1.3. « Une construction au fil du temps ».

l'objet d'une mise en scène mythique destinée à rendre la transgression acceptable, dans le journal.

CHAPITRE III

RÉÉCRIRE LE JE

A. MISES EN SCENE ET CULPABILITÉ

La première tentative de Nin de transposer sa relation à son père dans la fiction ne la satisfait guère et elle a l'impression d'avoir « crucifié » son père. Ce sentiment de culpabilité la fait souffrir, car elle dit n'avoir montré que l'hiver d'artifice dans lequel l'homme s'est enfermé, et non le regard dont il est animé lors des ébats amoureux, comme elle l'a fait dans le journal : « Sometimes the eyes have a yearning, clinging look. And in the moment of love it is completely transformed — exalted — feminine — joyous — a luminous joy, ecstasy — — mouth open » (août 1933, *Journal n° 43*, 70). Nin se sent coupable d'avoir écrit ce qu'elle nomme « le livre le plus vil sur l'inceste », alors que la jouissance qu'elle donne à lire des événements de 1933 dans le journal continue de la hanter.

Pour autant, cette jouissance qu'elle aimerait faire lire n'est pas publiable et est source de sérieux amendements et réécritures lors du travail pour la publication du premier volume du journal, en 1966, plus encore que dans les deux versions de *(The) Winter of Artifice*. Verbalisant régulièrement une culpabilité intense mais néanmoins multiple (d'être femme, d'être femme et sensuelle, d'être femme et artiste, de posséder un journal qui renferme la vérité), Nin se livre à une véritable réécriture de sa vie laissant de côté tout ce qui porte à caution. Or, le journal manuscrit lui-même obéit également à cette autocensure, provoquant réécritures et scènes magnifiées. Le récit des événements de 1933, justement parce que Nin a agi, présente une saisissante mise en scène mythique, qui permet de s'exonérer du tabou de l'inceste, de le transgresser et qui soulage sa conscience tourmentée, pour un temps, avant qu'elle n'aille chercher secours auprès du docteur Otto Rank, dont elle finira par appliquer les principes à sa vie écrite pour ne plus souffrir de la vie vécue.

1. Les conflits intérieurs

1.1. L'éternelle insatisfaction

On pourrait croire que la réécriture puis la nouvelle publication de l'histoire, faite dans *Winter of Artifice*, sont là pour pallier ce qui laisse Nin insatisfaite dans la première version, mais ceci ne semble vrai qu'à moitié, puisqu'au printemps 1943, elle fait part de son scepticisme, sans donner aucun détail : « I no longer see *WA* as the truth about my father » (avril 1943, *Journal n° 65*, non paginé). Ce sentiment était déjà présent avant la publication de 1939. Nin avait l'impression d'avoir « crucifié » son père, inculquant la fiction, tandis que la vérité était, disait-elle, « dans le journal »³⁰¹. Mais entre l'image du journal et celle que Nin donne dans la vie, le fossé est large. Lorsqu'il écrit à son beau-père pour le remercier d'avoir pris soin de sa femme, le mari de Nin exprime sa gratitude avec une naïveté que la diariste souhaite accentuer :

Anaïs revient de Valescure radieuse d'avoir retrouvé son père—un nouveau et très jeune père qui existe pour elle pour la première fois dans sa vie. Un père nouveau né, si l'on peut dire—mais en même temps, le père de ses rêves—parce que elle a toujours rêvé d'un père duquel elle pouvait être fière [...]
(Lettre de Hugh Guiler à Joaquín Nin recopiée dans le *Journal n° 42*, 160-161)

Et Nin de commenter : « This letter seemed to me so full of charm and ingenuity » (*ibid.*, 162). En copiant la lettre, dont on ne sait comment elle a pris connaissance du contenu, elle donne une représentation de l'image du père qu'elle sait néanmoins erronée, car « ingénue », mais à laquelle peut-être elle aimerait encore croire (« full of charm »). La vérité, est-ce véritablement ce « père de ses rêves » ?

En considérant le *Journal n° 42*, aussi bien les notes ayant servi de brouillon à la reconstitution des événements de 1933 que la reconstitution elle-même, on constate que le portrait du père n'est pas davantage flatteur que dans « *Lilith* » ou « *Winter of Artifice* ». Dans les notes, comme dans la reconstitution, sont accentués les « besoins » du père, ses habitudes particulières, son régime alimentaire observé de façon stricte, ses manies, son hypocondrie, et son côté méticuleux et rigide : « He could not live without certain biscuits, Quaker oats for the morning, syrup etc. Here his world was inexorably ordained. Order. Order in details. The need

³⁰¹ Voir citation du 21 juin 1937, extraite du *Journal n° 65*, dans la conclusion du chapitre précédent.

to have things at all cost. [...] An arranged universe in which the struggle against bad health is constant.. [...] a rigid pattern » (écrit le 11 juillet 1933, mais portant sur les événements de juin 1933, *Journal n° 42*, 80 ; voir annexes 81 et 82). Même une lettre que Nin écrit à son mari et recopie dans le journal mentionne les habitudes alimentaires du père : « no fishes for a diet... No sir ! Scotch porridge and Scotch oatmeal, and Hunter & Palmers digestive biscuits. Also Scotch » (fin juin 1933, lettre à Hugh Guiler écrite de Valescure et recopiée dans le *Journal n° 42*, 69). Le père semble avoir pris ses quartiers à Valescure comme un souverain à qui tout est dû. L'entrée reconstituée du premier jour passé à ses côtés parle d'elle-même : « King Father arrives after conquering a paralyzing lumbago. Pale. Suffering. Impatient to come. He appears cold and formal. [...] He conceals his feelings. His face is a mask » (*ibid.*, 75 ; voir annexe 24). Ce manque d'émotion apparent revient sans cesse comme un *leitmotiv* dans les manuscrits, même après l'épisode incestueux.

Lors des deuxièmes retrouvailles, en août, avant d'aller à Evaux-Les-Bains³⁰², Nin décrit à nouveau son visage impassible : « When I arrived in Valescure he met me alone, but it was impossible to detect on his face what his feeling was. Always the impenetrable mask – the coldness » (août 1933, *Journal n° 43*, 69). Le portrait du père est tout aussi dépréciatif, et même parfois complètement identique, mot pour mot, à celui que la fiction fait de lui. De quelle vérité parle Nin, lorsque le *Journal n° 42* présente un horoscope détaillé de Joaquín Nin père, sur plus de vingt pages, à la suite de la reconstruction de l'entrée concernant les jours passés à Saint-Raphaël, comme une façon de compléter le portrait mythique qu'elle fait de lui et pallier ce que les mots ne peuvent dire ? La nouvelle « Lilith » ne relève pas tant de « l'invention », puisque le père est de toute façon littéralement « crucifié » dans le journal manuscrit : « But I saw him so vulnerable... And there was something terrible about his lying on his back, crucified, while yet so potent, something so compelling... » (juillet 1933, portant

³⁰² Nous rappelons que Nin voit d'abord Miller à Avignon et Annecy, puis elle retrouve son mari à Chamonix, pour un séjour dans les Alpes, avant de retourner voir son père dans le Var, afin de traverser avec lui les Bouches-du-Rhône, la Camargue, puis le Massif Central jusqu'au Limousin.

sur les événements de juin, *Journal n° 42*, 94). Alors pourquoi tenter de redéfinir la vérité sur son compte ?

Dans *Memories of a Catholic Girlhood*, Mary McCarthy revient sur « le portrait corrosif » de sa grand-mère qu'elle a livré au lectorat (Raynaud, in Viollet et Lejeune 2000, 67)³⁰³. Selon Raynaud, « elle avoue l'avoir jugée en tant qu'adulte et fait amende honorable » (*ibid.*). McCarthy et Nin se rejoignent, en même temps qu'elles s'opposent sur ce point. Chez McCarthy, les commentaires métadiscursifs expriment un besoin de rendre justice « à rebours » (*ibid.*). Le portrait de la grand-mère est un portrait a posteriori, davantage autobiographique, *stricto sensu*. Chez Nin, ils sont différents. C'est après avoir écrit dans un roman qui s'apparente à un extrait autobiographique « contourné », selon l'expression de Lejeune³⁰⁴, que la diariste ressent un besoin de rendre justice, a posteriori, qui dément la nature purement fictionnelle de *The Winter of Artifice*. Néanmoins, ce que pointe chacun de ces *peccavi*, c'est la notion du « repentir [qui] entre en parallèle avec l'écriture autobiographique » dans son sens le plus large (Raynaud, in Viollet et Lejeune 2000, 71) – ce repentir, dans un sens même très étroit, est indéniable chez Nin, notamment lorsqu'elle soutient « the way I crucified him was undeserved » (voir *supra*). Il prend un sens plus large, cependant, lorsque progresse le projet de publication du journal, légitimant les amendements et les réécritures, et par là même, les mises en scène du journal.

1.2. Les raisons humaines de la réécriture

Lorsqu'elle concède avoir sérieusement remanié le texte de son *Journal*, pour la publication de 1966, Nin affirme que les réécritures obéissent avant tout à un souci artistique. Les réécritures s'imposent afin d'en faire une œuvre plus concise et donc lisible, mais elles sont également motivées par un désir de ne pas blesser Hugh Guiler et les autres personnes sur lesquelles écrit la diariste, puisque l'écriture possède une dimension sexuelle qu'elle commence à annoncer au lecteur en 1976, un an avant sa mort :

³⁰³ Claudine RAYNAUD, « Mary McCarthy, Mémoires d'une jeune catholique », Viollet et Lejeune 2000, 63-77.

³⁰⁴ Cité par Viollet, in Bustarret et Viollet 2005, 108.

Every act related to my writing was connected in me with an act of *charm, seduction* of my father. Every act was accompanied by *guilt* and retraction. Every act was doomed. I was doomed by the enormity of my sin (the wish to charm my father) to be punished, to fail.

Every act from selling a book, accepting a dollar, involving others, was charged with *direct sexual associations*: courting the world. In my dreams I did not publish *Under a Glass Bell* but I bought a vulgar parrot-green dress, a *whorish dress*. In my dreams at night I did not achieve a work of art and present the world with it, but *lay naked on a bed* (with an invisible *lover*) and all the world could see me. (Automne 1957, *D VI*, 109 ; c'est nous qui soulignons)³⁰⁵

Le vocabulaire auquel Nin a recours souligne l'importance de la honte et de la culpabilité. Cette dernière est de la conséquence du péché (« sin »), et Nin se sent maudite et frappée d'anathème (« doomed to be punished »). S'il s'agit de déjà « préparer le terrain » pour les futurs lecteurs du journal posthume, cette culpabilité n'est pas entièrement liée au père.

Fin 1937, alors qu'un éditeur vient de lire une copie du journal préparée pour lui mais prétendument authentique, Nin est clairement face au dilemme de l'authenticité contre la réécriture :

And now Denise Clairouin tells me: "I gave the diaries to [Max] Perkins, of Scribners. He was interested. Instead of giving them to a reader, he took them home and read them himself. He was thunderstruck. 'What a curious extraordinary woman.' He wants to see an abridged copy. Go to work."

And I face my greatest problem. Just when people want the diary as it is—as a diary—I have begun to transform it! No one can tell me what to do. I have an artistic need to transform. Everything I touch I must rewrite. What shall I do? And the human problems! How much can I reveal? Hugh might never read it, he only reads what I put in his hands. But Henry? Is cutting what the censors want me to do, to cut enough to preserve Henry's happiness! Oh, God. Duality. I work feverishly on forty-five—the transformed one. [...] I suppose I'll end by chucking my whole art life (publication) for human reasons. (15 novembre 1937, *Journal n° 56*, 211)³⁰⁶

À la lecture de cette citation, on comprend que le souci artistique de Nin se heurte à des raisons humaines qui risquent de compromettre la publication. La version que Max Perkins a lue, elle l'avait réécrite avec soin, mais voilà que désormais, il lui demande d'effectuer d'immenses coupures. Ce qu'elle a livré n'était plus vraiment un journal, et Nin est découragée de voir que justement, c'est le contraire que souhaite l'éditeur. Sa vie, sans les étoffements et les broderies reliant les entrées atomisées aura-t-elle autant d'intérêt ? Un journal qui se présente « comme

³⁰⁵ Nin affirme dans un entretien de 1972 que *Under a Glass Bell* est son œuvre la mieux écrite : « Yes, it is [one of my favorite works]. It's the one I feel I couldn't do better. I couldn't write it better. I couldn't change another word » (*CAN*, 161).

³⁰⁶ Le passage apparaît également dans *NM*, 173.

un journal » mettrait en relief tout ce qu'elle a cherché à « diluer » grâce aux réécritures, c'est ce qu'elle craint. Derrière ces « raisons humaines » se cache évidemment la culpabilité liée aux aventures extraconjugales. Alors que ces dernières se multiplient, cette culpabilité ne cesse de croître. On la retrouve dans l'essai inédit de 1965, écrit un an avant la parution du premier volume du journal. Dans les pages du petit livre-éventail japonais, Nin revient sur l'édition du journal :

Gradually, I began to see how I could edit it [the Diary] for the present. [...] Before I let Gunther [Stuhlmann] show it to publishers [...] there was a crisis. It began with a nightmare : I opened my front door and was struck by mortal radiations.

I grew fearful, anxious. I meant to talk with Bogner. We discussed each fear separately. The main one was my concern with hurting others by my revelations. [...] The fragments I showed were selected, as when I let Henry read his portrait and that of June [...]

There was another dream. My mother no longer alive was reading the diary and was as shocked as she was when I wrote a book about DH Lawrence. (*Essai 1965*, livre-éventail japonais non paginé)³⁰⁷

Le journal est une boîte de Pandore, un cadeau fait aux amis de la diariste sous forme expurgée, ou par fragments choisis, mais un piège redoutable lorsqu'ouvert en secret. Dans cet exemple, la culpabilité qui s'exprime et que Nin ne parvient à comprendre qu'à l'aide d'Inge Bogner, sa dernière analyste jungienne, est liée à des révélations dont la publication est envisagée comme des « radiations mortelles ». Le journal est vu comme objet de conflit – un conflit pour le moins œdipien – puisqu'il contient tant sur le père, que la mère ne doit pas lire.

1.3. Au filtre de la psychanalyse

Dans son étude, *Schuld und Schuldgefühl*³⁰⁸, Mathias Hirsch revient sur le sentiment de culpabilité, tel que théorisé par Freud, qui l'explore notamment dans « L'Homme aux rats ». Ernst Lanzer, le patient, souffre d'obsessions depuis la mort de son père, neuf ans auparavant. Il craint en particulier qu'il arrive du mal à ce père, pourtant mort, ainsi qu'à une femme ayant rejeté son amour il y a dix ans. Ernst Lanzer s'était endormi lorsque son père est mort. C'est à

³⁰⁷ Le passage a été retenu pour le *Journal VI* (été 1965, 378).

³⁰⁸ Mathias HIRSCH, *Schuld und Schuldgefühl, zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt* (Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 2007).

son réveil qu'on lui apprit la terrible nouvelle. L'anamnèse du patient et le récit de l'analyse met au jour la double étymologie, en allemand, de *die Schuld*, qui désigne à la fois « la dette » et « la culpabilité/la faute » ; l'exposition de l'analyse explicite le rapport entre les deux termes. Le jeune homme, lorsqu'il est à l'armée, perd un lorgnon qu'il doit rembourser à son lieutenant. Dans son inconscient, le non remboursement entraînera des châtiments corporels infligés à son père et à la femme qu'il aime, par l'intermédiaire du supplice d'une chaise percée sous laquelle sont placés des rats. Or, la fin de l'analyse met au jour que le patient refoule davantage d'agressivité que d'amour pour ce père, qui l'avait battu lorsqu'il était enfant, car ce dernier avait, « comme un rat », mordu quelqu'un. De ce cas, on retiendra que le sentiment de culpabilité ne relève pas toujours du domaine du conscient. Dans le cas de son patient, c'est même le contraire que Freud met en évidence : « [II] se rattache à un autre contenu qui n'est pas connu (inconscient) et qui doit d'abord être recherché » (Freud 2010, 54)³⁰⁹.

L'un des autres écrits sur lesquels revient Hirsch concerne le cas de l'analyse par Freud de la pièce de Henrik Ibsen, *Rosmersholm*. La pièce avait également retenu l'attention d'Otto Rank, qui, dans *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage* (« Le motif de l'inceste dans la poésie et la légende »), relève le drame de Ibsen³¹⁰. À la mort de sa mère, Rebekka Gamvik a été élevée en libre penseuse et en contemptrice de la religion par son père adoptif le docteur West, qui se prit d'affection pour l'enfant. Lorsque West meurt, Rebekka rejoint le manoir d'un pasteur, Johannes Rosmer, pour devenir dame de compagnie de sa femme Beate. Cependant, Rebekka provoque de façon plus ou moins indirecte le suicide de cette dernière, en lui faisant lire un livre présentant la procréation comme le seul but du mariage, alors qu'elle est sans enfant, et en lui laissant croire que son mari est en train de s'éloigner des bons principes et qu'il a l'intention d'épouser la nouvelle venue (voir Freud 1971, 121)³¹¹. Or, quelques mois plus tard, Rosmer

³⁰⁹ Sigmund FREUD [1909], *L'Homme aux rats : un cas de névrose obsessionnelle*, suivi de *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense* (Paris : Payot, 2010). ; voir également *Cinq Psychanalyses* (Paris : PUF, 1981).

³¹⁰ Otto RANK, *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage* (Leipzig/Wien : Franz Deuticke, 1912). L'étude de Rank se présente comme une liste exhaustive des œuvres faisant apparaître ledit thème, plus qu'une analyse poussée de cas isolés.

³¹¹ Sigmund FREUD [1915], « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse », *Essais de psychanalyse appliquée* (Paris : Gallimard, 1933), 105-136.

propose à Rebekka de l'épouser, afin d'oublier son lourd passé. Rebekka, dont c'était pourtant le souhait le plus secret, refuse. Elle perçoit, comme le dit Freud, « un sentiment de culpabilité qui lui interdit de jouir de son succès » (*ibid.*, 122). Mais ce sentiment de culpabilité n'est pas tant le fait d'avoir poussé Beate au suicide que le sentiment d'être déjà coupable, comme elle l'avoue dans l'avant dernier acte de la pièce, car elle a déjà eu des relations sexuelles avec un autre homme, le docteur West. C'est seulement à ce moment que le lecteur (ou l'audience) l'apprend. Cependant, entre temps, Rebekka reçoit la visite du recteur Kroll, frère de la défunte Beate, venu l'humilier en lui apprenant qu'elle est l'enfant illégitime de West. Kroll ignore la nature des relations entre le docteur et celle qui n'était pas sa fille adoptive mais sa fille biologique, mais Rebekka comprend qu'elle est coupable d'inceste. Lorsque dans le dernier acte, Rosmer lui renouvelle sa demande en mariage, Rebekka refuse en prétextant que son passé l'empêche de vivre le présent. Freud insiste que « le premier refus que Rebekka oppose à Rosmer a lieu avant la deuxième visite de Kroll, avant que celui-ci lui ait révélé sa naissance illégitime, au moment où elle ignore encore son inceste [...] » (Freud 1971, 123). Comme le relève Freud,

Le sentiment de culpabilité de Rebecca³¹² tire sa source du reproche relatif à l'inceste avant même que le recteur, avec une netteté analytique, le lui ait rendu conscient. [...] [E]lle ne peut pas ne pas avoir été sans se douter des relations intimes ayant existé entre sa mère et le docteur West. [...] Lorsqu'elle en vint à succéder, auprès de cet homme, à sa mère [...] elle se trouva sous la domination du complexe d'Œdipe. (*Ibid.*, 123-124).

Finalement, Freud montre que c'est « la puissance interne de cet événement primitif [qui] poussa Rebecca à recréer par une action énergétique une situation pareille à celle qui s'était établie la première fois en dehors de sa participation, à écarter la femme et mère pour prendre sa place auprès de l'homme et père » (*ibid.*, 125). Cette culpabilité inconsciente, Freud la précise très brièvement dans la toute dernière partie de son étude, en reprenant les hypothèses de Nietzsche. C'est parfois parce qu'ils se sentent coupables que certains patients passent à l'acte pour donner une raison à la culpabilité. La culpabilité ne serait alors pas la conséquence du crime, mais au contraire sa cause. Cette culpabilité que Freud dit « inconsciente » serait ce

³¹² Certaines éditions françaisent les noms propres.

qui pousse au passage à l'acte. Mais, comme lui, on peut s'interroger : « [D]'où provient l'obscur sentiment de culpabilité préexistant à l'acte ? » (*ibid.*, 136). Freud n'admet qu'une seule réponse : « du complexe d'Œdipe » (*ibid.*).

Le conflit de Nin est certes œdipien. Pour autant, ses sentiments de culpabilité sont multiples et elle semble presque se complaire dans cette dernière, en la cultivant et la déclinant dans les pages de son journal, en tant que culpabilité d'être femme, d'être femme et artiste, de posséder le journal, ou d'avoir agi ainsi avec son père. L'inceste apparaît comme la cause, en même temps que la conséquence d'un volet de sa culpabilité. Comme Rebekka West, ou ceux que Freud nomme les « criminels par sentiments de culpabilités » (*ibid.*, 135), Nin semble agir pour « rapporter le sentiment de culpabilité à quelque chose de défini » (*ibid.*). En se séparant du père, à travers l'écrit et à la suite de l'inceste, elle répète le conflit de la séparation et donne ainsi une teneur à une culpabilité préexistante.

2. Se sentir coupable

Le sentiment de culpabilité a toujours été cause de souffrance chez Nin. Ce sentiment naît dès l'enfance, pendant la guerre, alors que le père de la diariste se trouve réfugié en Espagne et que la petite fille exprime de façon récurrente la honte qu'elle éprouve d'être saine et sauve à New York, quand d'autres se battent sur le front et vivent les événements de plein fouet. Elle pense, dans une grande naïveté, que c'est le cas de son père. La jeune Nin s'excuse d'avoir une vie confortable et se sent comme une privilégiée d'être aux États-Unis tandis que les Européens sont restés à se battre et défendre le Vieux Continent. Elle se sent même coupable de s'amuser avec ses frères : « Etait ce bien de ma part d'allé m'amuser pendant que les Français meurent, pendant que les mères pleurent, pendant que La France, ma patrie bien aimé souffre ? » (22 janvier 1915, *Journal n° 1*, non paginé). Le soir de son premier Noël sans son père, la petite fille note :

Malgré ma joi, je n'est pas oublier Papa. S'il avait étai là, j'aurais pu m'ecrier Je suis dans le Paradis. J'ai bien réfléchi a la bonté de Dieu ici. Je suis avec ma famille j'ai chaud rien ne me manque, combien d'enfant laba bien loin meur de froide et de fin. Ici

j'ai maman chaque soir. Je goute. Je peu recevoir son tendre baiser. Combien d'enfant laba bien loin pleure leur mère, pleure le baiser paternelle, qui ne reviendra jamais jamais. O moi je peu me consoler. J'ai papa, bien loin c'est vrai mais je l'est et j'ai l'esperence de recevoir un jour un <le> baiser tant désiré. (25 décembre 1914, *ibid.*)

Tout en tentant de se consoler en évoquant le malheur des autres, la jeune enfant réitère l'importance de son père, à travers le désir de recevoir ce baiser dont elle rêve inlassablement. Dans les lettres qu'elle lui envoie par la suite, elle se rend responsable du bonheur de ce dernier car elle souhaite expier la culpabilité liée à son départ, dont elle pense être la cause. Elle le répète souvent dans les entretiens, notamment en 1971 : « Comme j'étais convaincue enfant que j'étais un laideron, que mon père était parti parce que *c'était ma faute*... L'enfant se fait cette idée là de l'abandon... Ça veut dire... c'est une critique... Enfin, ça veut dire qu'on ne vous aime pas » (Masque et plume 1970, 25'48"-26'03" ; c'est nous qui soulignons). De là, on peut aisément comprendre que Nin n'aura de cesse de reconquérir ce père absent, afin qu'il lui revienne et répare la blessure traumatique subie par son départ dans l'enfance. C'est ce qui ressort des lettres qu'elle lui envoie, même après son mariage à Hugh Guiler : « With what infinite tenderness I explained things to him, won him [...] I have made myself responsible for Father's happiness » (octobre 1924, *ED III*, 61-63). Il s'agit de « gagner » enfin les faveurs du père, de le rendre fier des accomplissements de sa fille, et également de faire son bonheur, pour se racheter à ses yeux et être ainsi délivrée de la culpabilité.

Dans les années vingt et trente, Nin n'a pas un regard aussi distancié qu'en 1970 sur ce sentiment de culpabilité. On dirait plutôt qu'elle agit pour lui donner une teneur. À travers la séduction de tous ceux qui, tour à tour, représentent pour elle des figures paternelles, elle ne fait qu'autoalimenter cette culpabilité originelle, tout en tentant de combler la faille narcissique consécutive au départ du père, que Rosa Nin-Culmell, avec tout l'idéal maternel qu'elle représente, ne suffit pas à contrebalancer. C'est dès les premières années de son mariage qu'advient la première aventure, celle avec Paco Miralles, son professeur de danse. En juillet 1926, alors qu'elle commence à prendre des cours de flamenco, elle s'adresse au journal : « From now on then, you are the Journal of a Spanish Dancer! How well it would read in headlines: the confessions of an artist's model, a society girl, the wife of an American Banker

living in Paris, a Spanish dancer... » (juillet 1926, *ED III*, 218). Le projet de mise en scène du journal en tant que confessions (probablement teintées d'érotisme) sous-entend déjà que l'écrit mérite d'être confessé, et est donc sous-tendu par la culpabilité consécutive à la faute. Si elle est d'une autre teneur, elle n'en apparaît pas moins, très régulièrement, dans les œuvres de fiction, et c'est tout d'abord être femme qui est source de culpabilité.

2.1. Coupable d'être femme

2.1.1. Coupable d'être femme et sensuelle

Née dans une famille catholique, Nin reconnaît l'influence de la religion sur sa vision de la femme : « Nobody knows what a magnificent prey I was for Christian legends, because of my compassion and my tenderness for human beings. Today it divides me from enjoyment of life » (avril 1932, *D I*, 71). Nin identifie le catholicisme comme la clé de l'idéal maternel, c'est-à-dire une femme pleine de compassion et de tendresse envers les autres. C'est aussi la voie dans laquelle son père est heureux de la voir se diriger, puisqu'il la félicite fréquemment dans ses lettres pour ses qualités féminines : « Your letter brought me a facet of your innumerable faces. An aspect of goodness and grace which reveals all the capacity for compassion of a woman » (juin 1933, *D I*, 223). À travers sa compassion pour les autres, la femme ne pense pas à elle-même : « A woman is taught not to think of herself, to be selfless, to serve, help. This masochism is almost natural to woman. She is brought up in it. (Example set in the family by my Spanish grandmother.) It is like the masochism of people brought up in the Catholic religion » (janvier 1933, *D I*, 164-5). Pour les catholiques, la Vierge Marie représente deux conditions irréconciliables : la maternité et la virginité. Comme le soulignent Douglas (Douglas 1977, 100-101)³¹³ et, à son tour, Spencer (Spencer 1981, 69), l'église catholique romaine n'autorise les relations sexuelles, a priori, que dans le but de la reproduction. Le rôle de la mère est avant tout asexuel. Nin retient des passages comme celui-ci lorsqu'elle prépare le *Journal I* de 1966, en écho à son travail avec sa troisième analyste, Martha Jaeger (une jungienne), et aux

³¹³ Ann DOUGLAS [1977], *The Feminization of American Culture* (New York : Farrar, Straus and Giroux, 1998).

écrits de l'anthropologue et psychologue jungienne Margaret Harding, qu'elle lit pour la deuxième fois en mars 1946 (voir *D IV*, 137).

Dans les années trente, l'écriture personnelle met en évidence le conflit entre la maternité et la sexualité, notamment à travers la relation à Henry Miller : « When I need strength I realize Henry is my burden, my child » (18 janvier 1936, *F*, 191). De façon générale, dans le schéma patriarcal, la mère ne peut être envisagée dans le cadre d'une sexualité libérée, son image étant désinvestie de toute notion de plaisir. Nin souffre, car au contraire, Miller ne s'affirme pas assez et pervertit le schéma sexuel traditionnel, puisqu'il a besoin d'elle en tant que mère. Sous la plume de la diariste, le ventre maternel se substitue même au vagin de la femme sensuelle : « Seeing Henry walk toward me moves me in the womb again, with an immense tenderness, but I don't desire him sexually. It was like a sensualized mother passion » (21 juillet 1936, *F*, 262). Nin pervertit à son tour l'amour maternel, qui se retrouve empreint d'une sensualité passionnelle déplacée, voire incestueuse. Dans *Ladders to Fire*, l'auteur prête des pulsions contradictoires semblables à Lillian, dont l'instinct maternel est en conflit avec les élans sexuels. Ainsi, lorsque son mari Jay lui fait l'amour, le même déplacement entre le ventre et le vagin s'opère : « His [Jay's] taking her was not to take her or master her. He was the lover inside of the woman, as the child is inside of the woman. [...] The maternal and feminine cravings were all confused in her [...] » (*LF*, in *CI*, 68).

Pourtant, Nin est fière de pouvoir subvenir aux besoins matériels et maternels de Henry Miller : elle lui envoie de l'argent, elle le nourrit, elle l'aide dans ses démarches en France. Dans le *Journal n° 42*, lorsqu'elle pense soudain que Miller ne lui apporte plus le bien-être du début de leur relation, ce sur quoi elle reviendra, elle souhaite l'aider à naître en tant qu'auteur, le « placer » dans la vie, avant de s'en détacher : « I must get Henry's book published. I must do that for him. I must enthrone him securely before I abandon him. Give him strength. [...] Oh the great, the immense relief to abandon Henry before he causes me the supreme pains [...] » (début août 1933, *Journal n° 42*, 229). La jeune femme tient sa promesse puisque devant les

réticences de Jack Kahane à publier les « Carnets Parisiens » de Miller, elle finance la publication de *Tropic of Cancer*³¹⁴, en juin 1934, pour 5000 francs.

Par ailleurs, le *Journal III* explore en détail les relations très maternelles que Nin entretient avec plusieurs hommes, et plus rarement des femmes, qu'elle nomme ses « enfants »³¹⁵, parmi lesquels Gonzalo Moré. C'est le cas de ce passage daté de février 1941 :

Gonzalo deceived me at first because of his bigness, because of his physical power [...] So at first I did not detect the child in him. He claimed from me indulgence, the love his mother did not give him. I protected the child through years of drunkenness, through ineffectual revolutions, through so many failures and defeats and dangers, through his moments of blindness and selfishness. That is why he burdened me with all his problems. He expected no fatigue or rebellion from me. When his mother's love died because of his anarchy and because he ran away with Helba, I was assigned to replace her and to grant all the demands his real mother denied him. (Février 1941, *D III*, 103)

Entre 1939 et 1944, Nin recueille nombre d'artistes mineurs désorientés par la guerre, et le conflit entre Nin-femme sensuelle et Nin-mère n'est pas réglé. Lorsqu'elle rencontre et soutient financièrement le poète John Dudley, elle confie par exemple : « The mother of artists has given birth again » (octobre 1940, *D III*, 50). Pour autant, Nin ne manque pas de dénoncer l'idéal victorien de l'ange du foyer³¹⁶ : « I was so far away from my soft and gentle home. Yet for June too, I was an archangel. They all want to sanctify me, to turn me into an effigy, a myth. They want to idealize me and pray to me, use me for consolation, comfort » (février 1932, *D I*, 51). Tant qu'elle n'est pas capable de créer, elle se complaît pourtant dans ce rôle tout en ayant conscience que persister dans cette voie la rend vulnérable : « It is my maternal instinct which places me in danger » (janvier 1933, *D I*, 165).

Cet instinct maternel, elle le condamnait déjà quelques années plus tôt, notamment le 25 octobre 1923 : « One accusation brought against my Mother [...] is that she is first a woman and then an artist. I would so desire my life to be a refutation of this » (25 octobre 1923, *ED III*, 18). Si la mère de Nin apparaît relativement peu dans le premier volume publié du journal, c'est aussi à cause du rôle de mère qu'elle a choisi, en sacrifiant sa carrière de cantatrice. Après sa

³¹⁴ Voir notamment la préface de Stuhlmann, dans *A Literate Passion*, xv-xvi, ou *CAN*, 224.

³¹⁵ Tour à tour, ou simultanément Henry Miller, Jean Carteret, Conrad Moricand, Antonin Artaud, Gonzalo et Helba Moré, Robert Duncan, Kenneth Patchen, Luise Rainer, Thurema Sokol.

³¹⁶ On prête l'origine de l'expression à Coventry Patmore, qui publia un poème intitulé « The Angel in the House » en 1854, dédié à sa femme qu'il dit parfaite, douce et attentionnée.

mort, Nin rêve même que c'est cela qui l'a tuée, puisqu'elle se voit découvrant un message de la main de cette dernière, sous une caisse de boîtes en plastique : « "Everyday more lunch boxes. Lunch boxes again. Nothing but lunch boxes." The implication to me was that my mother had filled too many lunch boxes and had finally gone mad and committed suicide » (hiver 1954-1955, *D V*, 223). Ce n'est que lorsqu'elle trie les affaires de sa mère avec son frère, quelques semaines après l'enterrement, que Nin semble se réconcilier avec l'image de la femme qu'elle rejette dès son adolescence. Cette image, qu'elle réproouve en même temps que le catholicisme, elle a pourtant quelques difficultés à ne pas la cultiver à l'âge adulte, avec les artistes auprès desquels elle aime se rendre indispensable.

Durant l'été 1965, la diariste s'apprête à publier le journal, mais fait part de ses hésitations. Elle perçoit, comme nous l'avons vu, plusieurs peurs dont elle débat avec son analyste, le docteur Inge Bogner. Parmi elles, la culpabilité sexuelle : « There was the old guilt about sexual experiences. This taboo was my own. [...] People would read between the lines » (été 1965, *D VI*, 378-379). La question la préoccupe tant qu'elle en fait, en partie, le sujet du roman *A Spy in the House of Love*. Écrit en 1950, il fut rejeté par non moins de cent vingt-sept éditeurs, et assimilé à de la pornographie. Il ne fut publié qu'en 1954. Érotique tout au plus, le roman explore avant tout la culpabilité liée à l'adultère et aux relations multiples de l'héroïne, Sabina. Dans les romans de *Cities of the Interior*, lorsqu'elles rencontrent Sabina, Lillian et Djuna sont fascinées par la libération sexuelle que la jeune femme symbolise. Chacune est attirée par celle qui passe pour la quintessence du désir secret de la femme de faire l'expérience de sa liberté à travers les conquêtes. Dans *The Four-Chambered Heart*, Djuna avoue : « Sabina is only behaving as all women do in their dreams at night... In my dreams I have been Sabina » (*FCH*, in *CI*, 334). Cependant, tout en représentant un modèle pour les deux femmes, la vie dissolue de Sabina entre en conflit avec les prérequis d'une relation stable. Tandis qu'elle accumule les aventures, son désespoir grandit. Comme le relève Sharon Spencer : « [A]ll of Nin's woman characters experience conflict between their sense of responsibility towards others and the impulse to seize pleasure » (Spencer 1981, 92). Sabina souffre, non pas parce que

sa vie de conquêtes sans engagement émotionnel est moralement condamnable, mais parce qu'elle est inconsciemment convaincue qu'il en est ainsi. Nin le confirme dans le journal : « I see Sabina as a portrait of a modern woman, seeking to break taboos but still a prey to guilt » (hiver 1954-1955, *D V*, 214). Ce que les censeurs négligent lorsqu'ils rejettent la nouvelle, c'est que Nin projette en Sabina une culpabilité liée à l'adultère, toute personnelle de surcroît.

Les séances d'analyses avec Martha Jaeger ainsi que les écrits de Harding aident Nin à expier cette culpabilité. Dans *Woman's Mysteries Ancient and Modern*, Harding revient notamment sur le concept de virginité, et explique qu'en latin, « virgo » s'appliquait à un état social ou psychologique qui signifiait « non mariée » – le terme employé pour « vierge » était alors « virgo intacta » (Harding 1971, 102)³¹⁷. D'autre part, au sein d'un ouvrage basé sur l'anthropologie et la psychologie, elle établit un parallèle marquant entre la lune et la vision qu'a toujours eu l'homme de la nature féminine :

[T]he archetype of mother is related to the many moon goddesses [...] [They] were the givers of life and the protectors of fertility, but they were also attributed with the destructive powers of nature (particularly floods). [...] The ancient relationship of woman to the moon serves to restore or bring back into the open two aspects of feminine nature which Judaism and Christianity have condemned and attempted to repress: her destructive power and her sexuality. (Harding 1971, 111)

Les commentaires de Harding n'ont pu que retenir l'attention de Nin, puisque Sabina prend des « bains de lune », élément hautement symbolique et féminin qui lui donne presque naissance : « She remembered the moon-baths, as if this had marked the beginning of her life instead of the parents, school, birthplace. As if they had determined the course of her life rather than inheritance or imitation of the parents. In the moon-baths perhaps lay the secret motivation of her acts » (*SHL*, in *CI*, 388-9). Rappelant indubitablement les bains de lune que Nin prend dans sa chambre, à Richmond Hill en 1936 (voir *D III*, 159), l'élément fait écho aux lectures de l'écrivain. Nin accentue également la duplicité sur laquelle revient Harding, lorsqu'elle décrit Sabina en train de réfléchir à la planète en question : « She meditated on this planet which kept a half of itself in darkness » (*SHL*, in *CI*, 389). Chez Sabina, la duplicité s'exprime par un côté

³¹⁷ Hester M. HARDING [1933] et [1935], *The Way of All Women* (New York : C.G.Jung Foundation, 1970) et *Woman's Mysteries: Ancient and Modern* (New York : C.G. Jung Foundation, 1971).

sombre, une face cachée que dissimule son éternelle cape. Cet accessoire fait d'elle une sorcière (voir *SHL* in *CI*, 366) et pour l'homme, cette sorcière a quelque chose d'animal. C'est ce qu'un artiste décrit devant une des héroïnes de Nin, alors mannequin posant pour lui :

I have known other sexual angels. It is wonderful to see the change in them. These clear eyes that you can see through, these bodies that take such beautiful harmonious poses, these delicate hands... how they change when desire takes hold of them. [...] There are women's voices that sound like poetic, unearthly echoes. Then they change. The eyes change. I believe that all these legends about people changing into *animals* at night—like the stories of the *werewolf*, for instance—were invented by men who saw women transform at night from idealized, worshipful creatures into *animals* and thought that they were possessed. (« A Model », *LB*, 75)³¹⁸

Au contact de la nuit et de la lune, élément depuis longtemps associé au cycle menstruel, la femme peut se faire animale et par là même, envoûtante, voire castratrice, comme l'illustre la suite de l'histoire racontée par le peintre : « “Listen, I love you. You know that, but I can't take you. I did that to a girl once, and she got pregnant and had an abortion. She bled to death. Since then [*sic*] I haven't been able to take a woman. I'm afraid. If that should happen to you, I would kill myself” » (*ibid.*, 48). Ce n'est pas tant le péché originel que souligne Nin en tant que toute première source de culpabilité – ce que relève Hirsch dans un premier chapitre intitulé « La culpabilité commence par Adam et Ève »³¹⁹ (Hirsch 2004, 17) – que le danger de la maternité qui, dans la fiction, mène à la mort. Entre être mère ou être femme, il faut choisir. Cependant, la signification sous-jacente du passage est également que la femme qui crée est dangereuse pour l'homme. Pour ne pas lui nuire, elle est condamnée à rester la muse de l'artiste.

2.1.2. Coupable d'être femme et artiste

Tout en revenant sur l'idéologie naturaliste de l'infériorité intellectuelle féminine, Hélène Cixous, dès 1975, dénonce les accusations portées contre la femme : « [La femme est] coupable de tout, à tous les coups : d'avoir des désirs, de ne pas en avoir, d'être frigide, d'être trop “chaude” ; de ne pas être les deux à la fois ; d'être trop mère et pas assez ; d'avoir des enfants et de ne pas en avoir ; de nourrir et de ne pas nourrir... » (Cixous 2010, 46)³²⁰. En s'appuyant

³¹⁸ Anaïs NIN, *Little Birds* (New York and London : Harcourt Brace Jovanovich, 1979).

³¹⁹ « Schuld fängt bei Adam und Eva an » ; c'est nous qui traduisons.

³²⁰ Hélène CIXOUS [1975], *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard (Paris : Galilée, 2010).

sur la thèse de Cixous, Nicole Mosconi, dans un article intitulé « Rapport au savoir et différence des sexes », revient sur ce sentiment dans le cas de la femme qui crée. L'auteur montre notamment que toute impulsion créatrice est sous-tendue par une culpabilité liée à celle de dépasser les parents, et notamment le père, dans une tentative de s'attribuer un accomplissement intellectuel alors considéré comme phallique³²¹. Elle explique alors comment *la* femme (c'est l'auteur qui souligne) en est venue à devenir la muse de l'artiste, ce qu'elle nomme « son moteur affectif » (Mosconi 1997, 193)³²². Selon Mosconi, « l'inégalité entre les sexes et la domination masculine ont donné aux hommes le monopole sur les images, les idées et les représentations, sur les tâches de symbolisation et de création culturelles » (Mosconi 1997, 201). Une conversation d'août 1937 entre Nin, Miller et Durrel, dont la diariste rend compte dans le *Journal II* et qu'elle relit lors de conférences en 1972, est voisine de cette idée :

As to all that nonsense Henry and Larry talked about, the necessity of 'I am God' in order to create (I suppose they mean 'I am God, I am not a woman'). Woman never had direct communication with God anyway, but only through man, the priest. She never created directly except through man, was never able to create as a woman. But what neither Larry nor Henry understands is that woman's creation far from being like man's must be exactly like her creation of children, that is it must come out of her own blood, englobed by her womb, nourished with her own milk. It must be a human creation, of flesh, it must be different from man's abstractions. As to this 'I am God', which makes creation an act of solitude and pride, this image of God alone making sky, earth, sea, it is this image which has confused woman. (Man too, because he thinks God did it all alone, and he thinks he did it all alone. And behind every achievement of man lies a woman, and I am sure God was helped too but never acknowledged it.) (Août 1937, *D II*, 233-234)

Dans sa tentative de définition, Nin traduit la domination masculine dans le domaine de la création. Publié en 1967, le deuxième volume du journal expurgé commence à prendre la voie/voix des féministes françaises des années 1970. Si elle ne cherche pas à faire de la femme la rivale de l'homme, Nin prend le soin d'inclure ces longs passages dans le deuxième volume du journal publié, afin de séduire un lectorat féministe. Un peu avant la publication des textes-

³²¹ Mosconi dénonce cette culpabilité induite par « le monisme sexuel phallique » de la psychanalyse, à savoir, que « toutes les réalisations et créations ont une signification phallique, y compris—paradoxalement—la procréation » (*ibid.*, 199).

³²² Nicole MOSCONI, « Rapport au savoir et différence des sexes », *Les Cahiers du CERFEE (Centre de Recherche Formation Enfance Education)*, n° 14, dir. Yveline Fumat et Leila Acherar (Montpellier : Presses de l'Université Paul Valéry, 1997), 183-205.

clés de Cixous ou de Luce Irigaray³²³, qu'elle a peut-être lus avec beaucoup d'intérêt (la période est malheureusement couverte par *The Book of Pains*, et *The Book of Music*, les deux derniers journaux inaccessibles), Nin exhorte régulièrement la femme à s'affirmer dans l'écriture : « We need you to write, we need you to speak, we need this revelation of woman who is not only trying to be revealed to herself but needs to be revealed to others » (conférence de 1972, *AWS*, 80). Même si elle ne cherche pas à dénoncer le phallogentrisme de la psychanalyse, dans cet appel lancé aux femmes, Nin est proche des injonctions de Cixous : « Écris ! L'écriture est pour toi, ton corps est à toi, prends-le » (Cixous 2010, 39). Cixous répète que l'écriture permettra à la femme de se réapproprier son corps : « En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué [...] [L'écriture] lui rendra ses biens, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés » (*ibid.*, 45). Incidemment, deux ans plus tôt, Nin relève également le rapport au corps que pourrait avoir l'écriture de la femme : « Women must learn to articulate, to become focused [...] Because they are sensory, they feel things with their whole bodies » (conférence de 1973, *AWS*, 81). Et si Cixous retient que « l'être femme » a été gardé sous le sceau de la domination masculine, Nin a recours à l'image étrangement similaire du voile, comme le signale le titre du chapitre de Hinz, « The Unveiling of Woman » (*AWS*, 79) : [I]n spite of their not realizing it, our women have been as veiled as in the Orient. They have veiled their thoughts through a long tradition of secrecy about their feelings; *they have not been articulate*. They have written as men, they have painted as men, and we did not really know what they felt » (conférence de 1973, *AWS*, 79 ; c'est nous qui soulignons). Nin encourage la femme à trouver son propre langage : « I would like to see women creating their own language » (entretien de 1972, *AWS*, 80). Elle semble anticiper les propos de l'autre grand nom du féminisme français, Luce Irigaray, puisque cette dernière, dès 1977, insiste clairement pour que la femme verbalise elle-même son propre désir, indépendamment de celui de l'homme supposé moins porté sur l'inconscient. Irigaray propose

³²³ Luce IRIGARAY, *Speculum. De l'autre femme* (Paris : Minuit, 1974) et *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris : Minuit, 1977).

à la femme une réponse à plusieurs questions, notamment, « Comment retrouver, ou inventer, son langage ? » (Irigaray 1977, 119).

Dès le *Journal I*, Nin adopte déjà des positions féministes, dans une moindre mesure : « The drama of woman's development is very painful, for in each case the man seems to punish all growth » (juin 1933, *D I*, 234). Dans les volumes suivants, elle ne fait finalement que renforcer son point de vue à l'attention d'un lectorat bien défini et identifié, comme pour donner une dimension moins personnelle à son journal qui, ne l'oublions pas, est devenu *Le Journal des Autres*. À l'aide de phrases-clés, dans ce qui s'apparente davantage à un essai qu'à une notation diaristique, Nin poursuit :

I believe at times that man created art out of fear of exploring woman. I believe woman stuttered about herself out of fear of what she had to say. She covered herself with taboos and veils. Man invented a woman to suit his needs. He disposed of her by identifying her with nature and then paraded his contemptuous domination of nature. But woman is not nature only.
She is the mermaid with her fish-tail dipped in the unconscious. (*Ibid.*, 235)

Les « hésitations », les « tabous » et les « voiles » mettent en évidence l'énigme de la femme, que Nin dénonce l'homme de ne pas comprendre. Par conséquent, il déclare la femme coupable de créer, comme de ne pas créer. C'est du moins, ce qu'elle souligne lors de sa conférence à Esalen, près de San Francisco, en février 1972 :

[There is] a guilt for creating because we seem to be taking too much room or taking space from our fellows or asserting ourselves, and a guilt for not creating. (...) By creating I don't mean only or specifically painting or composing music or writing books. I mean creating everything—creating a child, creating a garden, creating a house, creating a community, whatever it is. (*AWS*, 37)

Cette perspicacité, Nin la doit en partie à son travail avec le docteur Rank, comme elle l'annonce dans le premier volume du journal, dès 1966 :

He [Rank] feels that guilt comes from a far deeper source than a child's offense against moral laws. There is the sense of guilt of the creator. The artist (or the failed artist, the neurotic) takes from the world. He receives impressions, he absorbs colors, pleasurable sensations [...] he enjoys beauty [...] and he feels committed to love this in return, to emulate creation, to celebrate, to worship, to admire, to preserve. There is, according to Rank, a guilt about not creating, as well as a guilt for destroying. (Novembre 1933, *D I*, 294)

Cette culpabilité de détruire, réminiscente du stade sadique-anal (incorporer les aliments de la mère puis les rejeter), est un autre aspect de ce que perçoit Nin à l'égard d'un journal qui, à cause des révélations dont il est chargé, devient presque une arme.

2.2. Coupable de posséder une arme : le journal

En tant que création inégalée et colossale, le journal est un objet de culpabilité puisqu'il est le gardien des mensonges liés à l'adultère et d'une vie recréée pour soi. On sait la propension de Nin à mentir, une tendance qu'elle reconnaît tout à fait, comme le montre l'exemple suivant tiré du journal non expurgé *Incest* :

In the morning I awake singing because I know they have all slept profoundly, lulled by the lies I have told them, beautiful lies always, necessary, creative, the fairy tales! Lies: To explain to Henry why I could not spend this week with him. Inventions. Color. Drama. To explain to Allendy why I still go out one evening a week. Lies to Fred [...] Lies to conceal from the world my struggles against bad health. [...] Lies about the sources of the income I give Henry [...] Lies to Hugo [...] Lies to Emilia. Lies to Joaquín [...] The lies of night nurses, doctors, and Utopians. (18 février 1933, *I*, 109-10)

Nin en arrive même à créer une hiérarchie des mensonges : il y a les « fourberies », les « demi-mensonges », les « mensonges vital [*sic*]³²⁴ », les « inventions » et les « mensonges ». Elle se dit broder sur la réalité : « I have also invented friends when the ones I had were not satisfying. [...] Embroidery » (mars 1932, *HJ*, 94)³²⁵. Parfois, c'est entre le mensonge et la réalité qu'elle préfère se situer : « At one moment my lie was in danger of being found out—so I invented a better one. And it all worked well. [...] I have a recourse to the half-lie, which is the best of all because it diverts suspicion » (21 février 1933, *I*, 113; c'est nous qui soulignons). Nin invoque ici le demi-mensonge, comme elle invoquait en mars 1931 les demi-vérités : « I let him [Henry] read my letter to June, and he found relief in knowing. The best of lies are half-truths. I tell him half-truths » (mars 1931, *HJ*, 76). Elle prétend ne pas mentir dans le journal : « The only person I do not lie to is my journal » (18 février 1933, *I*, 110), cependant elle revient immédiatement

³²⁴ Un terme que Nin utilise toujours en français dans le texte.

³²⁵ Cet exercice de broderie n'est pas sans rappeler la nature du texte, qu'elle tisse.

sur ses propos : « Yet out of affection even for my journal I sometimes lie by omissions. There are still so many omissions! » (*ibid.*).

Plus intéressantes encore sont les raisons de certains mensonges, qu'elle évoque lorsqu'elle séjourne avec son père dans le sud de la France, en 1933. Ces mensonges sont justement ceux qu'elle nomme les « mensonges vital [*sic*] » : « When Father tells me benign lies like 'This is the first time I have wanted a lot of money' (to join me, to make me gifts) I detect insincerity. [...] Father, spare me those lies that we have to tell to others weaker than we, that deformation of our nature to create an illusion for the others » (21 juillet 1933, *I*, 232). Le lecteur est en droit de s'interroger sur la formule déontique « have to ». S'agit-il pour Nin de dresser le portrait de deux êtres aussi peu capables de vérité l'un que l'autre ? La construction de la phrase sous-entend que le mensonge ne va pas sans une certaine compulsion, chez Nin comme chez son père. Enfin, que penser de ceux à qui elle fait référence par le comparatif « plus faibles que nous » ? Les plus faibles sont-ils ceux qui ne mentent pas ou s'agit-il d'affirmer sa souveraineté, sa domination sur les autres et d'accentuer leur incapacité à distinguer le vrai du faux ? Autant de questions auxquelles les manuscrits répondent plus précisément. Les pages 254 et 255 du *Journal n° 42, Incest*, montrent encore une fois que le journal dit « non expurgé » ne se révèle pas tout à fait fidèle aux manuscrits et d'autre part, que les passages en langue étrangère ne sont pas systématiquement signalés. C'est le cas de celui qui nous préoccupe, à la page 255 :

Père, épargne moi ces mensonges vital que nous devons faire aux plus faibles. Cette déformation de notre nature pour créé l'illusion pour les autres. Soyons courageux, comme tu me l'a demander toi le premier. Que notre amour soit au dessus de la jalousie ! (Fin juillet 1933, *Journal n° 42, Incest*, 255 ; voir annexe 83)

La position de ce fragment sur la page nous informe de son statut secondaire par rapport à la première campagne d'écriture du journal. En effet, ce passage en français est écrit d'un trait plus épais et vient clairement s'intercaler entre les deux paragraphes, puis se termine au dessus du premier à la suite d'un astérisque qui effectue un renvoi, par manque de place. Les manuscrits renforcent le caractère de l'ajout, directement adressé au père, puisque Nin choisit d'écrire en français, à l'intérieur de l'anglais. Si « Mensonges vitale ! » est, par ailleurs, le titre

qui apparaît en en-tête de la page 254, dans la préface au *Journal de jeunesse II*, le frère de Nin rapproche le terme de Bergson : « [T]he lie that always t[ells] the truth [is] an idea somewhat akin to Bergson's mensonge vital, a term that Anaïs loved to quote » (préface à *ED II*, xiii-xiv). Cependant, ce concept n'apparaît pas dans l'œuvre du philosophe et relève d'une simplification de la théorie de « l'élan vital ». Dans le cadre de sa définition de la négation, lorsqu'il remet en cause les explications finalistes et mécanistes de l'évolution de Leibniz, Aristote ou même Descartes, pour montrer que rien n'est donné d'emblée, et que les paramètres de départ ne déterminent pas nécessairement ce qui n'est pas encore advenu, il revient sur un détail. L'abolition, c'est-à-dire la conception de ce qui n'est pas ou plus, nécessite non pas une représentation du contraste entre le passé et le présent, mais également une perception de « tout ce qui aurait pu être » :

Il faut qu'on exprime ce contraste en fonction de ce qui aurait pu être et non pas de ce qui est, qu'on affirme l'existence de l'actuel en ne regardant que le possible. La formule qu'on obtient ainsi n'exprime plus simplement une déception de l'individu : elle est faite pour corriger ou prévenir une erreur, qu'on suppose plutôt être l'erreur d'autrui. En ce sens, la négation a un caractère pédagogique et social » (Bergson 1959, 173)

Pour l'édition du *Journal I*, Nin retient l'essence du passage rajouté en français. Comme le théorise Bergson, elle considère « le possible » et, à travers ses mensonges, présente finalement une abolition de l'opposition entre le vrai et le faux. Elle légitime les mensonges pour « les plus faibles ». En effet, elle affirme parfois mentir dans un but presque altruiste. Lorsqu'elle parle avec son père, quelques jours après leurs retrouvailles, elle confie : « This diary proves a tremendous, all-engulfing craving for truth, since to write it I risk destroying all the edifices of my illusions, all the gifts I made, all that I created, Hugo's life, Henry's life, everyone whom I saved from truth, I here destroy! » (21 juillet 1933, *I*, 232-3 ; c'est nous qui soulignons). Sauver les gens de la vérité implique que cette dernière est dangereuse ou du moins irregardable, d'où sa volonté de créer pour eux une illusion (d'optique) : « When others asked the truth of me, I was convinced it was not the truth they wanted but an illusion they could bear to live with. I was convinced of people's need of illusion » (novembre 1933, *D I*, 286). C'est ainsi qu'elle justifie rapidement ses mensonges. Elle explique encore, précédemment dans le même volume :

I say to Henry : “I am not going to lie anymore. Nobody is grateful for my lies. Now they will know the truth. And do you think Allendy will like what I have written about him better than what I said to him or implied by my evasions? Do you think Marguerite will prefer to know what I think of her in place of what I have told her? Truth is death-dealing, as your truths are death-dealing, Henry. You killed June psychically with your brutal honesty, as you would kill anyone you wrote about. People may not appear to be injured, but they are, irretrievably so, by a certain knowledge.” (Août 1933, *DI*, 246)

Nin propose d’aller à l’encontre de Miller, grâce au mensonge et souligne quelques lignes plus loin ce « mensonge vital », afin de laisser les gens vivre dans leurs illusions. Dans ces mêmes pages, elle s’imagine être « la marraine fée » de ses proches (« fairy godmother »), celle qui créera les illusions dont ils ont besoin pour vivre, puisque c’est le savoir (« a certain knowledge ») qui blesse ou tue. Le problème l’obsède tant qu’elle le met en scène dans *House of Incest*, lorsqu’Alraune s’avoue : « I am enmeshed in my lies, and I want absolution. I cannot tell the truth because I have felt the heads of men in my womb. The truth would be death-dealing and I prefer the fairytales. I am wrapped in lies which do not penetrate my soul. As if the lies I tell were like costumes » (*HI*, 24-25). À travers la fiction, Nin met en scène le conflit entre la vérité mortifère et le mensonge salvateur, qui s’exprime dans une véritable mascarade. Ce jeu de costumes rappelle, en outre, les attributs de la femme fatale. Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre. Cependant, cette légitimisation des mensonges n’est pas toujours le point de vue qu’elle adopte.

En juin 1933, alors qu’elle séjourne à Nice suite à sa dernière entrevue désastreuse avec René Allendy, Nin se convainc, au contraire, de n’avoir que faire du mal infligé aux autres par ses mensonges : « I am supremely innocent, yet I have done evil. I have committed all the sacrileges. And I must be all evil now, because I am free of remorse. I feel no remorse toward Hugo or Artaud or Henry » (19 juin 1933, *I*, 196). La diariste souhaite tellement convaincre le lecteur du journal posthume qu’elle se permet de modifier le verbe « feel » par « be », dans le dactylogramme qui servit à établir cette édition. Le page 34 du *Journal n° 42*, intitulé *Incest*, débute en effet ainsi : « I feel supremely innocent yet I have done evil » (voir annexe 84). La réécriture montre bien que ce manque de remord est en soi un mensonge, une sorte de fantasme du double qu’elle cultive dans les phrases et les pages qui suivent, mais qu’elle prend le soin

d'accompagner des nombreux cadeaux faits à Miller, qu'il s'agisse d'argent ou d'une machine à écrire, ou de fleurs et de parfums qu'elle fait envoyer à ses amis, comme une façon de compenser des mensonges dirigés avant tout contre les hommes, comme elle le précise dans cette même page du journal :

If it is diabolical of me to go three times to the Viking, twice to the Hotel Anjou, to write about Nanaqui [Antonin Artaud] while Henry is sitting near me, to meet Hugh with the bitter taste of Nanaquis kisses and bites, to go to Nanaqui as I went to Allendys' filled with Henrys' white blood – and so on, and so on, then I am half a devil. And I am becoming aware that I am wrecking a kind of revenge upon men... » (19 juin 1933, *Journal n° 42, Incest*, 34)

En tant que gardien des mensonges, le journal manuscrit apparaît comme une arme infaillible : « With the power I have, what evil I could do, merely by telling Eduardo the truth about himself, Henry, Hugo, and Artaud, and this evil I do in my journal. My evil will be posthumous—the ruthless truths! » (22 juin 1933, *I*, 203). Dès cette page, on a l'impression que la décision est prise « d'infliger » le journal aux autres, une fois sa vie terminée.

Le 25 septembre 1933, Nin recopie son journal tout en l'envisageant soudain comme un outil de vengeance machiavélique envers Henry Miller : « While I copy volume thirty-three, I imagine what a beautiful piece of cruelty it would be to give Henry the four or five volumes which concern him and our love just before parting from him for good (say, on the eve of my leaving for India) to read that night, alone, with the knowledge that I have vanished » (25 septembre 1933, *I*, 266). Dans le *Journal n° 42*, écrit de juin à août 1933, elle plaisante de la même manière sarcastique lorsqu'elle livre ses impressions, alors qu'elle recopie ses journaux³²⁶ : « I feel as I copy out the diaries 31, 32, 33, 34, 35 and 36 that I cannot expose my feelings to the world [...] I joke with Henry : let us break, so I can publish my journals about you » (fin août 1933, *Journal n° 42*, 295). Miller est mort sans savoir ce que le « véritable » journal contenait, puisqu'au début des années 1930, Nin réalisait une copie du journal pour son mari, en donnait une à Miller et une à Gonzalo Moré, dont elle avait fait un amant régulier. On ignore malheureusement ce qu'il est advenu de ces « cadeaux ». Même la publication de *The*

³²⁶ Nin mène cette activité avec ambition, puisqu'elle note dans le *Journal n° 65* : « I copy 10, 15 pages a day of the diary 60, to catch up with this one — 61-62-63— — — — » (13 décembre 1941, *Journal n° 65*, 177).

Winter of Artifice se fait dans la dissimulation, à cause de la nouvelle « Djuna ». En janvier 1939, l'auteur s'inquiète : « So I am having a special version made of *Winter of Artifice* omitting the Henry-June novel, all in part one, for Hugo and for Gonzalo » (19 janvier 1939, *NM*, 305). Les mensonges continueront jusqu'à la fin de sa vie. Pour preuve, ses deux mariages simultanés, l'un sur la côte est, l'autre sur la côte ouest, et ses allers et retours dans ce qu'elle nomme « [my] bicoastal trapeze » avec la complicité de sa « lie box », sorte de valisette contenant deux carnets de chèques et des ordonnances médicales à ses deux noms (Mrs Pole et Mrs Guiler), ainsi qu'un carnet de notes consignait les mensonges racontés à chacun des maris. Nin le complétait et le relisait pendant le vol transcontinental, pour ne pas se trahir. Même son décès fera l'objet de deux rubriques nécrologiques³²⁷.

L'image de la vie de Nin a parfois tout d'un vaudeville de Feydeau, on en veut pour exemple l'entrée du 26 janvier 1935 :

I deceive Huck³²⁸. I tell him I can't leave for California with him because Hugh is coming, and that I am preparing to live with Henry until Hugh comes. I borrow the ring I gave Huck, to have a similar one made for Henry, pretending I am having a seal made. I am always on the point of being discovered, by a telephone message, by the mail Henry gets at the Barbizon, by my forgetting my brassiere at Henry's place, the one Huck gave me and knows and would miss, by unconscious slips of the tongue [...] Every other phrase a lie. (26 janvier 1935, *F*, 19)

La diariste a bien conscience de sa vie de vaudeville comme elle semble s'en vanter face à son ami dépressive Thurema Sokol³²⁹ quelques mois plus tard : « Don't worry about my lies and trickeries [...] I'm like a magician in a vaudeville show. It's the only thing that's humorous about my life » (17 mars 1936, *F*, 220). Le lecteur est bien en mal de saisir l'humour dont parle Nin, et ce d'autant plus qu'elle décrit le journal comme de la dynamite, prête à exploser : « I enjoy carrying this diary around like dynamite—within reach of Hugh, Henry, or Gonzalo.

³²⁷ Voir l'interview de Deirdre BAIR par Scott Simon, le 21 juillet 2006, suite à la mort de Rupert Pole, *National Public Radio Archives*, disponible en ligne : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5591676> ; consulté le 30 août 2010.

³²⁸ Huck est un des surnoms que Nin donne à Rank.

³²⁹ Harpiste sud-américaine vivant à New York avec son mari et son fils. Nin se lie d'amitié avec elle au milieu des années trente.

Reaching always for the fairy tale³³⁰ causes great havoc with human laws » (29 janvier 1937, *F*, 394). Le titre *Vive la Dynamite* est même donné à l'un des volumes, le *Journal n° 51*, écrit de août 1936 à décembre 1937. Mais l'explosion, loin de ne toucher que les autres et loin de n'être que source de jubilation (« I enjoy »), touche aussi la principale intéressée, du moins lorsqu'elle veut bien le montrer.

A posteriori, lorsqu'elle recompose le moment de prendre congé de son père, à Saint-Raphaël, précipité notamment par un rendez-vous évidemment secret avec Miller, elle éprouve une immense détresse :

To achieve this flight, which also meant keeping my word to Henry, I had to lie endlessly, to everyone—a web of lies. Father must believe I was returning to Paris. Hugh would understand that I should not return for reasons of health. But then if I returned to Paris he wanted me to see his wife. Thus I must go to London with Hugh's family. Hugh must think I'm going to the mountains. But Henry expects me in Avignon. I have never hated my lies so. I was imprisoned in all my deceptions at once: I did not want him to know I could go to Henry after nine days with him. After I saw him vanishing at the station, a great misery and coldness overcame me. (Juin 1933, *Journal n° 42, Incest*, 113-114)³³¹

Ce monologue intérieur accentue, après coup, le caractère chaotique et immédiat de la pensée, en même temps que le texte lui adjoint un fragment de ce qui pourrait apparaître comme du discours rapporté : « I must go to London with Hugh's family ». Puisque le passage n'est pas, à proprement parler, une entrée spontanée de journal, mais une recomposition a posteriori, on peut penser que la démarche est presque une démarche romanesque. Ce monologue intérieur s'apparente à un « enfermement à l'intérieur [de la] conscience dans laquelle la totalité de l'histoire est absorbée » (Salbayre et Vincent-Arnaud 2006, 163)³³². Cette conscience est ici « soucieuse de justifier ses actes » (*ibid.*). Le texte publié dans le journal posthume ne retient pas cette tonalité ambiguë, et uniformise le monologue intérieur, en supprimant le discours

³³⁰ Stuhlmann note, au sujet des nouvelles de *Under a Glass Bell* : « As always, her “fairy tale”—as she called all of her fictions based on the bedrock reality of her diary—was anchored in a “real” world [...] » (*UGB*, avant-propos, xii).

³³¹ Nin poursuit la (dis)simulation, une fois avec Henry, puisqu'elle fait parvenir à son père des lettres postées de Londres par une amie : « While I am with him [Henry] I must write Father letters which must be mailed from London by a friend. I hide my journal and my letters inside the springs of our bed, whose linen cover I have slashed open with a razor blade » (recomposé le 8 juillet 1933, à Chamonix, mais concernant le 2 juillet 1933, à Avignon, *I*, 215-216).

³³² Sébastien SALBAYRE et Nathalie VINCENT-ARNAUD, *L'Analyse stylistique, textes littéraires de langue anglaise* (Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 2006).

rapporté que l'on suppose adressé au père : « I must pretend to go to London » (juin 1933, *I*, 214). En choisissant un changement de temps pour la version dactylographiée qu'elle prépare en vue de la publication posthume, « I had never hated my lies so » (*ibid.*), la diariste montre qu'elle se tient à distance et expose ses stratagèmes. Il ne s'agit plus de se justifier. L'image qui ressort du passage est néanmoins celle d'une femme à tout jamais « fragmentée » qui peine à s'éprouver dans sa complétude.

Même quatre ans après, Nin ne parvient toujours pas à cesser ses mensonges, et la solitude qu'elle commence néanmoins à ressentir l'afflige, plus qu'elle ne l'amuse : « Quand on danse, on danse seule. When one practices witchcraft, one does it alone. One interviews the devil alone. One is machiavellian alone. One is the lover alone. The loved one alone. And when you are attached profoundly, by blood, sex, soul, to human beings, you feel alone » (3 janvier 1937, *F*, 370). À travers la référence en français, peut-être inspirée de la fable de La Fontaine, Nin exprime une solitude profonde. Toutes ses mises en scène ne font qu'accentuer cette solitude dont elle est responsable. On en viendrait presque à penser que cette solitude est, en elle-même, peut-être également une mise en scène. À la fin de l'entrée, Nin tente de se convaincre qu'elle n'est pas coupable, à force de mots, substituant au mensonge le rêve : « I have so much. And I must not hold on to everything. It is in my insistence on the dream that I am alone » (3 janvier 1937, *F*, 370).

Fin 1937, malgré l'échec affirmé du projet initié avec l'aide de Miller de publier le premier volume du journal, Nin continue de chercher une solution. Elle s'isole alors dans un hôtel de Saint-Germain-des-Prés, afin de travailler de façon indépendante : « I was face to face with my work. There was no more evading it. I began to work on the very morning of the 14th [of December 1937]. And today, I am finished with the cutting out » (décembre 1937, *Journal n° 57, Les Mots Flottants*, 25). Cependant, dès la page suivante, les problèmes inhérents à l'édition du journal ressurgissent. Le journal relève d'une ambiguïté référentielle et la mettre au jour n'est pas possible :

Last night my rhythm broke because Larry Henry & I discussed the reality of the diary publication (Due to its ambivalence, I have tried both to uncover the secret and to hide

myself. Henry's essay in *The Criterion* gave me away. The conflict was so violent I got sick today — I lost my élan. (*Ibid.*, 26)

Nin peine à assumer les retombées de l'essai de Miller, « Un être étoilique », sur son journal³³³.

Le soir du 30 janvier 1938, elle reprend néanmoins courage :

Illumination of January 30. Evening – 9:30 to 10:30: To smack the frontier between dream and reality in order to be able to publish everything. To say it is a dream. To me it is the same. I never wake up. I will say it is a dream. I will start with dreams and write everything : analysis, sexual experiences, incest, sacrileges, erotic fantasies, desires, etc. Without frontier. It is a dream — People will fall asleep with me when they read, Hugh, Henry, Eduardo, Miguel, Rank, June. I will drug and anaesthetize them — They will fall asleep around me. They won't know — I will create the climate, the decor, and since there is so little difference between them for me they are one — I will thus elude the great conflict —

reality

reality of pain for Hugh

Joaquín

Henry

Eduardo

I will protect them all from reality.

(30 janvier 1937, *Journal n° 57, Les Mots Flottants*, 45-46 ; voir annexe 85)³³⁴

En brisant la frontière entre ce qu'elle appelle désormais « le rêve » et la réalité, Nin trouve une solution pour résoudre son conflit. Tout est dans *le dire*, comme elle le répète de façon forcée (« To say it is a dream. [...] I will say it is a dream. [...] It is a dream »). L'écrit qui s'ensuivra ne sera qu'une pièce mise en scène pour créer « un climat » et fabriquer « un décor », afin *d'é luder* le danger que représente le journal. Étymologiquement basé sur la préposition « ex » et le verbe « ludere » (jouer), ce verbe définit à point nommé ce que devient le journal pour la diariste. Nin joue son je(u) et se joue des autres pour déjouer le conflit que créent ses transgressions répétées. L'épisode de l'inceste et surtout sa représentation en sont les exemples probants.

2.3. Coupable de ses actes

En 1933, le départ de Saint-Raphaël-Valescure est pénible pour celle qui imaginait que l'accomplissement de l'union avec son père la changerait complètement. A posteriori, alors

³³³ Voir chapitre II, partie A, section 3.1. « Faire quelque chose du journal ».

³³⁴ Avec une disposition différente, le passage est retenu dans *NM*, 206-207.

qu'elle parcourt les stations thermales des Alpes avec Henry Miller, c'est l'impression de malaise qui persiste, comme nous l'avons mis au jour précédemment³³⁵ :

I had wanted the journal to die with the confession of a love I could not make. [...] I could not kill my journal off when I reached the climax of my life, at the very moment when I needed most to cling to, to preserve however great the crime of my frankness. It all stifles me. I need air, I need liberation. I must achieve liberation again, and this time alone! No one can track me to enjoy my tragic incest-love, to shed the last chains of guilt. And my journals keep me from insanity. I need this order. I am more ill than ever, more neurotic, and I must keep my balance. (Écrit le 8 juillet 1933, mais concernant le 3 ou 4 juillet, *Journal n° 42*, 120-121 ; c'est l'auteur qui souligne)

Tuer le journal au moment où la vie est à son sommet le plus intense, telle l'anagnorèse d'un héros antique, voilà qui semble désormais impensable pour Nin ; la tragédie ne serait pas complète. Ce qu'elle souhaite, c'est conserver, et écrire le crime dont elle dit jouir (« enjoy my tragic incest-love »). Elle entend bien se libérer seule des derniers maillons de la culpabilité qui l'enchaînent. Pour conserver « son équilibre », Nin redirige ses sentiments de culpabilité vers Henry Miller, dont elle fait le rival de Joaquín Nin. C'est parce qu'elle a fait de son père son amant qu'elle ne peut plus accepter celui qui l'était en premier lieu. Les biffures du *Journal n° 42* (rarissimes dans les journaux de Nin) sont significatives, notamment la page 115, qui revient sur le jour des retrouvailles avec Henry, à Avignon. La diariste a rayé une partie de l'entrée, mais à l'encre noire, alors que l'entrée est écrite en bleu. C'est donc à la relecture que s'opère l'autocensure. La phrase supprimée, pourtant très lisible, n'apparaît évidemment pas dans le journal dit « non expurgé » : « When I met Henry at the station, ~~I knew my passion for him had become affection.~~ I liked his thick soft mouth. But his embrace in the hotel room didn't move me » (*ibid.*, 115 ; voir annexe 86). Les sentiments de culpabilité liés à l'inceste, qu'elle présente, comme pour mieux les accepter, comme une rivalité entre son père et Henry Miller, la poussent un instant à vouloir détruire le journal, alors que Miller vient de la quitter, quelques jours plus tard : « I thought I would die in this hotel room alone, [I wondered] whether I would have time before my death to burn all the volumes... » (11 juillet 1933, *I*, 220). Mais puisque ni elle, ni le journal n'en sont morts, c'est la fiction qui apparaît comme un moyen d'expier la culpabilité, et la nouvelle « Lilith » est envisagée, comme nous l'avons dit,

³³⁵ Voir chapitre II, partie A, section 3.1. « Faire quelque chose du journal ».

comme une crémation des journaux : « The Diaries burning in the *Father Book* » (18 août 1935, *F*, 135). Cet autodafé figuré – mise à mort sur un bûcher imaginaire – est en rapport direct avec la culpabilité qui consume la vie de celle dont le journal est comme un corps second, une arme gardée trop près de la peau :

The idea of death is connected with the feeling of guilt. Guilt is punishable by death. And I know what my crimes are. What other human beings only dream of I acted out. I obeyed the dream. But I am unable to free myself of guilt. And Dr. Bogner is unable to give me absolution. (Printemps 1955, *D VI*, 25)

Avec la publication de ce sixième volume, en 1976, Nin « prépare le terrain » pour le journal non expurgé *Incest* (sa volonté posthume), et confirme à demi-mots les doutes que le lecteur attentif du journal et de *Winter of Artifice* pourrait avoir :

This is the truth which human beings cannot bear, the truth revealed in their dreams. You can fall in love with your father and Brother. You can rebel against your mother. You can kill your rivals. You can steal others' loves. You can betray all your loves... in dreams. You can be amorous and orgiastic, you can be a thousand women, in your dreams. But enact *one* of them and you are condemned to death. This was the meaning of my nightmare, I was condemned to death with an injection in my head (the site of dreams).

More striking than this is the factor that it is my mother who must not read the diary. I am suffering from guilt and concern about the contents of the diaries and their effect on others. I must burn the diaries. (*Ibid.* ; c'est l'auteur qui souligne)

Si elle ne précise pas l'offense dont elle est coupable, elle laisse le choix ouvert au lecteur qui ne pourrait finalement en exclure qu'une seule : « kill your rivals ». De tout le reste, Nin se sent coupable et le journal prend alors bel et bien des allures de confessions. C'est le « passage à l'action » qui pose problème, ce à quoi Nin fait référence par les mots « act out » ou « enact » dans les citations ci-dessus³³⁶. On se gardera cependant de qualifier l'inceste de « passage à l'acte », de « acting out », ou même « d'acte », les mots étant trop spécifiques à la psychanalyse freudienne ou lacanienne – ce, d'autant plus que Nin baigne à l'époque dans la psychanalyse jungienne. L'inceste avec le père n'est pas un acte inconscient qui survient à la place du dire. Il ne s'agit pas de « court-circuiter » le langage, mais bien d'un agissement conscient.

³³⁶ Le lecteur peut se reporter au chapitre I, partie B, section 3.3. « De l'autre côté du miroir », dans laquelle nous livrons une première lecture d'un fragment de ce passage que l'on peut lire comme présentant une vérité en creux.

Cependant, ce que Nin exprime dans les années cinquante ne reflète pas nécessairement ses pensées des années trente, sujettes à une autocensure indéniable qui ne laisse lire que la jouissance. Pour preuve, les biffures se multiplient et des caviardages commencent à s'étendre sur l'écriture de l'été 1933. La page 135 revient en effet à nouveau sur les retrouvailles avec Henry, suite au séjour varois. En annexe 87, nous la mettons en parallèle avec une transcription diplomatique en annexe 88. Le passage suit une phrase débutée à la page précédente : « Henry's interests in the green vest of a guide, in the pink color of a house, in a man's red shirt, in a child's walk, in nothingness, [...] ».

Un mois après avoir commis l'inceste, Nin ne parvient toujours pas à accepter le désintérêt qu'elle perçoit envers Miller et dont ce caviardage est la preuve. Entre le plaisir (« enjoyment ») et la joie suprême, ou presque la jouissance (« joy »), Nin est partagée. C'est de la relation à son père qu'elle jouit, et Miller ne peut lui procurer une telle félicité. Par conséquent, elle supprime l'ébauche « Henrys [*sic*] joys ». La relation incestueuse transgresse la réalité que la jeune femme a pourtant peine à accepter, comme l'atteste la dernière ligne caviardée du passage. Mais dès le lendemain, les mécanismes de défense prennent le dessus et Nin conclut que la relation à son père n'est affaire qu'entre elle et elle-même, en conséquence de quoi, elle déduit qu'elle n'a fait que suivre son destin : « It was all ordained. I only obeyed my destiny » (21 juillet 1933, *I*, 228). Pour ne pas être responsable, la seconde défense qu'elle se donne est encore plus surprenante, son père et Miller ne seraient que les deux versants de son éternelle dualité :

As soon as I found order in my feeling again, I was at peace. Henry was situated as the human love—and *le Roi Soleil* [Joaquín Nin] as the ideal, the non-human, the rarefied. [...] I began to live again. (21 juillet 1933, *I*, 227 ; c'est l'auteur qui souligne)

En tentant une fois encore d'envisager la totalité faite des deux composantes, plutôt que chacune d'entre elles tour à tour, il est manifeste que Nin cherche un moyen de se persuader, en même temps qu'il s'agit de convaincre le lecteur (qu'elle est également, de toute façon). L'argument revient comme une litanie, quelques jours plus tard : « Father and Henry now beautifully balanced, like the eternal duality of my own being. One, the ideal absolute,

nonhuman; the other, the human » (2 août 1933, *I*, 236). Le non-humain, le mythique « Roi Soleil », c'est son père. Nin sépare Miller, bien réel et humain, (et donc insuffisant, comme le confirme la dernière ligne caviardée de l'entrée précitée), de son double, son père, plus fantasmé que réel. Se rendre divin exonère de la culpabilité de l'inceste.

3. Se rendre mythique

Parce qu'il s'agit d'une reconstruction effectuée à partir de notes à froid, les retrouvailles avec le père doivent être lues comme l'exemple même de la mise en scène dont Nin est capable. S'il est vrai que le père apparaissait déjà comme « mythique », aux yeux de la petite fille, son image et la représentation symbolique de l'inceste dans le *Journal n° 42* obéissent à un traitement métaphorique mystique, puis mythique, grandement induit par une culpabilité que Nin tente de dépasser seule, puis dépassera complètement, grâce aux principes de la psychanalyse d'Otto Rank qu'elle appliquera à son écriture.

3.1. Dieu le Père

Petite fille, Nin reçoit une éducation catholique conséquente. Dès les premières années sans le père, les sentiments incestueux commencent à se développer en rapport avec la religion. Ceci est particulièrement perceptible lorsque l'enfant se rend à la communion : « Ce matin nous nous sommes levés à 8 heures pour communier. C'est le moment que j'aime quand je ferme les yeux et je me figure avoir Papa à mon côté. Oh, il m'est impossible de décrire la douceur de ses baisers qu'il me donne selon mon imagination » (10 janvier 1915, *Journal n° 1, non paginé*). La jeune diariste verbalise le sacrilège de la communion. Ce n'est pas le corps du Christ que la petite fille reçoit, mais le corps de son père, des baisers duquel elle se délecte. Le passage dévoile la confusion entre la communion et l'extase (ici sous le trait des désirs incestueux précoces), et on le rapprocherait volontiers de la transverbération de Sainte Thérèse.

Dès le départ du père, qui abandonne femme et enfants à la suite d'un séjour à Arcachon, Nin aspire à retrouver celui qu'elle a perdu. Les retrouvailles sont symbolisées par un baiser, inlassablement, même deux ans après, lorsque son retour paraît pourtant peu probable :

Deux ans que Papa m'a quitté. Le 14 mai Papa quitte Arcachon, une tristesse terrible m'avais envahis ce jours la je n'avais jamais ressenti aussi fort la douleur d'une séparation. Ah pauvre Papa quand viendras-tu et quant pourrais je t'embraser. (Mai 1916, *Journal n° 2*, non paginé)

Ce cri de détresse, plutôt qu'à son père à qui elle s'est déjà résolue de ne pas envoyer le journal dans son état actuel, c'est à Dieu qu'elle l'adresse. Le 3 janvier 1915, elle écrit son amertume :

Dieu ne m'a pas exaucé mon vœux [...] J'ai renouvelé mon vœux et si dieu le veut Papa sera ici le 21 février qui est le jour de mes douze ans. [...] Pourquoi Dieu vat-il me refuser d'avoir mon Papa pres de moi ? Pourquoi vat-il me refuser un bonheur que j'aspire depuis un an ? [...] Helas, New York est si loin que je crain que Papa ne sera pas encore la le 21 février cette date désiré dring dring dring la cloche du diné je dois terminé. A ce soir. (3 janvier 1915, *Journal n° 1*, non paginé)

Or, l'enfant invoque la justice divine dans deux cas étrangement liés. D'une part, elle prie pour le retour de son père, d'autre part, elle prie pour que la France sorte victorieuse de la guerre. Elle s'adresse régulièrement à Dieu dans les pages du journal d'enfance, mais c'est toujours un défi qu'elle lui lance, plutôt que des paroles lui rendant grâce :

O Dieu de Justice ou est-tu ? Oui, ou est il ce Dieu de Justice. Pourquoi ne vient il pas pour rendre une juste gloire a la France, pour repousser ces ennemis qui oprime ma Patrie [...] Papa et dans mon cœur un jour il en sortira pour être grifoné et lu par moi meme. (21 avril 1915, *Journal n° 1*, non paginé)

Indissociables de l'ode à son père que reçoit le journal, auquel Nin fait ici allusion, ces supplications patriotes sont exacerbées par l'antagonisme d'une minorité de l'opinion américaine à laquelle Nin est confrontée, à l'école, en particulier. En effet, loin d'être unanime quant à la position à adopter dans le conflit mondial, certains Américains rejetaient la Russie, qui formait alliance avec la France et la Grande-Bretagne. Ce n'est qu'après la révolution de 1917 que les États-Unis s'engagent auprès des alliés, notamment à cause de la crainte de voir naître en Russie une république fédérale. Si les intérêts économiques d'un partenariat avec les Britanniques motivent la majorité de l'opinion américaine, les catholiques américains sont

contre cette alliance pour plusieurs raisons. En juin 1916, Nin note avec beaucoup d'amertume

l'avis de sa maîtresse d'école :

Sœur Gertrude, en parlant de la Guerre a dit : « Naturellement l'Allemagne va gagner car Dieu va punir la France et l'Angleterre en annéantissant leur orgueilleux efforts. La France a fait souffrir les Catholiques renvoyé les curés brulé les églises et désobéi au Pape. Et l'Angleterre est devenu Protestante. Aussi la main de Dieu les punira tandi qu'elle élèvera l'Allemagne qui lui est fidèle et qui respecte ses maisons. (8 juin 1916, *Journal n° 3*, non paginé)

Tout comme Sœur Gertrude (dont le prénom laisse supposer des origines germaniques), la plupart des catholiques avaient encore des rancunes contre les radicaux français, responsables de la séparation de l'Église et de l'État en 1905. Ces prises de position n'ont pu que contribuer à la décision de la jeune fille d'abandonner l'école à seize ans. Si l'on prend en compte, en outre, l'échec de Dieu à lui ramener son père, ainsi que le rôle de sa mère, dont Nin constate l'allégeance trop grande au catholicisme, on ne peut que comprendre son rejet de la religion. A posteriori, elle le relate en ces termes : « And then, at sixteen, disillusioned with a God who had not granted my prayers (the return of my father), who performed no miracles, who left me fatherless and in a strange country, I rejected Catholicism with exaggeration » (avril 1932, *D I*, 71). Si Dieu n'est pas capable de miracles, si Dieu n'entend pas ses prières, c'est probablement qu'il n'existe pas.

Cette position adoptée à l'adolescence ne fait que se renforcer à l'âge adulte, et lorsque Nin décide de ne pas garder l'enfant de Miller qu'elle porte en elle (voir *D I*, 338-349), elle affirme que ce n'est pas tant parce qu'il s'agit d'un enfant naturel que parce que le père symbolique n'existe plus. Elle en vient à justifier son refus de maternité par un parallèle avec l'abandon dont elle a tant souffert :

“You are impatient to live, you kick your small feet, my little one not born yet. You ought to die in warmth and darkness. You ought to die because there are no real fathers, not in heaven or on earth.” [...]

“You can see by what is happening in the world that there is no father taking care of us. We are all orphans. You will be a child without a father as I was a child without a father.” [...]

“It would be better to die than to be abandoned, for you would spend your life haunting the world for this lost father, this fragment of your body and soul, this lost fragment of your very self.” (Août 1934, *D I*, 338-339)³³⁷

Alors qu'elle parle à l'enfant qu'elle porte en elle, Nin rappelle le schéma qui lui semble inévitable, selon lequel « nous sommes tous des orphelins ». L'homme ne peut être père car il est lui-même un enfant : « Man is a child, afraid of fatherhood; man is a child, and not a father. Man is an artist, who needs all the care, all the warmth for himself, as my father did » (*ibid.*, 339). En s'arrogeant la « chaleur » de la mère, l'homme accapare toute l'attention, et ce, d'autant plus qu'il est artiste, comme le père de Nin ou nombre de ses amants. À peine advenu, l'enfant est déjà perdu au monde, puisqu'il est privé d'un « fragment de son corps et de son âme ». L'affirmation péremptoire de Nin, « Il n'y a pas de vrais pères », est évidemment à double sens, et presque déclaration athée, puisqu'elle précise, « ni sur terre, ni au ciel »³³⁸. Nin récuse le père tout-puissant : Dieu le Père, même si c'est pour le retrouver quelques paragraphes plus loin, une fois l'enfant perdu, et l'artiste en elle née, car libérée du fardeau de la maternité. Avec beaucoup de clairvoyance, elle tire sa propre conclusion, elle est passé de Dieu le Père à son père vu comme divin : « I don't think I am looking for a man, but for a God. I am beginning to feel a void which must be the absence of God. [...] My father's emphasis on non-human perfection, for a while, seemed to indicate he might play the role of God the Father » (octobre 1933, *D I*, 261-262).

Pendant l'été 1933, après son retour de voyage dans les Alpes et son séjour à Saint-Raphaël, Nin note dans le *Journal n° 42* qu'elle relit les journaux d'enfance, et fait part de ses impressions, tout en recopiant des passages figurant pourtant déjà dans le journal d'enfance. On pourrait considérer ceci comme le signe d'un ressassement, propre à l'écriture diaristique en général, d'une rumination, mais ici, « l'effet miroir » est garanti et l'on a soudain l'impression que l'inceste est le prisme à travers lequel les écrits de l'enfance peuvent se réfracter et être lus. Dans une lettre à son père, recopiée dans ce volume, Nin note : « Je t'embrasse aujourd'hui

³³⁷ Dans les œuvres de fiction, des fragments du passage se retrouvent tout simplement mot pour mot. On en veut pour preuve les paroles que Lillian de *Cities of the Interior*, lance à l'enfant qu'elle porte : « You are impatient to live, you kick with your small feet, but you ought to die » (*LF*, in *CI*, 64).

³³⁸ Elle rappelle évidemment l'affirmation de Friedrich NIETZSCHE dans *Also Sprach Zarathustra*, « Gott ist tot », reprise de *Die Fröhliche Wissenschaft* [1882] (Stuttgart : Reclam, 2000), sections 108, 125, et 343.

avec une espèce de gratitude que tu existe [*sic*]—remerciant non les dieux mais toi-même, ton propre grand effort créateur » (fin juillet 1933, *Journal n° 42*, 251). En août 1933, avant de rejoindre son père à nouveau, pour la deuxième partie de leurs vacances ensemble, Nin écrit à Joaquín Nin pour répondre à sa nouvelle invitation à passer avec lui un petit séjour à Evaux-Les-Bains, en Creuse, cette fois-ci. Alors qu'elle débute un nouveau volume du journal, la magnification de l'inceste est à son comble : « To padre : “Ce que désire ? Te revoir le plus tôt possible – être avec toi. Je me demandais hier soir comment, comment j'allais attendre jusqu'à Octobre. Et maintenant que je peut t'écrire secrètement, je garde tout, tout pour les moments vivants ! Nous avons besoin de vie, non pas de lettres. Je ne pense plus. Je sent” » (août 1933, lettre de Nin à son père, *Journal n° 43*, 1 ; voir annexe 89). Nin sous-entend finalement qu'elle était morte à la vie, avant l'inceste avec son père. Elle est impatiente de retrouver non pas son père, tout simplement, mais son *incarnation*, celui qu'il est dans la chair : « Je sent l'approche du toi humain — vivant » (*ibid.*). Des retrouvailles creusoises, elle attend la fusion ultime : « J'attend pour revivre les moments de Valescure, sentir encore ta douceur et ta force, les craintes et les joies si aigus...tout résoudre, tout fondre dans l'étreinte, dans la confiance, la chaleur, la fusion vivante » (*ibid.*). Avant la rencontre, elle voit même son père dans le ciel : « Looking at the sky, I saw you, as one sees the sky...dazzled » (*ibid.*, 17), et certains fragments du journal sont dérangement de solennité mystique : « Je dis donc que tu es grand, que tu es unique au monde » (*ibid.*, 53). La fusion ultime a lieu dans une réécriture du mythe de la création – un septième jour passé ensemble, épiphanique au point de mériter une majuscule :

Ce sera notre Septième jour, pas un Dimanche mais un Septième jour de notre invention. [...] On se nourrira de joies. Et puis à cause de ce merveilleux Septième jour, tout à coup, en six jours, tu va créer une musique si miraculeusement belle que je te récompenserais avec un autre septième jour et une façon de te regarder à laquelle tu ne peux pas te tromper ! [...] Amuse toi à contempler l'homme que j'aime. Et je suis difficile puisque cela m'a pris 20 ans pour le trouver. (Août 1933, *ibid.*, 53-54)

Nin invite son père à contempler les lettres, une représentation qu'elle lui envoie de lui.

Le père la remercie, de façon mystique également « Tout est réparé, tout est récompensé, tout est illuminé, et la mort même, en sera ennoblie [*sic*], à la fin de l'étape. Merci, Anaïs chérie ! » (*ibid.*, 67).

Après son entrevue avec Henry Miller et le séjour dans les Alpes avec son mari, Nin rejoint donc à nouveau son père à Valescure, afin de faire avec lui le trajet en automobile depuis le sud, à travers la Provence aixoise, puis la Camargue. Ils traversent Tarascon, Arles, Alès, et enfin Issoire et la Corrèze, avant d'arriver en Creuse où ils passeront deux jours. L'index du *Journal n° 43* donne à lire l'itinéraire du voyage, du 19 au 29 août (voir *Journal n° 43*, 139). Ce séjour marquera ce que Nin note, puis biffe de façon éloquente dans le *Journal n° 45* : « My ~~seduction~~ <connection> with Father really terminated at Evaux » (février 1934, *Journal n° 45*, 37 ; voir annexe 90).

3.2. La symbolisation de l'inceste

S'ils sont voilés puis dévoilés par la religion, les fantasmes incestueux de Nin se confirment dans le journal, de façon évidente, par son besoin de séduire des figures paternelles, pour retrouver autant que faire se peut celui qu'elle a perdu : « Perhaps I reassert my confidence by trying to conquer older men. Or am I courting pain? What do I feel when I see Henry's rather cold blue eyes on me? (My father had icy blue eyes.) I want them to melt with desire for me » (avril 1932, *HJ*, 118)³³⁹. Le parallèle explicite entre les yeux de Henry et ceux de son père mettent au jour le fantasme de l'inceste. En outre, la citation relève le masochisme de celle qui, peut-être, « courtise la souffrance » face à un « regard de glace » qu'elle souhaite faire fondre de désir. La symbolisation de l'inceste s'étend par la suite à toutes les relations de Nin, et sont, d'une certaine façon, totalisées par la notion :

I have remained the woman who loves incest. I still practice the most incestuous crimes with a sacred religious fervor. I am the most corrupt of all women, for I seek refinement in my incest, the accompaniment of beautiful chants, music, so that everyone believes in my soul. With a madonna face, I still swallow God and sperm, and my orgasm resembles a mystical climax. The men I love, Hugo loves, and I let them act like brothers. [...] [M]y love for Eduardo, my own blood; for Hugo's

³³⁹ On retiendra par ailleurs le commentaire que fait Nin dans « Le masque et la plume » : « Je crois que les analystes sont humains. Certainement, ça a été, inconsciemment de ma part, le même drame qui a commencé avec le père. Il fallait que je charme le père. Alors certainement, c'était ma responsabilité... Moins celle de l'analyste. [...] Ce n'était pas la faute des analystes » (Masque et plume 1970, 26'50"-27'30").

spiritual father, John; for June, a woman; for June's husband; for Eduardo's spiritual father, Allendy, who is now Hugo's guide [...] (Septembre 1932, *HJ*, 246)³⁴⁰

Seul l'inceste de sang, avec Eduardo, mérite l'appellation – ce dont Nin tout autant que son cousin ont conscience, lorsqu'il reviennent sur leur attirance mutuelle³⁴¹. Le reste des relations déclinent le fantasme sous d'autres formes, liées entre elles néanmoins. C'est parce qu'il est le mari de June que Henry Miller entre dans le réseau incestueux, et c'est parce qu'il est le père spirituel de Hugh Guiler que John Erskine y pénètre à son tour. De même, c'est parce qu'il fut l'analyste d'Eduardo Sánchez que René Allendy devient, d'une certaine façon, défendu. Le passage se poursuit avec la dernière transgression que Nin est prête à commettre, alors qu'elle n'y a pas encore été « invitée » : « It only remains for me now to go to my father and enjoy to the full the experience of our sensual sameness, to hear from his lips the obscenities, the brutal language I have never formulated, but which I love in Henry » (*ibid.*).

Par le truchement de l'amour de soi à travers l'un de ses reflets, Nin donne à lire plusieurs représentations incestueuses dans le texte du journal. C'est par exemple le cas de l'amour saphique, un amour entre deux corps identiques, selon la diariste. À June, Nin avoue : « You carry away with you a reflection of me, a part of me » (décembre 1931, *HJ*, 15). Lorsqu'elle confesse cet amour pour June à Henry, le principal intéressé, la femme souligne le lien entre l'inceste, le lesbianisme et le narcissisme, dans ce qui n'est peut-être encore une fois qu'un mécanisme de défense :

I said, "If there is an explanation of the mystery, it is this: the love between women is a refuge and an escape into harmony and narcissism in place of conflict. In the love between man and woman there is resistance and conflict. [...] Two women form an alliance. It is, in a way, self-love. I love June because she is the woman I would like to be. (Fin décembre 1931, *DI*, 41)

Au contraire de l'inceste avec le père, l'expérience lesbienne ne sera pas aboutie, et Nin souligne souvent le caractère mortifère de la relation à June, comme après leur première rencontre : « As June walked towards me from the darkness of the garden into the light of the

³⁴⁰ Pour plus de clarté, nous rappelons qu'Eduardo Sánchez est le cousin de la diariste. Il lui présente le docteur Allendy, qui devient son premier analyste, puis consécutivement, celui de son mari. John est l'écrivain américain John Erskine, ami et confident de son mari « Hugo ».

³⁴¹ C'est en revenant d'une séance avec Allendy, en avril 1932, alors qu'Anaïs ne le consulte pas encore, qu'Eduardo prend conscience de cet aspect de leur amour. Il s'adresse à sa cousine : « Then you, too, have a feeling of incest » (avril 1932, *HJ*, 96).

door, I saw for the first time the most beautiful woman on earth » (30 décembre 1931, *D I*, 20). Ce qui saisit et immobilise chez June est une beauté menaçante : « Her beauty drowned me », écrit Nin quelques lignes après (*ibid.*). Il y a quelque chose de la mort même qui s'éprouve au contact de June : « Perfidious, I felt, infinitely desirable, drawing me to her as towards death » (*ibid.*, 22). Face à June, Nin distingue mal la frontière entre attirance et peur, entre vie et mort : « I am so filled with my love of her. At the same time I feel that I am dying. She says of me, 'You are at once so decadent and so alive.' She is so decadent and alive. Our love would be death » (30 décembre 1931, *D I*, 28)³⁴². Elle ne le cache pas à Henry Miller : « Such love is death, I'll admit » (16 novembre 1932, *I*, 33). Lorsque Starobinski revient sur le narcissisme de Valère, chez Rousseau, il remarque :

Pour que le narcissisme latent de Valère devienne pleinement manifeste, il faut [...] une excuse et un déguisement [...] afin que la complaisance envers soi-même s'enflamme et devienne une réelle passion. [...] Le pouvoir séducteur n'appartient pas au reflet pur et simple, mais à une image légèrement altérée, maquillée, juste ce qu'il faut pour prendre l'apparence d'un *objet* extérieur. Sa passion respecte, en quelque sorte, les bienséances ; elle veut se porter sur une autre ; mais c'est le moi qui se dupe et se fascine lui-même sous les traits de l'autre. (Starobinski 1959, 226 ; c'est l'auteur qui souligne)³⁴³

Les mêmes observations pourraient être faites de Nin, qui est fascinée par June, une image très maquillée (au sens propre comme figuré) d'elle-même. Nin dit cet unique amour lesbien narcissique, et l'on comprend son point de vue. Dans l'amour incestueux envers son père, qu'elle décline comme du narcissisme, elle perçoit le même aspect mortifère mais doute un instant : « Is this life or death? Is this love of my Double [my father] that self-love again? Is it lack of resistance to the difficulties and pains of life with the Other—the Thou— *le Toi*? Is it always the *moi*—my Father, the male half of me? » (11 juillet 1933, *I*, 221 ; c'est l'auteur qui souligne). Les propos de Nin font écho aux théories de Rank sur « Le Double ». Lorsqu'il étudie les différentes formes de narcissisme, il commente :

³⁴² Dans le dossier génétique de « Djuna », on retrouve cette idée. La première page du roman intitulé à l'époque *Rab / Alraune / Mandra* met en scène la rencontre de deux femmes, Alraune et Mandra, sous lesquelles on devine June Miller et Anaïs Nin. Les deux femmes se rencontrent pour la première fois et Mandra est subjuguée par Alraune : « Mandra felt drowned in the beauty of her » et plus loin « Mandra was drowned in her beauty » (« First Draft of Winter of Artifice », feuillet 14). Dans *House of Incest*, il en est de même : « Your beauty drowns me, drowns the core of me » (*HI*, 12).

³⁴³ Jean STAROBINSKI, « Jean-Jacques Rousseau, reflet, réflexion, projection », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11 (Paris : AIEF, 1959), 217-230.

[Le Double née] d'un mécanisme de défense où l'individu se sépare d'une partie de son Moi contre lequel il se défend. [...] Il s'aime mais contre cet amour narcissique, il sent une révolte. Cette révolte se manifeste parfois par la crainte [...] du propre reflet. Le même mécanisme de défense se voit quand la persécution par le Double se termine par la folie qui presque régulièrement conduit au suicide. (Rank 1973, 57-58)

Le point de vue de Rank pourrait s'avérer tout à fait pertinent pour décrire l'amour de Nin envers June Miller, en revanche, il ne peut s'appliquer complètement à celui envers son père, dans la mesure où c'est ce dernier qui invite sa fille à le percevoir comme son reflet.

C'est en 1933, quelques mois avant la rencontre à Saint-Raphaël, qu'advient le moment décisif, alors que le père lit le journal. Lorsque Nin lui envoie son journal d'enfance, après avoir longtemps correspondu avec lui, le père est touché au corps. Il considère le don du journal comme une « offrande », adoptant ainsi la place d'un dieu. Pourtant, Nin semble avoir un certain recul par rapport à ses mots :

And Father writes me a beautiful, emotional and only partly truthful letter. He falls as I do, into the trap of his own inventions! “Ta lettre, ta belle lettre, et la lecture de ton “journal” (merveilleuse offrande !) ont été pour moi, non pas une révélation mais la justification et la raison d'être de la joie que je t'avais vouée, que je fondais en toi, de tout l'attachement de mon âme à ton âme, et ce à l'époque où tu pleurais mon absence autour du symbolique arbre de Noël. Tu n'es pas seulement ma fille... tu es ma fille deux fois, et par la chair et par l'esprit.” And he enumerates the ressemblances : dreamfulness, exaltation, excessive idealism, mysticism, etc. (Début mai 1933, *Journal n° 40, Flagellation*, 238-239)

Le père joue donc le jeu du double, à un moment où Nin semble convaincue qu'elle n'a plus besoin de lui : « I have found my Father the God, only to discover that I do not need him. [...] I am already woman and I am liberated of the need of Father and god » (*ibid.*). Mais le détachement dont elle fait montre ici est bien faible, puisqu'elle aussi « tombe dans le piège de [leurs] propres inventions » en rejoignant son père à Saint-Raphaël.

Dans les semaines qui précèdent le séjour, père comme fille se complaisent dans cette escalade du désir incestueux, et chacun voit les retrouvailles comme une résurrection. Dans ses lettres, le père décline déjà le registre du divin, de la renaissance et de la résurrection, comme il le fera quelques semaines plus tard, dans le Var³⁴⁴. C'est notamment le cas dans la lettre reçue

³⁴⁴ On se rappellera notamment ses paroles au moment de la pénétration : « Toi ! Anaïs ! Je n'ai plus de Dieu ! » ; voir chapitre I, partie B, section 2.2. « Être le personnage du journal ».

mi-mai par sa fille, une invitation qui s'apparente presque à un rite initiatique – une initiation religieuse :

Dis moi surtout les projets de Hugh car je rêve de notre fuite vers le soleil et de pouvoir être tout à toi entièrement, pendant quelques jours. Nous méritons tous les deux cette joie divine. Nos cœurs brûlés à toute les flammes, refléurissent joyeusement. La bonne graine germe puissante et saine à la chaleur ardente de nos âmes ressuscitées [...] [N]ous venons l'un à l'autre pour reforge l'unité brisée. Le moindre atome de limon originel doit être fécondé par le rayonnement de notre amour [...] et devenir une source de lumière et de force constructive et créatrice, inépuisable. Et pour cela, il fait nous livrer l'un à l'autre tous les replis de notre âmes. Mais cette communion surnaturelle demande des heures et des heures d'effusion continue, dans la solitude, entre le ciel et la terre.

Les dieux n'auront pas connu un plus grand bonheur. A toi, Anaïs bénie, constamment. (Mi-mai 1933, lettre de Joaquín Nin à sa fille recopiée dans le *Journal* n° 41, 105-106 ; voir annexes 91 et 92)

Ces consignes pétries de symbolisation spirituelle légitiment les sentiments incestueux. Il importe de se livrer l'un à l'autre complètement : « [I]l faut nous livrer l'un à l'autre tous les replis de notre âmes [*sic*] », « cette communion surnaturelle demande des heures et des heures d'effusion continue ». Les derniers mots que la diariste attribue à son père, païens au possible, viennent catalyser l'ensemble de l'envolée lyrique : « Les dieux n'auront pas connu un plus grand bonheur. A toi, Anaïs bénie, constamment » (*ibid.*). Au début de leur séjour ensemble, père et fille se plongent ainsi dans une contemplation narcissique dans laquelle ils comparent leurs vies, relèvent leurs ressemblances et admirent leur reflet l'un dans l'autre, mais ils finissent par franchir la barrière de l'humain et se donnent un statut mythique. S'il l'on peut aisément remettre en cause la vraisemblance des paroles, on ne peut manquer de constater, de façon irréfutable, qu'elles dépeignent deux individus qui touchent au divin. Dans la mythologie antique, seuls les dieux peuvent se livrer à l'inceste. On pense à Zeus et sa sœur Héra, nés de Cronos et Rhéa, également frère et sœur. La mythologie nordique présente des cas analogues, notamment *L'Edda* de Snorri Sturluson, dans laquelle Loki accuse Freyr et Freya d'avoir commis l'inceste (Freyr serait, du reste, lui-même né de l'inceste entre Njörðr et sa sœur)³⁴⁵. En conférant à sa relation au père un caractère divin, Nin s'exonère du tabou de l'inceste et de la culpabilité de son désir. Du reste, comme si ceci n'était pas suffisant, la diariste prend le soin

³⁴⁵ La *Saga des Ynglingar* rappelle que l'inceste était permis chez les dieux Vanir (voir Birger NERMAN, *Det svenska rikets uppkomst*, Ivar Haeggströms : Stockholm, 1925 ; 68-70).

de modifier légèrement la lettre dans le dactylogramme destinée à la version posthume, pour faire de son père l'origine du désir incestueux :

I dream about our escape toward the sun and *of having you completely to myself* for a few days. We both deserve that heavenly joy. [...] The good seed will send forth strong, healthy shoots under the ardent warmth of our resuscitated souls. (Mai 1933, I, 170 ; c'est nous qui soulignons)

Sur la couverture du *Journal n° 42*, Nin note « Hôtel Coirier, Saint Raphaël Valescure, R[oom] 45 » (voir annexe 93), comme pour bien délimiter les lieux (du crime ?). Le père séjourne régulièrement dans cet hôtel luxueux de Saint-Raphaël-Valescure. Finalement converti en plusieurs appartements dans les années cinquante, l'ancien hôtel conserve, dans un registre, les traces du passage de nombreuses personnalités, dont la reine Elisabeth II ou Winston Churchill, mais aucune trace de celui de Nin (voir annexe 94). Cependant, le « balisage » réaliste ne concerne que la couverture du journal, car dans les entrées diaristiques, c'est déjà la mise en scène, plutôt que la vraisemblance, qui s'exprime, préfigurant la nouvelle « Lilith » de 1939. Lorsque la diariste relate la dernière rencontre avec son père, avant de le rejoindre dans le sud, elle revient sur l'insistance de son père pour qu'elle l'accompagne dans le Var :

I am standing against the mantelpiece. He is looking at my hands. I jerk backward suddenly and the crystal bowl breaks and the water splashes all over the floor. The meaning of this I don't know.

He had been saying : In June when Hugh goes away you must come to the Riviera with me. They will take you for my mistress, that's sure. It will be delightful."³⁴⁶ (10 mai 1933, *Journal n° 41*, 43)

Si le journal présente les bris d'une « boule de cristal », mise ici en relief pour donner une tonalité mystérieuse qu'un simple vase de verre n'aurait évidemment pas, la jeune femme ne tarde pas à extrapoler et écrire la suite de cet événement prégnant de sens, dans une lettre. Dans ces lignes adressées à son père et copiées dans le journal, Nin décide d'en faire une interprétation :

Chaque découverte que j'ai fais de ta vie, de toi, répond à ce que j'ai le plus profondément voulu, qu'elle soit, que tu soit. Je me rend compte que je les ai chercher dans d'autres êtres, obscurément. Que toi, et toi seul rempli un grand vide que je trouvais dans le monde. Sais tu ce que voulait dire le crystal cassé ? Tout cela représentait le monde irréel dans lequel je vivais. Le bateau... la mer... Je voulais toujours partir, quitter le monde. Quand tu es revenu la réalité m'a parût belle,

³⁴⁶ Nin ferme les guillemets sans les avoir ouverts.

completement satisfaisante. J'ai brisé le factice, le rêve, le monde artificiel, figé, mort ! Et tu écrit toi aussi : ressucité." (Mi-mai 1933, *ibid.*, 104 ; voir annexe 95)

Cependant, la correspondance entre Nin et son père ne saurait être dévoilée dans le journal expurgé, publié par la diariste de son vivant. Du reste, la lettre n'est pas incluse non plus dans le journal pourtant dit « non expurgé ». Le lecteur n'a donc aucun moyen de savoir que l'incident signifiait une immense libération pour Nin, une résurrection consécutive à la mort d'illusions représentées par le bateau. Mais qu'à cela ne tienne, puisque la re-présentation de la scène dans « Lilith » donnera justement un sens au symbole, que l'écrivain retravaille, en faisant comprendre que la boule de cristal était un objet de décoration contenant, non par hasard, un petit bateau : « I jerked backward and pushed the crystal bowl against the wall. The bowl cracked and the water splashed all over the floor. The ship could no longer sail away, I said. It was lying on its side, on the rock crystal stones » (dossier génétique de « Lilith », partie « Draft of Father MS. », feuillet 19). Preuve irréfutable d'un espace autobiographique, ce feuillet en dit long sur la crainte mêlée de curiosité qui encercle le sud de la France et le ductus de Nin a beau être régulier, la préposition et le début de la destination donnée en invitation par le père sont biffés : « In June when I go South, you must come ~~to th~~ with me. They will take you for my mistress, that's sure. It will be delightful » (*ibid.*, feuillet 19). Les paroles du père font par la suite littéralement vaciller l'héroïne, tout droit tirée du journal. Cette dernière, très symboliquement, brise par mégarde le contenant qui se trouve derrière elle. Mais, la construction, dans la fiction, est différente du journal et suit un ordre chronologique.

Dans le journal, Nin recartographie les lieux de ce qui constitua pour elle un voyage décisif, à partir des notes qu'elle a prises « à chaud ». Une fois ce périple dans le sud et la quête identitaire qu'il symbolise terminés, le conflit avec son père est présenté comme aboutissant à une accalmie, face à un *land's end* figuré par la côte varoise :

He took me out in his beautiful car. [...] And then he sped out along the sea, revelling in the lights, the colors. We sat on a rock, facing the sea.

And there he talked about his love affairs as I do, mixing pleasure with creativity, interested in the creation of a human being through love. Playing with souls. And I watched him, I watched his face. And I knew he was telling me the truth, that he was

talking to me as I talk to my journal. (23 juin 1933, entrée recomposée le 8 juillet 1933, *Journal n° 42, Incest, 79-81* ; c'est l'auteur qui souligne)³⁴⁷

Le soir du 23 juin 1933, dans la chambre 45, la jeune femme finit par s'unir à son père dans un inceste consenti. Dès lors ce n'est plus vraiment Valescure qu'elle décrit – ce *Vallis Curans*, (étymologiquement, « la vallée qui guérit »), quartier déjà connu dans l'antiquité et prisé jusqu'à la fin dix-neuvième pour son climat privilégié, puisqu'en retrait de la mer et donc protégé du mistral – mais un univers onirique de désir. Au sein de cette *invention*, le mistral apparaît comme un bourdon, une basse continue :

I was poisoned by this union. I was not free to enjoy the splendor of it, the *magnificence* of our union—*some sense of guilt weighed down on my joy* [...] I went to my room, poisoned. The mistral was blowing, blowing, dry and hot. It had blown for days, from the moment I arrived. It racked my nerves. I thought of nothing. I was divided, and dying because of the division—the struggle to seize joy, and joy unattainable. The oppressive unreality. Life again receding, eluding me. [...] This man's love, because of the similitudes between us, because of the blood relation, atrophied my joy. And so life played on me its old trick of dissolving, of losing its palpableness, its normalcy. The mistral wind blew and the shapes and savors were destroyed. The sperm was a poison, a love that was a poison... (*Ibid.*, 95-97 ; c'est nous qui soulignons)³⁴⁸

Tout en avouant sa culpabilité, Nin fait de cette étreinte une union « magnifique » et magnifiée. Élément masculin et destructeur, le mistral représente une force qui l'accompagne depuis son arrivée à Saint-Raphaël et contribue au sentiment d'étrangeté, au malaise, que ressent la diariste. Si nous ne revenons pas ici sur la première nuit passée avec son père, que nous avons déjà présentée dans le premier chapitre, nous retenons la scène dans laquelle Nin décrit la répétition du coït après laquelle le vent l'accompagne encore :

We spent another day in his room. [...] At night—caresses. [...] His caressing suppleness and mine, the feelings which run from head to toes—vibrations of all the senses [...] When I walked down the dark hall to my room—with a handkerchief between my legs because the sperm is overabundant—the *mistral was blowing*, and I felt a veil between life and me, between joy and me. (*Ibid.*, 101 ; c'est nous qui soulignons)

Après hésitation, Nin opte pour le possessif « *his sperm* », plutôt que pour le défini « *the sperm* » (voir annexe 96). La version publiée respecte la variante du manuscrit (voir *I*, 211-212), mais l'on peut supposer que Nin n'utilise pas le possessif en premier lieu parce qu'elle

³⁴⁷ La version publiée respecte le manuscrit (voir *I*, 210).

³⁴⁸ *Idem* (voir *I*, 205-206).

n'assume pas complètement l'identité de celui dont elle garde en elle l'éjaculation. Encore une fois, Nin insiste sur le vent pourtant absent de Valescure. Elle souhaite en faire un révélateur et lui conférer un rôle épiphanique, dans la veine de la nouvelle de Katherine Mansfield « The Wind Blows » (1915) ou de celle de Faulkner « Mistral » (1931), qui établit une corrélation entre le vent et l'état d'âme des personnages³⁴⁹. Les récits érotiques, et en particulier la nouvelle « Sirocco », publiée dans *Little Birds* confirment cette hypothèse, puisque Nin décide de faire souffler sur l'île de Majorque un vent hostile et insidieusement dérangeant, qui oblige les personnages à rester recluses dans leur maison, et à se raconter leur passé. Le vent les pousse vers l'intérieur, et provoque l'érosion de leurs souvenirs enfouis, les malmène comme il malmène les volets, les portes et les murs de la frêle habitation, qui se fait métaphore du corps :

Then came the Sirocco from Africa. It lasts for several days. Not only is it hot and dry, but it travels in a series of whirlwinds, turning feverishly, encircling one, beating one, battering doors, breaking shutters, sending fine dust into the eyes, into the throat, drying everything and irritating the nerves. One cannot sleep, cannot walk, cannot sit still, cannot read. The mind is set whirling exactly like the wind. [...] "I thought I could find peace here, but since this wind has started it is as though it has stirred everything that I want to forget" » (*LB*, 47-48)

Tout aussi méditerranéen, dans le journal, ce n'est pas le siroco, mais le mistral qui semble souffler jusqu'à ce que l'amour incestueux ne fasse plus sens, n'ait plus sa raison d'être, comme le montre ce dernier exemple :

The next night, when he was a little freer in his movements and he lay over me, it was an orgy, and he penetrated me three or four times without pausing and without withdrawing—his new strength, new desire, and new spurts coming like *waves* following each other. I *sank* into the dim, veiled, unclimaxed joy, into the mist of caresses, languors [...] It ceased to concern me, the attainment of my own joy. I *plunged* into the completion of his. [...] And the fourth night was again different. [...] I told him about the painting of Lot and his daughters. He said "You are still a child." But I remembered he had said this the first night, "Je n'ai plus de Dieu!—I have lost God."

The mistral quieted down. (*Ibid.*, 103-104 ; c'est nous qui soulignons)³⁵⁰

Dans cet ultime coït, les sensations sexuelles sont décrites en termes maritimes, comme un naufrage. Plus que le mistral lui-même, les flots des côtes varoises entrent dans la relation

³⁴⁹ « [The] feelings of [Faulkner's] two major characters are rendered indirectly by [...] the impressionistic, poetic description of the scenes and of the black cold wind of the mistral that envelops the young men and that Faulkner makes a reflection of their brooding imagination » (Edmond Loris VOLPE, *A Reader's Guide to William Faulkner, The Short Stories*, New York : Syracuse University Press, 2004 ; 51).

³⁵⁰ *Idem* (voir I, 212).

incestueuse et lorsque Nin quitte son père à la gare, elle a l'impression que toute réalité est soudain « engloutie par la mer » : « reality sank into the sea » (*ibid.*, 106).

De l'univers métaphorique mythique du journal, Nin propose une transposition vaporeuse et onirique dans la deuxième nouvelle de *The Winter of Artifice*. Dans « Lilith », on ne retrouve plus les mots-clés : le « sperme », le « poison » et la description du coït à proprement parler ont disparu. À leur place, le lecteur découvre une allégorie de l'inceste entre la jeune fille et son père, sur fond de musique symphonique. Nin développe la scène orchestrale sur plus de quatre pages, et fait de l'union physique une danse :

We looked at each other as if we were listening to music, not as if we were saying words. Inside both our heads, as we sat there, he leaning against a pillow and I against the foot of the bed, there was a concert going on. A hundred instruments playing all at once. Two long spools of flute-threads interweaving between his past and mine, the strings of the violin constantly trembling like springs inside of our bodies, the nerves never still, the heavy poundings on the drum like heavy pounding of sex, the throb of blood, the beat of desire which drowned all the vibrations, louder than any instrument, the harp singing god, god and the angels, the purity in his brow, the clarity in his eyes, god, god, god [...] The orchestra all in one voice now, for an instant, in love, in love with the harp singing god, and the violins shaking their hair and I passing the violin bow gently between my legs, drawing music out of my body, my body foaming [...] the drum beating, beating sex, and pollen inside of the violin cases, the curves of the violin case and the curves of women's buttocks, [...] notes like stairways to the harp singing god, god, god, god [...] The voices that carried us into serenity, the voices which made the drum beat in us, sex, sex, sex, sex, desire, the bow of the violins passing between the legs, the curves of women's backs yielding, the baton of the orchestra leader, the second voice of locked instruments, the strings snapping, the dissonances, the hardness, the flute weeping. [...] We danced because we were sad. [...] [M]usic spilling out from the eyes in place of tears, music spilling from the throat in place of words, music falling from his finger-tips in place of caresses, music exchanged between us instead of love, yearning on five lines, the five lines of our thoughts, our reveries, our emotions, our unknown self, our giant self, our shadow. [...] One line saying all the time I believe in god, in a god, in a father who will lean over and understand all things; I need absolution, I believe in others' purity and I find myself never pure enough; I need absolution. [...] Can we live in rhythm, my father? Can we feel in rhythm, my father? Can we think in rhythm, my father? Rhythm – Rhythm – Rhythm. (*WA 1939*, 143-148)³⁵¹

Dans ce passage, Nin transpose l'inceste, impubliable dans les années quarante, en une mise en scène qui s'affranchit des contraintes syntaxiques. Les phrases « courent » sur des paragraphes entiers et forment une hypotypose faite de juxtapositions qui rendent le monologue intérieur de la narratrice. Ces lignes se chargent de connotations sensuelles et sexuelles : « the pounding of

³⁵¹ Hormis le pronom personnel sujet « I », qui devient « she », et l'ordre des mots de l'avant dernière phrase, quasi rien ne diffère dans la version ultérieure, *Winter of Artifice* (1942).

sex », « between my legs », « body foaming », « beating sex », « desire », « women's buttocks », « women's backs yielding », ou même de symboles phalliques : « the violin bow », « baton of the orchestra leader », « the hardness ». Grâce à la répétition syncopée de certains termes, Nin donne à entendre, plus encore qu'à voir, l'accouplement des deux corps : « god / god », « god / god / god », « in love / in love », « my body / my body foaming », « the harp singing god, god, god, god », « sex, sex, sex, sex », « music spilling out / music spilling / music / music », « can we [...] in rhythm / can we [...] in rhythm / can we [...] in rhythm », « rhythm / rhythm / rhythm ». On retrouve toujours la symbolisation divine de l'acte sexuel, mais le lecteur du journal posthume ne manquera pas de remarquer que la narratrice fait ici la confession d'un péché dont elle souhaite être absoute. Selon nous, la dernière question culmine en un *climax* sexuel, plus qu'elle ne montre les doutes de la narratrice quant à l'amour pour son père, à cause de la possessivité et de la jalousie qu'il exprime, comme l'affirment pourtant certains des rares critiques qui ont étudiés le passage (voir notamment Kuntz 1974, 527)³⁵². Comme dans le journal, ce n'est qu'une fois avoir commis l'inceste que la jeune femme pourra se détacher de son père, en condamnant sa froideur et l'hiver d'artifice dans lequel il s'enferme : « Her father was the musician, but in life he arrested music. [...] "I could never dance around you, my father, I could never dance around you! You held the conductor's baton, but no music could come from the orchestra because of you severity." » (*WA 1939*, 164-165).

Le seul passage du journal que Nin conserve plus ou moins, c'est l'instant qui suit l'inceste. Dans « Lilith », la description est brève mais encore plus onirique que dans le journal. Le passage suivant survient après la longue scène orchestrale. En sortant de la chambre de son père, la protagoniste déambule dans les couloirs de l'hôtel :

At midnight I walked away from his room, down the very long corridor, under the arches, with the lamps watching, throwing my shadow on the carpets, passing mute doors in the empty hotel, the train of my silk dress caressing the floor, the mistral hooting.

As I opened the door of my room the window closed violently — there was the sound of broken glass. Doors, silent closed doors of empty rooms, arches like those of a convent, like opera settings, and the mistral blowing...

³⁵² Paul Grimley KUNTZ, « Art as Public Dream: The Practice and Theory of Anaïs Nin », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, n° 4 (New York : The American Society for Aesthetics, 1974), 525-537.

The white mosquito netting over my bed hung like an ancient bridal canopy...
The mystical bride of my father... (*WA 1939*, 148)

Dans ce passage, la protagoniste prend l'allure de celle d'un roman gothique. Vêtue non pas de la peau d'âne de l'héroïne éponyme, mais d'une robe dont la traîne caresse le sol, la jeune femme déambule dans les couloirs de l'hôtel, qui deviennent anthropomorphes et continuent de lui faire l'amour. Les lampes se font perverses, voyeuses et allongent son ombre à même le sol, tandis que le mistral rompt cette sensualité et se fait violent, il « mugit », comme un rappel à l'ordre. Elle se sent comme une petite fille de l'autre côté du miroir – elle le dit plus haut « I wore an Alice blue gown » (*WA 1939*, 62), au milieu d'un décor d'opéra ou des arches d'un couvent, mais le vent s'empresse de la rappeler à la réalité. Dans un éclat de bris de verre, la jeune femme voit l'endroit de la scène, un autel nuptial protégé d'un voile. Mais cet autel est peut-être moins nuptial que sacrificiel, puisque derrière cette nouvelle mise en scène de Nin, on aperçoit le visage de la jeune mariée, presque victime expiatoire offerte au père qui jusque là, a été vu comme un dieu.

Dans le dossier génétique de « Lilith » et plus particulièrement dans le brouillon intitulé « First Draft of Father M.S. », la protagoniste déambule bien dans les couloir de l'hôtel, mais au lieu de murs et lumières personnifiés qui la pousse à même le sol et expriment envers elle une sensualité certaine, leur séparation est marquée : « with the lamps watching under the arch and throwing shadows across the carpet ». De même, le mistral ne « souffle » pas, il se contente de « siffler » (« whistling »). C'est donc par un renforcement de la tension *scénique* que Nin sublime ses sentiments de culpabilité, car ne l'oublions pas, ce dont même la narratrice dit avoir besoin, c'est de l'absolution, un pardon que l'auteur, pour sa part, va tenter de trouver auprès de celui qu'elle voit comme un prêtre capable de recevoir ses confessions – son deuxième analyste : « I want to go to Rank and get absolution for my passion for my Father » (11 juillet 1933, *I*, 221).

3.3. (D')après Otto Rank

Longtemps vu par Freud comme son successeur, Rank s'éloigne du père de la psychanalyse en décidant d'adopter d'autres schémas que ceux qu'il propose. Ses théories diffèrent de la première topique et du modèle « conscient / préconscient / inconscient » exposés dans *L'Interprétation des rêves* (1900), tout autant que de la deuxième topique et de la distinction « moi / surmoi / ça » présentés par *Le Moi et le ça* (1923). C'est dès 1915 que Freud commence à délaisser la première théorisation au profit de la deuxième. Elizabeth Roudinesco résume l'enjeu de ces années pour le développement de la psychanalyse :

Deux options étaient, en effet, possibles à partir de la refonte freudienne de 1920. L'une consistait à faire du moi le produit d'une différenciation progressive du ça, agissant comme représentant de la réalité et ayant à charge de maintenir les pulsions (Ego Psychology) ; l'autre, au contraire, tournait le dos à toute idée d'autonomisation du moi pour étudier sa genèse en termes d'identification. Autrement dit, dans la première option on cherchait à sortir le moi du ça pour en faire l'instrument d'une adaptation à la réalité extérieure, alors que dans la deuxième on le ramenait vers le ça pour montrer qu'il se structurait par étapes en fonction d'imagos empruntées à l'autre. (Roudinesco 1993, 156-157)³⁵³

Anna Freud est généralement le grand nom de la première position, tandis que la deuxième fut adoptée par Jacques Lacan, et Mélanie Klein dans une autre mesure. Lacan rejette clairement la première théorie, car selon lui, il est impossible de concevoir le moi comme autonome.³⁵⁴

Évidemment, ces oppositions ne sont pas nouvelles, et dès les années 1910, lorsque Freud fait référence à ses disciples comme des « fils », il considère Adler et Jung comme ayant fait « sécession » de la psychanalyse : « [Les théories d'Adler et de Jung sont] un abandon de l'analyse, une séparation d'avec elle » (Freud 2001, 186)³⁵⁵. Pour autant ce n'était pas encore le cas d'Otto Rank, ce jeune viennois né en 1884. De son vrai nom Otto Rosenfeld, il fut l'un des

³⁵³ Élisabeth ROUDINESCO, *Jacques Lacan, Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée* (Paris : Fayard, 1993).

³⁵⁴ Lacan s'en moque ouvertement dans une communication : « De trente-cinq ans de cohabitation avec le moi sous le toit de la seconde topique freudienne, dont dix de liaison plutôt orageuse, régularisée enfin par le ministère de mademoiselle Anna Freud en un mariage dont le crédit social n'a fait qu'aller en augmentant, au point qu'on m'assure qu'il demandera bientôt à se faire bénir par l'Eglise, en un mot comme en cent, de l'expérience la plus suivie des psychanalystes, vous ne tirerez rien de plus de ce tiroir. Il est vrai qu'il est rempli jusqu'au bord de vieilles nouveautés et de nouvelles vieilleries dont l'amas ne laisse pas d'être divertissant. Le moi est une fonction, le moi est une synthèse, une synthèse de fonctions, une fonction de synthèse. Il est autonome ! Celle-là est bien bonne. » (Jacques LACAN, « La Chose freudienne ou le sens du retour à Freud », amplification d'une conférence prononcée à la clinique neuropsychiatrique de Vienne, le 7 novembre 1955, *Le Séminaire, tome XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Points, 1964).

³⁵⁵ Sigmund FREUD [1914], « Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique », *Cinq leçons sur la psychanalyse* (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001), 81-186.

proches collaborateurs de Freud. Ce sont, avant tout, les idées de Rank sur l'artiste qui suscitent l'intérêt de Freud, et lorsque le jeune homme de vingt et un ans lui propose son premier manuscrit *der Kunstler* (« L'Artiste »), publié en 1907, Freud l'engage comme secrétaire de la Société Viennoise de Psychanalyse. Rank occupe le poste pendant plus de vingt ans. Cependant, lorsqu'il publie sa première œuvre majeure en 1924, *Das Trauma des Geburt* (« Le traumatisme de la naissance »), les deux hommes s'éloignent et Rank démissionne avant de déménager à Paris en 1926, puis aux États-Unis, à partir de 1934.

C'est parce qu'il explore l'idée d'une « angoisse de séparation » dans la phase préœdipienne que Rank s'attire les foudres de Freud, qui réaffirme fermement que toute névrose tient son origine dans le complexe d'Œdipe (Rank 1996, 216)³⁵⁶. Par la suite, alors qu'il commence à travailler en tant qu'analyste, à Paris, Rank théorise l'idée qui le rend si « impopulaire » auprès des freudiens, la « volonté » (Menaker 1998, 10)³⁵⁷. Contrairement à Freud qui considère que les symptômes, les inhibitions et les troubles de la personnalité sont le résultat d'une impossibilité pour l'individu de résoudre les conflits dus à l'influence parentale, Rank minimise le déterminisme et accentue le caractère unique du sujet. Selon lui, on doit être prudent et éviter toute généralisation ou tout schéma prévisible, puisque l'humain, au contraire de l'animal, est doué de « volonté » et non pas tant d'instinct (*ibid.*). La « volonté » pourrait rappeler le moi de la psychologie de l'ego : « [It is a] supreme creative and controlling power of the personality » (Rank 1996, 268), cependant elle est également plus complexe, puisqu'elle est source de conflit, en même temps qu'elle peut les résoudre. Esther Menaker l'explique : « It is the creative urge, expressed through the individual will, that at one and the same time produces the conflict and attempts its resolution through all the manifestations of creativity »

³⁵⁶ Otto RANK, *A Psychology of Difference*, dir. Robert Kramer, avant-propos de Rollo May (Princeton : Princeton University Press, 1996). Voir également Otto RANK, *Wahrheit und die Wirklichkeit, Entwurf einer Philosophie des Seelischen* (Leipzig/Wien : Franz Deuticke, 1929), 45-48 ; ou en anglais, *Truth and Reality* (New York : Norton, 1978), 43-45. Rank serait le premier à utiliser le terme « préœdipien », lors d'une conférence en 1925 (Rank 1996, 45).

³⁵⁷ Esther MENAKER, « Otto Rank's Conception of the Will », *Journal of Religion and Health*, vol. 37, n° 1 (Dordrecht : Springer, 1998), 9-13, article disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/27511200> ; consulté le 3 janvier 2011.

(Menaker 1982, 34)³⁵⁸. De l'expression plus ou moins réduite de cette volonté dépendra l'émergence du sujet, ce que Rank nomme « l'individuation » (*ibid.*, xi). Comme le souligne Menaker, la notion de choix est cruciale chez Rank : « A psychology of the will makes one responsible for one's actions; a psychology based on an attempt to explain behavior as largely predetermined by past experience absolves one from responsibility » (Menaker 1998, 10). Dans l'avant-propos de l'ouvrage édité par Robert Kramer, Rollo May le remarque également : selon Rank, l'accession à la liberté par le sujet est indissociable d'une certaine culpabilité (voir May, in Rank 1996, xi-xii).

Lorsque Nin vient chercher secours auprès d'Otto Rank, quelques mois après l'inceste avec son père, elle lui avoue être venue car elle se sentait comme un miroir qui a volé en éclat : « I felt like a shattered mirror » (novembre 1933, *D I*, 273)³⁵⁹. Moins de six mois plus tard, c'est au contraire une ivresse de la vie qu'elle écrit, due à son nouvel analyste : « There is a pre-Rank vision, and there is an after-Rank swimming. Perhaps, at last, he has made me swim in life » (20 janvier 1934, *I*, 299). Ce n'est pas parce qu'il lui donne l'absolution qu'elle recherchait, en la pardonnant pour ses péchés, que Nin peut enfin se sentir « nager dans la vie ». En effet, selon Rank, l'émergence du sujet, puisqu'elle est affaire de séparation, est toujours source de culpabilité : « Rank looks upon the structuring of the self, i.e. the act of individuating, as a creative act and one for which an individual inevitably feels guilt because it is an act of separation » (Menaker 1998, 11). Si Nin se sent revivre, c'est avant tout parce qu'il influe sur la perception que sa patiente a d'elle-même. Il fait d'elle une artiste.

Ce n'est pas l'adaptation à la norme que prône Rank, bien au contraire. Dans son ouvrage *Kunst und Kunstler*³⁶⁰, le psychanalyste s'attache à distinguer trois types d'individus chez lesquels la volonté créatrice peut s'exprimer de trois façons différentes (Rank 2000, 57-63). Il distingue le type dit « normal » ou « adapté à la norme », le type « névrosé », et le type « créatif », à savoir l'artiste accompli. Le premier type accepte la réalité et tente d'adapter sa

³⁵⁸ Esther MENAKER, *Otto Rank: A Rediscovered Legacy* (New York : Columbia University Press, 1982).

³⁵⁹ Voir chapitre I, partie B, section 1.3. « Être le miroir des autres ».

³⁶⁰ Otto RANK [1932], *Kunst und Kunstler, Studien zur Genese und Entwicklung des Schaffensdranges* (Gießen : Psychosozial Verlag, 2000).

volonté à ce qu'il a été forcé de faire en obéissant aux pulsions (voir Rank 2000, 67). Ce faisant, il évite toute tension conflictuelle intérieure. Le second type, le névrosé, ne consent pas à sa volonté et tente de l'éradiquer, à la fois à l'extérieur, comme à l'intérieur, d'où son sentiment de culpabilité immense, car il se perçoit comme un être trop dans le « vouloir ». Le troisième type est l'artiste (voir Rank 2000, 40), celui qui tente d'accéder à la connaissance de soi en se recréant et en créant son environnement à son image, comme Rank l'explique dans *Wahrheit und die Wirklichkeit* :

Der dritte Typus dagegen akzeptiert sich und seine innere Idealbildung und sucht dementsprechend die Umwelt und die Nebenmenschen an sich anzupassen. Dies kann gewaltsam geschehen [...] [Dieser Versuch] kann aber auch schöpferisch sein und erreicht dann ihre höchste Stufe, wenn das Individuum aus sich selbst und seinem eigenen idealisierten Willensdrang eine Welt für sich selbst schafft, wie es der Künstler und der Philosoph tut, ohne sie den andern aufdrängen zu wollen. (Rank 1929, 67)

*Le troisième type, cependant, s'accepte lui-même et accepte la projection de son idéal, et recherche, par conséquent, à adapter l'environnement et les autres êtres humains à son image. Cela peut se faire par la force [...] Cette tentative peut aussi être créative et elle atteint alors son plus haut niveau lorsque l'individu crée à partir de lui-même et sous l'impulsion de sa volonté un monde pour lui-même, comme le font l'artiste ou le philosophe, sans pour autant vouloir forcer les autres.*³⁶¹

Pour tenter d'aider Nin à accéder à la liberté, Rank prend un compte les mensonges et les inventions de la diariste comme marques du fantasme qui lui permettent de recréer sa propre réalité. La technique de Rank, au contraire de ce que l'on pourrait penser, n'est pas si singulière que cela, puisque certains critiques, notamment Joris Duijschaever, voient en l'exemple Rank-Nin précisément ce que Freud aurait eu en tête au départ :

Men weet zelden of nooit dat Freud zelf geen psychiater was, maar een neuroloog die een alternatief wou bieden tegenover een oppervlakkige psychiatrie die al te vaak machteloos bleef om leed te verhelpen. Psychiaters die zich tot Freudiaans profileren, lopen doorgaans niet te koop met het feit dat de ideale analyticus volgens Freud geen dokter was, maar veeler iemand met een diep gevoel voor de kunst die de analysand zou helpen bij het ontdekken van zijn persoonlijke mythe. Men kan in dit verband denken aan de schrijfster Anaïs Nin, die in de jaren dertig inderdaad op deze laatste

³⁶¹ C'est nous qui traduisons. Nous citons l'édition originale plutôt que la version américaine de 1936, publié chez Alfred Knopf puis réédité depuis 1978 chez Norton, car cette dernière a été sérieusement remaniée par Rank, à son arrivée aux États-Unis, alors que Nin avait mis un terme à son analyse. Du reste, la version française prend certaines libertés par rapport au texte original : Otto RANK [1929], *Au-delà du freudisme, la volonté du bonheur*, traduction de Yves Le Lay (Paris : Stock, 1934).

manier geholpen werd door Otto Rank, nadat haar analyse bij de medisch gevormde René Allendy niets had opgeleverd [...] (Duijtschaver, in Hillenaar 1990, 84)³⁶²

*On sait rarement, voire jamais, que Freud lui-même n'était pas psychiatre mais un neurologue qui voulait offrir une alternative à une psychiatrie superficielle qui, trop souvent, restait impuissante à surmonter la souffrance. Les psychiatres qui choisissent de suivre le modèle freudien ignorent parfois que l'analyste idéal selon Freud n'était pas un médecin mais plutôt quelqu'un qui avait une profonde sensibilité artistique et qui aiderait l'analysant dans la découverte de son mythe personnel. À cet égard, on peut penser à l'écrivain Anaïs Nin, dans les années trente, qui fut aidée par Otto Rank de cette façon, après que son analyse avec René Allendy, de formation médicale, n'eut porté aucun fruit [...]*³⁶³

Si le point de vue de Duijtschaver dans ce fragment est très discutable, négligeant notamment les différences majeures entre Freud et Rank, il définit à point nommé ce que Rank incite Nin à découvrir : son mythe personnel. L'avis de Rank, auquel adhère sa patiente au point de le publier prétendument fidèlement dans *Le Journal*, en 1966, c'est que son conflit intérieur dépasse largement le conflit œdipien :

“The stories you wrote as a child, which all began with: ‘I am an orphan,’ are not to be explained, as Allendy did, merely as a criminal desire to do away with the mother out of jealousy of the father, out of an inordinate love of the father. *You wanted to create yourself, you did not want to be born of human parents.*” (Novembre 1933, *D I*, 272 ; c'est l'auteur qui souligne)³⁶⁴

La diariste ne peut qu'être séduite par une théorie qui la place au-delà de l'humain. C'est la créativité qui permet de répondre de soi-même et d'être maître de sa propre histoire. Au contraire du docteur Rank, le docteur Allendy ne prenait pas les « histoires » de sa patiente au sérieux. Les mensonges de la jeune femme étaient considérés comme des jeux :

Allendy would say : “You must separate these games of your fantasy. They are just games.” But in the fantasy lay the secret desires and the seed of positive creation. Allendy was trying to peel them away. Rank was trying to bring them on a transition from game to art. Art began in play. Allendy did not consider some of my games as creations. (Novembre 1933, *D I*, 283)

Nin refusait de s'adapter à la normalité d'Allendy, ce que Rank aurait résumé de la sorte³⁶⁵ :

³⁶² Joris DUIJTSCHAEVER, « Een psychoanalytische benadering van verhalend proza : het motief van het kind », *Literatuur in Psychoanalytisch Perspectief*, dir. Henk Hillenaar (Amsterdam : Rodopi, 1990).

³⁶³ C'est nous qui traduisons.

³⁶⁴ Il n'était pas encore question avec Allendy, de l'inceste effectif, survenu en juin 1933.

³⁶⁵ De la page 269 à la page 296 du *Journal I*, Nin utilise la forme dialogique pour enfin établir le portrait de Rank dont elle rêvait. On ne saurait le considérer comme un dialogue mot pour mot, et ce, d'autant plus que Nin édite le texte du journal dans les années 1950 et tente, finalement, d'intégrer la psychologie de Rank et ses concepts-clés, au sein d'un mouvement psychanalytique ayant nettement évolué depuis la mort du psychiatre, en 1939.

‘In Allendy’s analysis he tried to adapt you to the social ideal. Not enough emphasis has been put on differentiations, because the object of the ‘cure’ has been adaptation. The error here is that there is an individual solution for each case, a varied and individual form of adaptation, and that is adaptation to the self that is important, not the adaptation to the average’. (Novembre 1933, *D I*, 283)

En effet, c’est non pas l’adaptation à la norme que prône Rank, mais le contraire, comme il l’explique dans *Wahrheit und die Wirklichkeit* (« Vérité et la réalité ») en revenant sur les trois façon d’atteindre la connaissance de soi :

In der Bewußtseinsphäre sehen wir diese verschiedenen Entwicklungsstufen zur Idealbildung in drei Formeln gefaßt, die drei verschiedenen Zeitaltern, Weltanschauungen und Menschentypen entsprechen. Die erste ist das Apollonische: *Erkenne dich selbst!* – Die zweite das Dionysische: *Sei du selbst!* – Die dritte, das Erkenntniskritische: *Bestimme dich aus dir selbst (Kant)!* – Das erste beruht auf dem Vergleichen mit anderen und leitet im Sinne der griechischen Mentalität zur Akzeptierung des allgemeinen Ideals an [...]: *Erkenne dich, um dich (im Sinne der allgemeinen Normen) zu verbessern.* Es ist also Erkenntnis [...] zum Zwecke der Anpassung.

Das zweite Prinzip verwirft im Gegenteil zum ersten das Vergleichen und das darauf begründete Verbessern, indem es zur Akzeptierung dessen auffordert, was man ohnehin ist. Ich habe es [...] als das dionysische bezeichnet, weil es im Gegensatz zur Anpassung zur ekstatisch-orgiastischen Destruktion führt. [...] Das wahre Selbst, wenn es dionysisch entfesselt wird, ist nicht nur antisozial, sondern auch unethisch und darum geht der Mensch daran zugrunde. [...]

Hier tritt nun das Kantische: *Bestimme dich aus dir selbst!* Im Sinne einer wahren Selbstwerdung als erste konstruktive Wendung der Problemstellung hinzu. (Rank 1929, 70-71)

Dans la sphère de la conscience, nous voyons les différents niveaux de développement vers la formation idéale compris dans trois formules qui correspondent à trois âges, visions du monde, et types humains différents. Le premier type est l’appolonien : connais-toi toi-même, le second est le dionysien : sois toi-même, le troisième, la Critique de la Raison : détermine qui tu es à partir de toi-même (Kant). Le premier s’appuie sur la ressemblance aux autres et conduit, d’une façon analogue à l’état d’esprit grec, à accepter l’idéal universel : connais-toi toi-même afin de progresser (dans le sens des normes universelles). Il s’agit donc d’une connaissance dans un but d’adaptation.

Le deuxième principe, au contraire du premier, rejette la ressemblance et toute amélioration la prenant pour point de départ, puisqu’il nécessite que l’on accepte qui l’on est. Je l’ai décrit en tant que dionysien, puisqu’il conduit à une extase de destruction orgiaque. [...] Le véritable moi, s’il est libre de façon dyonisiaque, n’est pas seulement antisocial, mais également anti-éthique, et ainsi, l’humain s’y anéantit. [...]

C’est là que rentre en jeu le « détermine qui tu es à partir de toi-même » de Kant, dans le sens d’une véritable connaissance de soi et simultanément d’une création de soi en tant que première phase constructive du problème.³⁶⁶

³⁶⁶ C’est nous qui traduisons.

C'est dans le cadre de cette théorie que Rank cherche à libérer Nin, en la dirigeant plutôt vers le troisième type, celui de l'artiste, celui qui, par l'introspection, apprend à se connaître et se récrée à l'image de sa « volonté ».

Si l'analyse avec Allendy périclite rapidement, le travail avec Rank s'annonce plus prometteur, et Nin y est particulièrement réceptive. Le 22 avril 1935, elle note dans son journal : « Analysis is like a love affair. Produces the same ecstasy, liberation, renewal. *Discovering the plot of one's life* » (22 avril 1935, *F*, 72 ; c'est l'auteur qui souligne). Dans cette citation, on constate que la libération, cet instant d'extase, est tributaire du nouveau, ou d'un renouvellement. La vie, dans l'après-coup, prend le sens d'une histoire, voire d'une intrigue. Cependant, c'est la psychanalyse qui est en cause, et non le journal. En omettant la première phrase, on aurait presque pu l'oublier, tant le lien est fort. Certaines questions posées à l'écrivain, après la conférence donnée à l'université McGill de Montréal, le 7 mars 1973, le mettent bien en relief : « How do you equate the diary you write with the process of psychoanalysis ? » (*AWS*, 139). Nin ne comprend la question que dans un sens et répond qu'il n'existe pas de concurrence entre le journal et l'analyse. Selon elle, il n'existe pas de rivalité entre l'un et l'autre. Et pour cause, les deux s'éclairent mutuellement et l'on peut lire le rapport étroit entre l'analyse et le journal, dans les journaux – dans le volume VII, par exemple, lorsque la diariste commente rétrospectivement le journal, lors d'une conférence au Philadelphia College of Art, également en 1973 : « I was creating the world I wanted [...] I was telling myself the story of a life » (printemps 1973, *D VII*, 266). L'observation de Nin fait directement écho à la théorie de Rank, qui croit en la nature changeante et mobile du moi, et accentue sa fluidité. Selon le psychiatre, se départir de la névrose nécessite de se recréer, mais chez l'artiste, ce mouvement doit s'accompagner d'une réflexion de son environnement : « [The artist] us[es] creative imagination [...] in order to change the world according to his own ideals » (« Neurosis as Failure in Creativity », discours prononcé à San Francisco le 9 novembre 1935, Rank 1996, 258). Le journal raconte donc une histoire dont la psychanalyse éclaire l'intrigue et légitime le monde recréé.

Ce que confie Nin de son propre travail avec Rank, alors qu'elle s'apprête à quitter New York en 1935, après avoir brièvement travaillé elle-même comme analyste, précise ce point davantage. Ce n'est pas tant une histoire qu'écrit Nin, mais une légende :

The gift Rank made me was that of being understood, justified, absolved. He would always ask me what I had been doing during the week. It was at this moment his magic would begin to operate, because no matter what I told him [...] He would repeat over and over again: 'You see, you see, you SEE.' I had the feeling that I was doing extraordinary things. [...] Rank's interest was concentrated on unraveling the mysteries of this ritual [...] all I had done during the week was like a perfect play, or a novel, fostered by Rank's revelation. I felt like an actress who had not known how moving her voice and gestures had been, their tremendous repercussion, but also like a creator preparing in some dim laboratory a life like a legend, and now reading the legend itself from an enormous book. (Avril 1935, *D II*, 38-9)

Écrire la légende de sa vie, puis par la suite la mettre au jour, la lire, c'est le but du journal, combiné à la psychanalyse³⁶⁷. Si Rank est une figure tutélaire capable d'absoudre les péchés (« absolved »), il est également magicien et révélateur, (« his magic would operate »), il est celui qui ouvre les yeux de l'analysante sur ce qui constitue le moi (« an eye/I opener ? »). La façon de procéder dans l'analyse rappelle l'écriture diaristique, et ce d'autant plus que l'on considère la psychanalyse comme le fait Peter Brooks, comme un « art narratif » avant tout. Pour le sujet, il s'agit de se dire, à travers une « construction narrative du moi », qui s'expose grâce à trois aspects : « stories, storytelling and the interpretation of stories » (Brooks 1992, xiv)³⁶⁸. Les propos de Nin relèvent l'analogie : l'analyse fait de la vie une pièce de théâtre parfaite (« a perfect play ») dont elle est l'actrice (« an actress ») ou même un roman (« a novel »). Dans le même temps, l'analyse s'apparente à une étrange alchimie (« in some dim laboratory ») dictée à partir d'un imposant grimoire (« an enormous book »). On ne peut que rapprocher l'appellation de la visée ultime de Nin pour son journal : en faire une « œuvre

³⁶⁷ La démarche rappelle l'épigramme de *Black Spring*, dédié à Anaïs Nin : « Can I be as I believe myself or as others believe me to be ? Here is where these lines become a confession, in the presence of my unknown and unknowable me, unknown and unknowable for myself. Here is where I create the legend wherein I must bury myself » (Miguel de Unamuno, cité par Henry MILLER [1936], *Black Spring*, New York : Grove Press, 1963). Voir également l'entretien de Nin pour la radio WFMT-FM de Chicago, en 1972. Son interlocuteur lui demande : « Well this is part of the way you write and think: dream and legend and reality are all fused, aren't they? ». Et Nin de répondre : « Yes, and because I fuse them, some of my friends suspected that perhaps the whole thing was a fiction—even the diary, that it was all fantasy. [...] I had to prove the reality of it and the diary did that » (*CAN*, 152). Le point est d'ailleurs en contradiction avec un des entretiens suivants, dans lequel Nin fait référence à sa vie comme « une fiction » (*CAN*, 231).

³⁶⁸ Peter BROOKS [1984], *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge : Harvard University Press, 1992).

proustienne », en même temps que le laboratoire de l'écriture. Enfin, on ne manquera pas de relever le mot-clé de ce passage : « legend ».

Dérivé du latin « legenda », lui-même étymologiquement apparenté à « legendus », gérondif de « legere » (signifiant « rassembler », « assembler », mais aussi « sélectionner » ou « lire »), le nom définit à merveille la façon dont se fait le travail de « perlaboration » dans l'analyse. Pour Freud, il s'agit de « combler les lacunes de la mémoire », tout en « vainc[ant] les résistances du refoulement » (Freud 1953, 106)³⁶⁹, mais ce travail de *parélaboration* (si l'on considère une traduction littérale de l'allemand « Durcharbeitung », c'est-à-dire, « travail à travers ») se fait dans l'après-coup : « Il n'est pas possible de faire ressurgir le souvenir de certains incidents d'une très grande importance [...] avant que le patient ait été apte à les comprendre, [...] [ce sont des incidents] *ultérieurement* interprétés et compris » (*ibid.*, 107-108 ; c'est l'auteur qui souligne). C'est probablement ainsi qu'il convient d'entendre les mots de la diariste, lorsqu'elle commente son œuvre face à Daniel Stern et Dominique Browning : « I look at my life as fiction, as an adventure story—something to be worked through » (1975, *CAN*, 231). Si elle fait sien le principe de perlaboration, Nin est avant tout au cœur d'une relation analytique basée sur le transfert. En ce sens, tout ce qu'elle fait en tant qu'analysante est destiné à plaire à l'analyste :

To please him [Rank], I would go back and find little actions I might have missed or lost down the dusty streets of my rich life, which, touched up by the illuminating wand of Rank's interpretation, acquired a new depth, a patina, a glow I had never noticed before, and which Rank feasted upon as if it were one of the most colorful tapestries he had ever seen. (Avril 1935, *D II*, 39).

Les failles de la mémoire que soulignent Nin sont le lot de tout analysant, comme le rappelle Freud : « [Le patient] se déclare souvent déçu de ce qu'un nombre insuffisant de choses qu'il puisse tenir pour "oubliées" et auxquelles il n'avait jamais pensé depuis qu'elles s'étaient produites, lui revienne à l'esprit » (Freud 1953, 106-107). Mais grâce à Rank, véritable « magicien », chaque épisode ou acte apparemment insignifiant est repris, selon le principe

³⁶⁹ Sigmund FREUD [1914], « Remémoration, répétition et perlaboration », *La Technique psychanalytique* (Paris : PUF, 1953), 105-115.

« d'association libre »³⁷⁰ afin de façonner le rêve sur un modèle intelligible. Il en va de même dans l'écriture que dans l'analyse, et chaque interprétation est finalement échangée contre une autre, jugée plus valable.

De prime abord, on pourrait penser que le journal offre la vérité tandis que la fiction offre une perlaboration de celle-ci. Mais que penser quand le journal est réécrit, réinterprété, approfondi, lui-même « perlaboré » ? Et que comprendre quand la fiction n'est pas unique, mais multiple, différente selon les angles, et pourtant réitérative et réminiscente du journal, à l'instar du discours d'un analysant qui changerait de forme en fonction de l'analyste à qui il fait face (ou tourne le dos) tout en restant néanmoins le discours du patient ? L'analyse et les écritures du moi se rejoignent dans l'impossibilité de mettre au jour non pas *une* histoire, mais *une seule* histoire, quand bien même la psychanalyse freudienne tente en général de cerner *une* structure récurrente dans la vie du sujet. Pour Rank, il en est autrement, et les éléments de réponse qu'il propose prennent en compte la fluidité du moi sur laquelle il revient souvent lors de ses conférences :

There is nothing fixed in the field of psychology, everything changes, everything is different at different moments. It is constantly moving [...] A patient may tell you something in one minute, which he says he is sincere in telling, while an hour later, he may say to another person something quite different, the opposite of what he said before, and this is again true in this particular situation with regard to this person. It is true, he is not lying, he is not lying in a psychological sense, he is true here to himself, true there to himself. (Discours prononcé à l'université de Yale le 28 février 1929, Rank 1996, 244)

Pour caractériser ses mensonges, qu'elle choisit parfois de nommer ses « inventions », ou même ses « créations », Nin finit par adopter le point de vue de Rank. Dans le *Journal n° 55*, par exemple, la diariste se convainc que ses mensonges sont finalement en accord avec la volonté créatrice du moi. Cette réflexion est d'autant plus importante, puisqu'il s'agit de la

³⁷⁰ Nous rappelons le principe d'association libre, tel que le définit Freud : « Il faut ...qu'il [le patient] dise tout ce qui lui vient à l'esprit, même s'il pense que c'est inexact, hors de la question, stupide même, et surtout s'il lui est désagréable que sa pensée s'arrête à une telle idée » (Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris: Petite bibliothèque Payot, 1996, 36-37). Voir également Sigmund FREUD [1900], *Die Traumdeutung* (Frankfort : Fischer, 1991) / *L'Interprétation des rêves* (Paris : Bréal, 2001). Nin rejoint partiellement Freud lorsqu'elle encourage Leonard W., un jeune écrivain, dans une de ses lettres : « You must not fear, hold back, count or be a miser with your thoughts and feelings. It is also true that creation comes from an overflow, so you have to learn to intake, to imbibe, to nourish yourself, and not be afraid of fulness. The fulness is like a tidal wave which then carries you, sweeps you into experience and into writing » (juin 1945, *D IV*, 65) (repris dans *AWS*, 5).

première page du journal : « I am not a pathological liar. I don't lie out of compulsion or disease but with lucidity and intelligence to be able to live the life of my feelings, instincts, nature without destroying » (septembre 1937, *Journal n° 55, C.O.S.M.I.C.*, 1)³⁷¹. Ses mensonges sont réfléchis et sont le fruit d'une volonté créatrice désirant ne pas entrer en conflit avec l'environnement et les normes sociétales.

Une fois la renommée advenue, dans les années 1970, Nin préférera insister sur « le rêve créateur » afin de théoriser son écriture. Ce « rêve créateur » (« creative dream »), également inspiré de Jung et sur lequel l'écrivain revient dans *A Woman Speaks*, informe pleinement la vie, puisqu'il facilite la transposition de la réalité qui s'effectue dans l'art. C'est ce que Nin explique lors de sa première conférence au Philadelphia College of Art, retranscrite dans le *Journal VII* :

Because I thought always of art not only as a balm, as a consolation, but I thought of art, as I said, as a supreme act of magic which is contained in certain words that I always tell students to write on a large piece of paper and to live with. These were all the words concerned with *trans*—: transcend, transmute, transform, transpose, transfigure. All the acts of creation were to me contained in these words [...] (Été 1973, *D VII*, 264 ; c'est l'auteur qui souligne)

Tout en accentuant le rôle de l'art en tant que réconfort contre une vie imparfaite, Nin insiste sur le passage vers un autre état, la modification et le sens de la progression que contient le préfixe *-trans*. On peut suivre l'idée de Tookey et mettre en rapport la démarche de l'écrivain et l'essai dialogique d'Oscar Wilde, « The Decay of Lying »³⁷². Dans ce texte, Wilde théorise un retour à ce que Vivien, l'un des deux protagonistes, nomme « imaginative reality » (Wilde 1994, 1076)³⁷³. Il s'agit d'une réalité de l'imagination dans laquelle « the visible things of life

³⁷¹ Voir également *NM*, 125. Dans son étude, Diane Richard-Allerdyce souligne que c'est ainsi que Nin se différencie de June Miller : « The difference between June and her, Nin writes, is that June remains unconscious of the role of self-construction through tale-telling, while Nin herself is self-consciously embracing the role of inventor-creator » (Diane RICHARD-ALLERDYCE, *Anais Nin and the Remaking of Self: Gender, Modernism, and Narrative Identity*, Chicago : Northern Illinois University Press, 1998 ; 177, NBP 42).

³⁷² Tookey ne relève pas que l'essai fait très fortement écho à celui de Twain écrit en 1885, voire peut-être « emprunte » ses idées, pour lesquelles Wilde manifestait une aversion. Voir Mark TWAIN, « "On the Decay of the Art of Lying", Essay for discussion, read at a meeting of the historical and antiquarian club of Hartford, Connecticut, and offered for the thirty dollar prize, (which it didn't get) », *Goldsmith's Friend Abroad Again & On the Decay of the Art of Lying* (Gloucester : Dodo Press, 2008). L'une des phrases de Wilde corrobore notre hypothèse, puisqu'elle reprend les termes de Twain : « One of the chief causes that can be assigned for the curiously commonplace character of most of the literature of our age is undoubtedly the decay of Lying as an art, a science, and a social pleasure ». La première version fut publiée en 1889, soit quatre ans après l'essai de Twain.

³⁷³ Oscar WILDE, *Complete Works of Oscar Wilde* (Glasgow : Harper Collins, 1994).

are transmuted into artistic conventions » (*ibid.*, 1079-1080). Ce que Vivien expose à Cyril, c'est que le mensonge est responsable du changement d'état : « [the lie] transmutes [or] translates » (*ibid.*, 1076)³⁷⁴. Là même est le but propre de l'art : « The final revelation is that Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art » (*ibid.*, 1082). Le journal de Nin suit une démarche analogue : « Even beginning a diary, you see, was already conceding that life would be more bearable if you looked at it as an adventure and a tale. I was telling myself the story of a life, and this *transmutes* into an adventure the things which can shatter you » (hiver 1974, *D VII*, 266 ; c'est nous qui soulignons). Dans l'essai de Wilde, il s'ensuit que la vie imite l'art, bien plus que l'art imite la vie, « Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams » (1078). Ceci fait de Wilde un précurseur du modernisme, comme le note Peter Childs : « Even before the turn of the century, from Charles Baudelaire through to Oscar Wilde, there is a systematic, elevation of art above truth, completing the shift from “art imitates life,” through “art imitates art”, to “life imitates art” » (Childs 2000, 41, citant la fin de l'essai de Wilde).

En avril 1946, Nin commente : « There is no separation between my life and my craft, my work. The form of art is the form of art of my life, and my life is the form of the art. [...] Reality changes. It is relative » (avril 1946, *D IV*, 142). La citation fait écho aux propos de Childs, entre l'art et la vie, il n'y a plus de frontière. Encore une fois, Nin fait sien le principe de fluidité de Rank – la relativité de toute réalité due à la fluidité de l'ego. Le psychiatre postule en effet que chacun de ses trois types entretient un rapport particulier à la réalité, dans laquelle le névrosé et l'artiste ne peuvent supporter de vivre. Chacun s'efforce alors de transformer son environnement pour créer son « mythe », mais à sa façon. C'est évidemment le deuxième que choisit Nin :

³⁷⁴ Nin explique, au sujet de la musique : « My father and mother warred constantly, but when the hour of music came, the house would grow peaceful and my mother would sing, and my father would play the piano [...] I learned very early in my life that music could transform, could transfigure, could transpose a human battle into beauty » (*D VII*, 264).

Während also des realitätsangepaßte Durchschnittsmensch die Wirklichkeit, die allgemeinen als Wahrheit angenommen wird, auch zu seiner eigenen Wahrheit machen kann, sucht und findet der schöpferische Wahrheitsforscher seine eigene Wahrheit, die er dann zu einer allgemeinen, d.h. wirklichen machen will. Er schafft sozusagen aus seiner Wahrheit seine Wirklichkeit. (Rank 1929, 50-51)

*Tandis que l'homme moyen de type adaptatif peut faire de la réalité généralement reconnue comme vérité sa vérité, l'individu de type créatif en quête de vérité cherche et trouve sa propre vérité, qu'il tente ensuite de généraliser, c'est-à-dire de rendre réelle. Il crée sa propre réalité, d'une certaine façon, à partir de sa vérité personnelle.*³⁷⁵

Nin adhère entièrement à la théorisation de Rank. Elle est en quête de vérité et ne la trouve pas dans le journal, puisque sans cesse, cette vérité se dérobe. Après la publication de ses premiers romans, elle n'est pas dans la certitude pour autant. En mai 1944, elle pense avoir trouvé, il faut transformer le journal : « I should transform the diary » (mai 1944, *D IV*, 17). En août de la même année, elle souhaite le convertir : « I would like to convert the diary into a long novel » (août 1944, *D IV*, 25). Un an plus tard, sa démarche porte encore un autre nom. Comme nous l'avons déjà dit, il s'agit de le « distiller » :

Wrote pages on attributes of lover (*Ladders to Fire*), Sabina and the fire ladder [...] Djuna and her city [...] I am still extracting essences, not giving the experience itself, the incident, because I am distilling the diary. What was once told directly and humanly has to be *transformed into the myth*. [...] [T]he untransformed reality weighs heavily and oppresses the spirit, kills our hope that we may transform, alter, change, evolve. That is the proof of what the imagination can do [...] (Août 1945, *D IV*, 77 ; c'est moi qui souligne)

Distiller l'expérience révélée prétendument « directement et humainement » dans le journal, et la rendre mythique, voilà ce que Nin affirme faire dans les romans de *Cities of the Interior*. Pour le lecteur du volume IV du journal anthume, Nin souligne le pouvoir de l'imagination, préfigurant ce « rêve créateur » sur lequel elle insistera vingt-cinq ans plus tard, comme seule façon de lutter contre une réalité insupportable.

4. Conclusion

³⁷⁵ C'est nous qui traduisons.

Dans une lettre qu'elle écrit pour répondre à un lecteur désireux de connaître la raison de l'écriture, Nin confie :

I believe one writes because one has to create a world in which one can live. I could not live in any of the worlds offered to me... I had to create a world of my own, like a climate, a country, an atmosphere in which I could breathe, reign, and re-create myself when destroyed by living. That, I believe, is the reason for every work of art. The artist is the only one who knows the world is a subjective creation, that there is a choice to be made, a selection of elements. (Février 1954, *D V*, 149)

En 1954, Nin a gagné en confiance et montre qu'elle s'identifie désormais complètement au troisième type défini par Rank, l'artiste. Elle se plaît à répéter qu'elle ne trouve sa place dans aucun monde et justifie ainsi l'étendue de sa créativité. La dernière phrase de cet extrait rappelle directement Otto Rank. La *réalité* du monde est une création subjective et il importe de faire un choix, donc de laisser s'exprimer la volonté créatrice. Évidemment, Nin revient également aux fondamentaux de l'écriture diaristique dans son explication. Comme le note Françoise Simonet-Tenant, « l'écriture du journal survient le plus souvent lorsque l'identité du sujet se voit mise en danger ou, tout au moins, se trouve dans une situation de vulnérabilité » (Simonet-Tenant 2004, 95). Nin le confirme régulièrement, comme dans le *Journal III* : « The worse the state of the world grows, the more intensely I seek to create an inner and intimate world in which certain qualities may be preserved » (*D III*, xiii). Mais ce monde recréé est parfois loin d'être « intime ». Dans la suite de la lettre, Nin souligne justement le besoin impérieux de séduire à travers l'écrit (« to lure and enchant », « to serenade our lovers »), en même temps que le caractère vital de l'écriture, l'impossibilité de ne pas écrire :

We also write to heighten our awareness of life, we write to lure and enchant and console others, we write to serenade our lovers. We write to taste life twice, in the moment and in retrospection. We write, like Proust, to render all of it eternal [...] We write as the birds sing. As the primitive dance their rituals. (*Ibid.*, 149-150)³⁷⁶

Nin met l'accent sur une écriture qui permet de « goûter à la vie deux fois », comme un élixir de jeunesse qui permet, après coup, de revivre les événements. Par le truchement de termes à valeur répétitive (« serenade », « bird-s[ongs] », « primitive[']s ritual] dance »), la lettre

³⁷⁶ Nin dit également d'elle et de Henry Miller, en mars 1932, « Writing is not, for us, an art, but breathing » (mars 1932, *HJ*, 58) et d'elle seulement, en août 1936, « I keep on writing in the diary, subterraneously, secretly, a writing which is not writing but breathing » (*D III*, 107).

préfigure une écriture qui suit ce même mouvement, comme le balancier d'une horloge au mouvement perpétuel, pour saisir « l'étern[ité] ». Pour autant, l'écriture n'est pas la seule à offrir cette vision, et la psychanalyse en général partage avec elle cette réappropriation du souvenir après coup, qui permet de mettre au jour les intrigues de sa vie et d'offrir, comme Nin le confiait à Fernand Seguin des écrits de fiction, une « autre dimension » (Radio-Canada 1970, 41'05")³⁷⁷.

Cependant, aucun conflit ne saurait être résolu, si cette autre dimension s'énonce sans cesse de façon différente, *ad libitum*. Nin en a bien conscience, dans les années 1960, puisque dans *Seduction of the Minotaur*, elle accentue justement le rôle du docteur Hernandez, figure tutélaire rencontrée au Mexique, dans l'élaboration et la perlaboration qu'il appartient à Lillian de faire de sa propre vie et surtout, de la répétition :

“We may seem to forget a person, a place, a state of being, a past life, but meanwhile what we are doing is selecting a new cast for the reproduction of the same drama [...] The design comes from within us. It is internal.” There were tears in Lillian's eyes, for having made friends [...] with a man intent on penetrating the mysteries of the human labyrinth from which she was a fugitive. She was almost angered by his persistence. A man should respect one's desire to have no past. But even more damaging was his conviction that we live by a series of repetitions until the experience is solved, understood, liquidated...

“You will never rest until you have discovered the familiar within the unfamiliar.”
(*SM*, in *CI*, 479)

Freudiennes au possible, les convictions du docteur Hernandez prêtent une signification à la répétition, dont Lillian n'a pas conscience. Si c'est avant tout l'*Unheimliche*³⁷⁸, auquel doit s'ouvrir Lillian, ce « familier dans l'infamilier », sa quête heuristique afin d'accéder à une certaine forme de liberté ne peut aboutir sans l'interprétation après coup. Le docteur Hernandez est probablement inspiré de Freud, qui, dans *Sur la dynamique du transfert* utilise la métaphore de l'imprimerie pour rendre compte de la répétition. Selon lui, l'analyse doit mettre au jour une structure interne qui s'exprime comme le mouvement d'un stéréotype d'imprimerie dont

³⁷⁷ Voir chapitre II, partie B, conclusion.

³⁷⁸ « Ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure » (Sigmund FREUD, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985 ; 212).

l'impression se répète en permanence dans la vie du sujet³⁷⁹. Nin présente les répétitions incessantes dont est faite la vie de Lilian dans les pages de *Seduction of the Minotaur*, cinq ans avant la publication du premier volume du journal. Sous les traits d'une « autre histoire », la vie de l'héroïne apparaît aujourd'hui comme une nouvelle impression de la vie de la diariste, comme un cliché mal stabilisé – donc légèrement différent – des expériences de celle qui ne cesse de jouer un même thème et ses variations. Donnant à lire une véritable « ivresse de l'itération » (Ricœur 1984, 153)³⁸⁰, Nin met en scène une vie qu'elle perçoit comme plusieurs morts et renaissances successives, et s'offre dans un jeu de séduction qui dévoile mais revoile aussitôt, obéissant à une véritable compulsion de répétition, en induisant, tout comme Rebekka West chez Ibsen, l'échec, quand pourtant était possible le succès.

³⁷⁹ « [Es geht um] einen verborgenen Vorgang. [...] Das ergibt sozusagen ein Klischee (oder auch mehrere), welches im Laufe des Lebens regelmäßig wiederholt, neu abgedruckt wird [...] » (Sigmund FREUD [1912], *Gesammelte Werke*, Band 8, Frankfurt : S. Fischer Verlage, 2010 ; 365).

³⁸⁰ Ricœur cite ici Genette dans *Nouveau discours du récit*. Au sujet de Proust (que Nin admirait), Ricœur note que l'une des singularités de *La Recherche* est « le caractère *itératif* du récit, que la narratologie place sous la troisième catégorie temporelle, celle de la *fréquence* (raconter une fois ou *n* fois un événement qui arrive une seule fois ou *n* fois) et qu'elle oppose au récit singulatif » (Ricœur 1984, 159).

B. DES MISES EN SCÈNE À RÉPÉTITION

L'écriture diaristique s'érige souvent en barrière contre les failles de la mémoire dont la diariste a bien conscience. Elle le note dans les années trente :

I live more on time. What is remembered later does not seem true to me. I have such a *need of truth*. It must be that need of immediate recording which incites me to write almost while I am living, before it is altered, changed by distance or time. (Avril 1932, *D I*, 64)

Elle le répète également dans les journaux plus tardifs : « Memory is a great betrayer. Whenever I read it [the Diary], I find it differs from the way I remembered the scenes and the talk » (hiver 1952-1953, *D V*, 101). Dès la fin des années 1930, puis publiquement dans les années 1960, Nin adopte les principes de la psychanalyse en terme de mémoire et de temporalité. Ils correspondent à sa pratique diaristique, à ses réécritures, mais lui permettent également d'offrir dans la fiction une reformulation du journal selon une « chronologie » nouvelle. Lorsqu'elle donne une série de conférences, à partir de 1946, Nin sélectionne un passage du journal d'août 1945 qui montre sa reconnaissance de l'influence de l'inconscient, directement en rapport avec l'écriture diaristique : « Truth and psychological reality are at the basis of what I write, but I have learned that our reality is partly directed by the unconscious and partly formed from the former experiences casting their shadows on the present » (juin 1946, *D IV*, 151). Comme pour donner une piste aux lecteurs, lorsqu'elle prépare la publication du premier volume du journal, elle retient certains passages concernant son analyse avec Rank, comme celui-ci, datant de 1933 :

I stopped for a moment to search for the order and progression of our talks, but these talks follow a capricious, associative pattern which is elusive. The order made in reality, chronological, is another matter entirely. Rank does not believe in that 'construction' by logic and reason. The truth lies elsewhere. In what connects to one's self, by emotion (as in Proust). I began to perceive a new order which lies in the choice of events made by memory. This selection is made by the power of the emotion. No more calendar! (Novembre 1933, *D I*, 290)³⁸¹

³⁸¹ Quelques années plus tard, dans *The Novel of the Future*, Nin revient avec les mêmes mots sur la chronologie réorganisée qui s'opère dans la psychanalyse : « When I was being analyzed by Dr. Otto Rank in Paris

Dans cet extrait, Nin explique que la psychanalyse suit une chronologie des émotions. Par conséquent, la quête de la vérité ne va pas nécessairement de pair avec une conception du temps unidirectionnel ou linéaire. Si Proust reste l'un de ses modèles, c'est, comme nous l'avons dit, parce qu'il met au jour un principe de libre association. Nin le retient : « Proust [...] trust[ed] the free associative process of memory » (*NF*, 119). La théorisation avec laquelle Nin justifie ce qu'elle fait dans le journal n'est pas sans rappeler l'après-coup, un concept-clé de la psychanalyse freudienne, qui se concentre sur la temporalité. Participant d'une vision temporelle dynamique, l'après-coup souligne une interaction entre un premier traumatisme et un deuxième qui est celui qui permet de comprendre (voir Roudinesco et Plon 2006, 57-58)³⁸². Freud n'en donne pas de définition claire³⁸³, mais il introduit le concept, tout d'abord sous sa forme adjectivale *nachträglich*, en 1895, dans les *Études sur l'hystérie* qu'il rédige avec Breuer, pour montrer que c'est dans l'après-coup que des événements traumatiques refoulés sont réorganisés et prennent une signification nouvelle pour le sujet³⁸⁴. Freud choisit comme exemple clinique le symptôme hystérique d'Emma, qui a la phobie d'entrer seule dans une boutique. La patiente établit un lien entre sa peur et un souvenir la ramenant à ses treize ans : elle était entrée dans une boutique et avait été confrontée à deux vendeurs qui riaient, ce qui l'avait fait fuir car elle pensait qu'ils se moquaient de ses vêtements, alors qu'elle percevait une attraction sexuelle envers l'un des deux individus. Freud nomme cette scène « la scène I ». Mais le travail analytique fait ressurgir à la mémoire une « scène II », lorsqu'Emma n'avait que huit ans. Elle avait été abusée par un épicier chez qui elle s'était rendue deux fois. Dans « Esquisse pour une psychologie scientifique », Freud précise : « Ce cas nous présente un tableau clinique de refoulement hystérique. Nous ne manquons jamais de découvrir qu'un

in 1933, I began to perceive a new order which lies in the choice of events, an order made by memory, by a chronology of emotion, not of dates » (*NF*, 48 ; voir également *NF*, 52-54).

³⁸² Elizabeth ROUDINESCO et Michel PLON, *Dictionnaire de la psychanalyse* (Paris : Fayard, 2006).

³⁸³ Jean LAPLANCHE et Jean-Bernard PONTALIS [1967], *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris : PUF, 1997) ; voir « Après-coup », 33.

³⁸⁴ Voir Sigmund FREUD et Josef BREUER, « Studies on hysteria », *Case Histories II*, texte établi par Angela Richards (London : Penguin, 1991), 278-279.

souvenir refoulé ne s'est transformé qu'après coup en traumatisme » (Freud 1956, 366)³⁸⁵. Le concept est repris et approfondi par Lacan, puis par Laplanche, qui en a donné récemment une traduction nouvelle: « afterwardsness » (Laplanche 2006, 32)³⁸⁶. Même s'il l'applique à sa « théorie de la séduction généralisée », qui est également une théorie de la traduction du langage de l'adulte (sous l'emprise de l'inconscient) par l'enfant, Laplanche met également en évidence la fin de toute temporalité linéaire pour le sujet – le passé étant remodelé après coup : « Freud's concept of afterwardsness [...] follow[s] a temporal direction which is sometimes progressive and sometimes retrogressive » (Laplanche 1992, 222)³⁸⁷.

L'écriture du journal obéit à un double ordonnancement. Bien sûr, elle suit l'ordre calendaire, mais elle est également sujette à l'ordre suggéré par un va-et-vient aux antipodes du temps unidirectionnel allant du passé vers l'avenir. Elle prend le présent comme point de départ pour souligner l'imbrication de ce dernier avec le passé tout en réinterprétant ce passé à la lumière de ce qui suit, et se prête à l'après-coup, qui établit au présent un nouveau rapport de causalité psychique entre le (traumatisme) passé, le présent et la projection dans l'avenir. Cette vision nouvelle, Nin l'expose de façon récurrente dans les interviews transcrits par Evelyn J. Hinz dans *A Woman Speaks* et plus particulièrement dans les chapitres « Proceed from the Dream » et « The Personal Life Deeply Lived ». Dans un entretien dans lequel son interlocuteur lui demande comment commencer un journal, elle explique :

Put yourself right in the present. This was my principle when I wrote the diary—to write the thing I felt most strongly about that day. Start here and that starts the whole unravelling, because that has roots in the past and it has branches into the future. [...] The important thing is *today*. Then one day you may have a recollection. Occasionally in the diary something would come out of the past and I would pick it up. Or a dream may throw you back just as it may throw you forward » (*AWS*, 163 ; c'est l'auteur qui souligne).

En faisant sien le principe d'après-coup, Nin se défend de certaines accusations, notamment, celles concernant les répétitions qui s'expriment dans son journal, ou plus encore, celles qui

³⁸⁵ Sigmund FREUD [1897], « Esquisse pour une psychologie scientifique », *La Naissance de la psychanalyse* (Paris : PUF, 1953).

³⁸⁶ Jean LAPLANCHE, *Problématiques VI : L'après-coup* (Paris : PUF, 2006).

³⁸⁷ Jean LAPLANCHE, « Notes on Afterwardsness », *Seduction, Translation, Drives*, dir. Martin Stanton and John Fletcher (Londres : Institute of Contemporary Arts, 1992), 222. Nous citons ici la première version, qui fut publiée en anglais, en collaboration avec Martin Stanton, puis seulement plus tard, en français : « Notes sur l'après-coup », *Entre séduction et inspiration : l'homme* (Paris, PUF/Quadrige, 1999) ; voir notamment 57-66.

reviennent dans son journal et ses œuvres de fiction. Ainsi, lorsque son interlocuteur réplique que ce schéma ressemble bien peu à celui d'un journal habituel et donne pour exemple la façon dont les jeunes écrivent en secret dans le leur, Nin coupe court à toute discussion : « Those are calendars » (*ibid.*, 164). Nin donne même à comprendre sa démarche à travers la fiction, en mettant en scène son héroïne Djuna, qui tente de démêler l'écheveau de ses souvenirs, en suivant un fil d'Ariane :

[She followed] the thread of Ariadne which led everywhere, right and left, like scattered footsteps in the snow, tugged and pulled within her memory and she began to pull upon this thread (silk for the days of marvel and cotton for the bread of everyday living which was always a little stale) as one pulls upon a spool, and she heard the empty wooden spool knock against the floor of different houses. (*CA*, in *CI*, 147)

Ce fil qui permet de revisiter « différentes maisons », bastions de l'inconscient, peut également être transposé à l'écriture de Nin. Fil narratif qui relie le journal et la fiction, il serait comme une main courante que la diariste laisse elle-même contre le mur de chaque entrée pour mener vers les autres. Dans l'entretien avec Francis Roberts, qui l'interroge sur le rapport entre les deux genres et la répétition dans son œuvre, Nin revient à nouveau sur la mémoire et ses failles :

I've always had a feeling as a woman who remains close to the personal relationships that creation and invention sometimes endanger the quality of truth, there were not one but two truths, one drawn from immediate recording, unadulterated by time, the second rearranged by memory and profoundly false at times, for memory constantly retouches in terms of the present vision and never recalls the past except in terms of the present man. We're unable to put ourselves back into how we saw things. Even as a child I wanted a record of unfalsified truth. [...] And to hold on to this substantial truth, I kept this record, because I felt fiction tells another truth, and another story [...] (*Pacifica Radio 1966*, 26'02"-26'58")

Nin précise que le passé est réinterprété à la lumière du présent et que le journal (puisqu'elle le prétend complètement authentique face à son interlocuteur) se fait le garant de la vérité intègre. Mais, qu'il s'agisse du journal, puisque ce dernier est loin d'être, comme elle dit, « authentique » (« unfalsified »), ou des œuvres de fictions, le surgissement du « même », et plus clairement la répétition de certains passages, thèmes ou mots sont là pour mettre au jour une « autre dimension », une « autre vérité » ou « une autre histoire ». Lorsqu'elle reprend, réécrit ou complète des entrées, ou même des passages de journaux plus conséquents, Nin, *par*

effet de rétroaction, attribue un sens au moi, dans l'après-coup. L'ensemble s'énonce et se lit comme un immense thème et variations, indéfiniment pris entre « l'identique », c'est-à-dire une reprise qui repose sur un manque d'élaboration du passé, et « le même », à savoir une répétition intégrant déjà une élaboration ne serait-ce que minime de ce dernier (voir Michel de M'Uzan 1977, 83-84)³⁸⁸. Qu'elle concerne le fond ou la forme, la répétition s'impose au sein du processus créatif pour laisser venir cette « autre vérité », dans un désir de voir les choses deux fois. Dans une écriture qui fait presque autorité sur le vécu, Nin ne cesse de redire ou de réécrire, incapable de maîtriser ce qu'elle nomme son « vice » : embellir la réalité. En faisant du nouveau avec ce qui ne l'est pourtant pas, son combat est aussi une lutte contre les mots, qui la pousse à travailler le signifiant jusqu'à ses limites, comme si ceci permettait de verbaliser un indicible.

1. Thèmes et variations

1.1. « The desire to see all things twice » : *qui scribit bis vivit*

Non sans rappeler sa conception de la femme, de l'identité de l'écrivain, ou du conflit entre écriture spontanée et artistique, Nin perçoit l'écriture de façon duelle : « The dédoublement, the duality, comes at the moment when I watch myself live » (4 février 1937, *F*, 397). Le moi qui écrit regarde le moi qui vit ou revit dans l'écriture. Comme pour beaucoup de diaristes, il existe chez Nin deux temps de la vie : « Writers do not live one life, they live two. There is the living and then there is the writing. There is the second tasting, the delayed reaction » (avril 1932, *D I*, 73). Vivre ne va pas de pair avec écrire, l'écriture signifie plutôt une autre vie. C'est l'une des convictions personnelles de Nin, dès le journal de jeunesse, lorsqu'elle confie : « I tell her [my mother] I do not know what truly happens to me until I see it written » (janvier 1922, *ED II*, 375). Ce qui prime, c'est le fait de se voir écrire ou plutôt « écrite ».

Dans la nouvelle « The Labyrinth », publiée au sein du recueil *Under a Glass Bell*, la narratrice livre une description de l'univers du journal, dans lequel elle décide de « se

³⁸⁸ Michel de M'Uzan, « Le même et l'identique », *De l'art à la mort* (Paris : Gallimard, 1977), 83-97.

promener », comme dans les rues de New York. Dans le volume de 1944, la nouvelle est placée en septième position à la page 73, tandis qu'elle survient en tant que première nouvelle en 1948. Ce choix n'est pas anodin. C'est probablement l'importance qu'a prise le journal aux yeux de la diariste en tant que son « œuvre majeure », qui nécessite de lui rendre justice³⁸⁹. On est tenté d'en dire de même de la nouvelle qui nous préoccupe, qualifiée de « poème en prose » par Helen Tookey (Tookey 2003, 34). Cependant, le choix de présenter la nouvelle en avant-dernière position dans le recueil de 1944, juste avant « Birth », met en évidence le caractère épiphanique du texte en tant que prise de conscience et parturition du moi adulte. Les deux écrits peuvent ainsi être lus de façon corrélative, les dernières et premières lignes des nouvelles se faisant écho : « On the rim of it stood a girl eleven years old carrying the diary in a little basket » et « 'The child,' said the doctor, 'is dead' » (*UGB 1944*, 79-81). La « fausse couche » pourrait être envisagée comme un élément traumatique, qui dans l'après-coup, permet de saisir la mort, non pas du nouveau né, mais de la petite fille de onze ans, désormais femme accomplie. Comme nous l'avons vu, l'accident donne lieu à la naissance de la femme-artiste.

La nouvelle « The Labyrinth » livre un traitement métaphorique du paysage du journal.

la narratrice explique :

I was eleven years old when I walked into the labyrinth of my own diary. [...] I walked protected by dark green shadows and followed a design I was sure to remember. I wanted to remember in order to be able to return. As I walked, I walked with the desire to see all things twice so as to find my way back into them again. [...] An anguish about returning, and about seeing these things but once. There was a definite feeling that their meaning could only be revealed the second time. (*UGB 1944*, 73)

Cet incipit laisse apparaître la crainte de s'égarer, d'errer sans pouvoir se rappeler et de perdre son chemin dans l'oubli. Cette promenade dans le paysage du journal n'est pas sans rappeler *Les nuits de Paris* de Rétif de la Bretonne, qui s'appesantissent sur les impressions du diariste quant à son activité épigraphique sur les parapets de l'île Saint-Louis : « Tous les jours y sont inscrits sur la pierre : un mot, une lettre exprime la situation de mon âme. Voilà trois ans que cela dure. Lorsque je me promène seul, mes yeux tombent sur ces marques [...] Je vis quatre fois dans un seul instant, au moment actuel et les trois années précédentes » (*Les nuits de Paris*, t. xi, 2506-

³⁸⁹ Dans le journal *Fire*, Nin note : « The Diary is my chief work » (mars 1935, *F*, 49).

2507, citées par Simonet-Tenant 2004, 58). Lors de ses « promenades » dans son journal, Nin, quant à elle, vit les choses deux fois : « There was a definite feeling that their meaning could only be revealed the second time » (*UGB 1944*, 74). La vie ne suffit pas et c'est le « dire », en tant que « storytelling » qui permet de vivre dans une écriture qui, au-delà de la répétition, devient reconstruction de la réalité. L'auteur le confirme dans l'essai de 1929 : « To live, and then to think about life, is to live twice » (*Essai 1929*, feuillet 2)³⁹⁰. C'est l'écriture qui constitue le « remembering » dans le sens d'un « re-membrement » qui rassemblerait les fragments du moi passé pour les saisir au moment de l'écriture et former une boucle que l'on peut relire à loisir, un « remember ring ».

Comme le signale Miraux au sujet de *La Règle du jeu* de Leiris, « l'autobiographie est remembrement des “remembrances” » (Miraux 2009, 74). La même phrase est citée par Antoine Compagnon lors de son séminaire « Écrire la vie » au Collège de France en 2009³⁹¹. Mais comprendre, dans son sens étymologique « cum prehendere », c'est-à-dire « englober, embrasser » le passé, n'est pas le seul objectif du journal. Ce dernier est en même temps tourné vers l'avenir. Non seulement, il agit comme « un tamis » entre le passé et le présent : « The journal has served as a sifter; the impurities have passed out » (*Essai 1929*, feuillet 2), mais le journal permet aussi une projection dans l'avenir. L'auteur le confirme dans l'essai inédit de 1929 : « Writing is an act of contemplation. The man who judges each day and plans for the next in a note book is planning his destiny by thought » (*Essai 1929*, feuillet 2). Selon Nin, l'écriture touche au divin, s'apparente finalement à la prière à faire chaque jour, et va au-delà de l'intellect. Dans cet état méditatif, il faut d'abord se faire juge des événements dans le journal, (qu'au passage, la diariste ne différencie pas à cet époque du « carnet de notes ») pour pouvoir influencer sur « le destin » ensuite. N'y a-t-il pas là un certain paradoxe ?

Nin verbalise ce paradoxe très tôt, dès le journal de jeunesse II, auquel elle s'adresse en septembre 1920 : « Did you know that whatever I do or think I am always forming into words

³⁹⁰ Nin rejoint Delacroix, entre autres, lorsqu'il écrit : « En conservant l'histoire de ce que j'éprouve, je vis double : le passé reviendrait à moi (...). L'avenir est toujours là » (Delacroix, le 7 avril 1824, cité par Didier 1976, 119).

³⁹¹ Antoine COMPAGNON, « Écrire la vie », série de cours donnés au Collège de France en 2009, diffusé dans *Éloge du savoir*, émission de France Culture (INA/Radio-France, novembre-décembre 2009), leçon 1.

so that I may be able to tell you about it as perfectly as possible? » (28 septembre 1920, *ED II*, 51). Et Nancy Scholar de commenter : « She must always be reshaping her life to suit the more demanding requirements of arts » (Scholar 1984, 4)³⁹². Cependant, comme le défend très justement Helen Tookey, il ne s'agit pas d'un processus de « remodelage » intervenant sur le vécu, mais la vie elle-même est déjà « modelée » dans la perspective de l'écriture qui lui sera pourtant consécutive chronologiquement (Tookey 2003, 35). À cet égard, l'analyse de Gusdorf, lorsqu'il s'exprime sur l'écriture par rapport au vécu, est particulièrement pertinente : « Les écritures du moi sont le fait d'individus qui choisissent de vivre la plume à la main ; ils atteignent à la plus haute conscience d'eux-mêmes dans le moment où leur réalité propre s'accomplit en forme scripturaire [...] L'écriture fait autorité par anticipation sur le vécu, elle le modèle en fonction de la relation à venir » (Gusdorf 1991 b, 259). C'est probablement ainsi qu'il convient d'entendre Nin lorsqu'elle affirme : « I must live *within stories* » (avril 1928, *ED IV*, 87 ; c'est l'auteur qui souligne). Il s'agit bien d'une obligation, qu'elle soit déontique, ou une occurrence d'un *must* à la valeur presque dynamique qu'évoquent Lapaire et Rotgé, montrant, selon eux, une caractéristique inhérente du sujet, en même temps qu'une obligation (Lapaire et Rotgé, 503)³⁹³. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre cas, on perçoit vite l'un des travers induit par l'existence du journal. Pour pouvoir vivre, *il faut* des histoires. Il s'ensuit une tendance à créer les occasions de pouvoir relater quelque chose digne d'intérêt dans le journal. C'est probablement la raison pour laquelle l'inactivité est à proscrire.

Née sous le signe du « déracinement », Nin ne cesse de voyager, dans la vie comme dans l'écrit, et elle transmet cette caractéristique à ses héroïnes, ainsi que le souligne Sharon Spencer : « If they are truly to live, Nin's characters have to remain in motion » (Spencer 1981, x-xi). Pour Sabina, en effet, l'immobilité est semblable à la mort : « Immobility always brought this image to her, the image of death, and it was this which impelled her to rise and seek activity. Repose, to her, resembled death » (*SHL*, 26). Si la jeune Nin est capable, les premiers

³⁹² Nancy SCHOLAR, *Anais Nin*, coll. United States Authors Series, (New York : Twayne, 1984).

³⁹³ Jean-Rémy LAPAIRE et Wilfrid ROTGÉ [1991], *Linguistique et grammaire de l'anglais* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002). En néerlandais, on retrouve une valeur radicale du cousin de « must », « moeten », notamment pour montrer ce qui est « plus fort que » le sujet, ce qu'on ne peut s'abstenir de faire.

jours, d'écrire dans le journal qu'elle ne fait rien, comme c'est le cas dans l'entrée du 8 août 1914 alors qu'elle se trouve toujours en transit entre Barcelone et New York (voir annexe 5), il ne lui faut pas plus de deux mois pour se raisonner et se convaincre qu'elle doit écrire tous les jours et ne plus jamais écrire « rien », comme elle le fait trois fois, du 14 au 16 octobre 1914. Parmi ses résolutions pour ce qui constitue le troisième cahier du journal, l'enfant promet de « soigner [s]on écriture », d'une part, et d'autre part, d'écrire, quoi qu'il arrive. Et Didier de relever : « [P]our l'écrivain, la faute majeure, le péché contre l'esprit, c'est évidemment de ne pas avoir écrit. Que de lamentations sur ce sujet, chez la plupart des diaristes » (Didier 1976, 56). C'est le cas chez Nin :

Mon 3^{me} Journal déjà seulement depuis de nous sommes partis de Barcelone. Dans mon nouveau Journal j'ai promis de soigner mon écriture maintenant je promets aussi de ne pas mettre, 'rien,' comme j'ai fait dans mon dernier journal. rien ? Jamais aucun jour je n'est rien fait. C'est par paresse que [je] les fais bien de fois donc maintenant je vais me corriger » (27 octobre 1914, *Journal n° 1*, non paginé ; voir annexe 97)³⁹⁴

La petite fille tiendra ses promesses, mais n'évite pas l'écueil dénoncé, entre autres, par Blanchot, à savoir, selon l'expression d'Amiel : « la méditation du zéro sur lui-même » (Compagnon 2009, leçon 2). Selon Blanchot, les écritures du moi relèvent d'une aporie indéniable et la primauté de la vie compromet toute émergence d'une œuvre. À son sens, Amiel se livre à « une paresse occupée », à « un fantôme d'activité intellectuelle » (Blanchot, cité par Compagnon 2009, leçon 2). Mais ceci n'échappe pas à la sagacité de Nin, lorsqu'en août 1925, elle exprime sa crainte : « [I] copied more excerpts out of my old journals with the hope of making a worthwhile piece of work out of them. Often I dread discovering my likeness—Amiel, who wrote nothing but his journal! » (août 1925, *ED III*, 152). Ce qu'elle redoute, c'est probablement l'une des impressions relevées par Simonet-Tenant au sujet du *Journal* d'Amiel, l'impression de déjà lu : « le caractère répétitif du texte frappe le lecteur, que la répétition soit stylistique ou thématique » (Simonet-Tenant 2004, 70). S'il est le lot d'un grand nombre de journaux, Nin perçoit ce danger de ne pas progresser et de tourner en rond, dans un solipsisme pernicieux fait d'un ressassement infini. Mais devant le danger de « régurgitation », Nin a la

³⁹⁴ *Sic*, nous nous permettons un ajout qui facilite la compréhension.

solution, et tandis qu'elle « copie » son journal pour tenter d'en faire une œuvre digne d'intérêt, elle l'embellit.

1.2. « The vice for embellishment »

Nin consigne à plusieurs reprises son refus de se trouver prise dans la répétition d'un échec, ainsi que sa volonté de les dépasser. À vrai dire, ce que le lecteur découvre de Lillian, dont les (més)aventures sont publiées dès 1964 dans *Seduction of the Minotaur*³⁹⁵, n'est autre que la transposition du journal de la diariste. Au terme d'un voyage à Acapulco lors de l'été 1947, à l'aide du docteur Hernandez, mi-sage, mi-médecin, et sorte de guide spirituel rencontré sur place, Nin livre ses réflexions :

There are so many kind of drugs. Some for remembering and some for forgetting. Acapulco is for forgetting. Will Doctor Hernandez let me forget? There is no permanent forgetting. We may seem to forget a person, a place, a state of being, a past life, but meanwhile what we are doing is selecting a new cast for the reproduction of the same drama.

And one day will I open my eyes in this beautiful, overwhelming place and see that I am caught in the same pattern, repeating the same story? [...] How could it be otherwise? The design comes from within. It is internal. (Été 1947, *D IV*, 225)

Nin trace l'esquisse d'une idée proche de celle développée par Freud dans « Remémoration, répétition et perlaboration », lorsqu'il revient sur l'échec mnésique dû au refoulement : « Nous pouvons dire qu'un patient *n'a aucun souvenir* de ce qu'il a oublié et refoulé et ne fait que le traduire en acte [...] Le malade *répète* évidemment sans savoir qu'il s'agit d'une répétition » (Freud 1953, 108 ; c'est l'auteur qui souligne). Selon le docteur Hernandez, le schéma est « interne » car il appartient au sujet de tenter de « perlaborer » les variations, afin de contribuer à la suppression des résistances. Symboliquement, cette entrée marque la fin du *Journal IV* (publié à partir de 1971). Elle est simplement suivie d'un bref commentaire qui relie la conversation avec le docteur Hernandez à sa conséquence et à l'endroit où séjourne Nin – une « nouvelle naissance » sous le tropique du Cancer si cher à Miller : « I remembered that the definition of tropic was “turning”, “changing”, and I felt a new woman would be born here » (été 1947, *D IV*, 225). Si la diariste laisse le lecteur sur cette dernière ligne, c'est pour montrer

³⁹⁵ Voir la conclusion de la partie A du présent chapitre.

que la fin du journal marque la fin d'un cycle, et pour le coup, le début d'un nouveau. Évidemment, cette dernière ligne n'en est pas vraiment une, dans la mesure où Lillian, qui voyage elle aussi à travers le Mexique pour tenter de fuir un passé douloureux, saisit (grâce à l'intervention d'un docteur éponyme) que tout changement n'advient qu'une fois le passé compris, lorsque, comme le dit Freud, le patient aura eu « le temps de bien connaître cette résistance qu'il ignorait, de la *perlaborer*, de la vaincre, et de poursuivre [...] le travail commencé » (Freud 1953, 114 ; c'est l'auteur qui souligne). Sans cela, l'héroïne est vouée à revivre son passé, jusqu'à la mort. Ainsi, c'est dans une transposition à peine voilée que Nin rend compte de la situation de Lillian :

We may seem to forget a person, a place, a state of being, a past life, but meanwhile what we are doing is selecting a new cast for the reproduction of the same drama, seeking the closest reproduction to the friend, the lover or the husband that we are striving to forget. And one day we open our eyes, and there we are caught in the same pattern, repeating the same story. How could it be otherwise ? The design comes from within us. (*SM*, in *CI*, 478 ; c'est nous qui soulignons les analogies avec le passage précédent)

Le passage est véritablement performatif dans le sens où Nin répète le journal à l'intérieur du roman. La visée n'est néanmoins pas la même que dans le cas de *The Winter of Artifice* puisqu'il ne s'agit pas ici de contourner les obstacles à la publication. À l'intérieur du roman continu *Cities of the Interior* ou même des autres œuvres narratives, Nin tente de dépasser ses réflexions originales. La diariste généralise son point de vue dans le roman, à travers l'utilisation du pronom personnel pluriel, tout en lui adjoignant une phrase supplémentaire. C'est, du reste, le même procédé qui prévaut entre le *Journal III* et *Ladders to Fire* pour décrire l'angoisse de l'être qui saisit le sujet (voir *D III*, 276 et *LF*, in *CI*, 10-11).

Au sein même des romans constituant *Cities of the Interior*, écrits et publiés indépendamment à partir de 1946, puis regroupés dans le roman dit « continu » en 1964, Nin reprend les mêmes passages et se permet des collages sensiblement modifiés, comme pour rendre nouveau ce qui ne l'est pas. Par exemple, on peut citer le cas de Sabina. L'héroïne apparaît tout d'abord dans *Ladders to Fire* (1946) :

Sabina brought in her wake the sound and imagery of fire engines as they tore through the streets of New York alarming the heart with the violent gong of catastrophe. All

dressed in red and silver, the tearing red and silver siren cutting a pathway through the flesh. The first time one looked at Sabina one felt: everything will burn! (*LF*, in *CI*, 89-90)

Mais neuf ans plus tard, Nin publie un collage de ce passage dans *A Spy in the House of Love* (1954), comme un écho légèrement déformé :

Dressed in red and silver, she evoked the **long sounds and imagery of fire engines as they tore through the streets of New York, alarming the heart with the violent gong of catastrophe; all dressed in red and silver, the tearing red and silver cutting a pathway through the flesh. The first time he looked at her he felt: everything will burn!** (*SHL*, in *CI*, 362 ; c'est nous qui soulignons les analogies avec le passage précédent)

Que les fictions soient nourries du journal, il n'y a rien de surprenant. Que les fictions se nourrissent entre elles au sein de ce que Nin a choisi, de façon pertinente, de nommer un « roman continu », c'est là plus atypique. Cependant, ce va-et-vient est également visible dans le journal lui-même. Dans le passage suivant, Nin avoue ne pas pouvoir atteindre la vérité autobiographique. Il lui faudrait pour cela tenir quatre journaux, ou bien « revenir sur ses pas » et « embellir » les entrées passées :

It seems to me that I follow only the most accessible thread. Three or four threads may be agitated, like telegraph wires, at the same time, and if I were to tap them all I would reveal such a mixture of innocence and duplicity, generosity and calculation, fear and courage. I cannot tell the whole truth simply because I would have to write four journals at once. I often would have to retrace my steps, because of my vice for embellishment. (Juillet 1931, *HJ*, 207-8)

Étrangement, Nin décide de faire ce chemin inverse qu'elle décrit ici comme condition *sine qua non* de « toute la vérité ». En lisant le journal dit non expurgé *Nearer the Moon*, dans lequel Nin reprend le passage, le lecteur attentif comprend alors ce que recouvre le paradoxe, puisque la vérité et l'embellissement ne vont, de prime abord, pas de pair :

It seems to me now that when I write, I only write consciously, or at least **I follow the most accessible thread. Three or four threads may be agitated like telegraph wires at the same instant**, and I disregard them. **If I were to capture them all I would be really cornering and capturing the nimblest of minds, revealing innocence and duplicity, generosity and calculation, fear and courage.** The whole truth. **I cannot tell the whole truth simply because I would have to write four pages to the present one, I would have to write always backward, retrace my step** constantly to catch the echoes and the overtones **because of the slipperiness of the vice of embellishment**, the alchemy of careful backwalking to pick up what fell out of the net [...] (Août 1937, *NM*, 74 ; c'est nous qui soulignons les analogies avec le passage précédent)

Dans cette deuxième version, Nin embellit, et ce faisant, précise le passage. Cette fois, la diariste pointe l'impossibilité de revenir sur ses pas en écrivant « à rebours », ce qu'elle fait pourtant, et incrimine non plus le vice qui pousse à embellir, mais « l'instabilité du vice lui-même », qui pour le coup, est suivi d'une autre préposition. Les deux passages étrangement similaires vont à l'encontre de la conception du journal en tant que siège de la vérité, du moins de toute la vérité (« the whole truth »). Chez Nin, il y a un désir de tout dire, même « ce qui est tombé du panier », mais le mouvement d'écriture « à rebours » est contraire à ce que l'on pourrait penser que le journal expose, à savoir, une écriture « à chaud ». Enfin, à cause du jeu des journaux expurgés / non expurgés, on pourrait y adjoindre un troisième passage, celui du *Journal II* corrélatif, expurgé et édité par la diariste :

The whole truth! I cannot tell the whole truth simply because I would have to write four pages to each of the present ones, I would have to write backwards, retrace my steps constantly to catch the echoes and the overtones because of the slipperiness of embellishments, the vice of idealism which distorts the truth at every turn. (Août 1937, *D II*, 224)

Dans ce passage du volume expurgé, la diariste exagère encore son vice. Ce n'est plus quatre pages qu'il lui faudrait écrire au lieu d'une seule, mais quatre pages pour *chacune* des pages du journal. Ce qui lui échappe, ce qui est gênant, ce n'est plus « le vice qui pousse à embellir », ce n'est plus « l'instabilité du vice lui-même », c'est désormais « l'instabilité des embellissements » ; le « vice » se trouve déplacé et approfondi. De façon remarquable, Nin avoue, et à notre sens très sincèrement dans un journal dont elle sait qu'il n'est *pas* le journal fidèle, que ce qui l'empêche de dire toute la vérité, c'est le « vice de l'idéalisme » – un vice qui « déforme la vérité à chaque tournant ».

Cette réflexion métadiscursive atteint son paroxysme lorsque Nin concède que le journal est finalement mensonger à cause de certaines lacunes, qu'elle considère comme des embellissements : « I have a sense of all that I leave out—the lacunae, especially the dreams, the hallucinations. Also, the lies are left out, a desperate necessity to embellish. So I do not

write them down. The journal is therefore a lie » (avril 1932, *HJ*, 113)³⁹⁶. Les mensonges, soi-disant laissés de côté, et que la diariste dit ne pas écrire... Voilà qui laisse le lecteur dubitatif. Le journal serait un mensonge parce que les mensonges qu'il ne contient pas font partie de la réalité. Nous savons pourtant que le journal contient bel et bien des mensonges et Nin obéit ici au principe selon lequel le « dire » (« story-telling ») équivaut à la vie vécue (« enacting »). La suite du passage confirme notre hypothèse : « What is left out of the journal is also left out of my mind. At the moment of writing, I rush for the beauty. I disperse the rest, out of the journal, out of my body » (avril 1932, *HJ*, 113). C'est en choisissant ce qu'elle n'écrit pas que Nin choisit d'oublier, d'exclure du corps et de son esprit son vécu, de « laisser se disperser » ce qui ne convient pas. Cependant, une fois encore, le passage ne s'arrête pas là, puisque la fiction le reprend comme un miroir. C'est alors le personnage nommé « the paralytic » dans *House of Incest* – sorte de visionnaire à la folie incomprise inspiré d'Antonin Artaud – qui lit un carnet vierge (« a note book of blank pages ») devant la narratrice, Alraune :

I swallow my own words. I chew and chew everything until it deteriorates. Every thought or impulse I have is chewed into nothingness. [...] I want to tell the whole truth, but I cannot tell the whole truth because I would have to write four pages at once, like four columns simultaneously, four pages to the present one, and so I do not write at all. I would have to write backwards, retrace my steps constantly to catch the echoes and the overtones » (*HI*, 46)

Ce passage repris et écrit finalement quatre fois montre combien le journal achoppe contre l'impossibilité de saisir complètement le moi, et contre celle de la diariste d'en faire le miroir de l'identité, sinon un miroir incapable de saisir l'image sans cesse changeante : « Tonight I realize that the diary is a struggle to seize on the most unseizable person on earth. I elude my own detection. [...] I cannot write myself out. I think in a hundred directions » (19 avril 1933, *I*, 141).

Fin novembre 1941, dans le *Journal n° 65*, Nin s'interroge sur la finitude de ses écrits, après avoir lu le journal d'Eduardo, son cousin :

³⁹⁶ Pour ne pas s'égarer, Alraune propose une solution à Sabina : « I will help you: it is I who will invent lies for you and with them we will traverse the world. But behind our lies I am dropping Ariadne's golden thread—to retrace one's lies, to return to the source » (*HI*, 13). Comme nous l'avons vu, cette idée, elle aussi épurée du mensonge, est réutilisée dans *Children of the Albatross*.

But I Wonder ? The need to complete is haunting me—
But can I return to the already told?
Retell— Retell—
Surely some day I will find the technique. (Novembre 1941, *Journal n° 65, Birth of the Press*, 71-72)

Dans cette entrée, Nin donne une des clés de cette technique qu'elle ignore au point de ne savoir comment l'épeler et qui lui permettrait d'atteindre une écriture complète : « redire », ou plutôt « réécrire », mais comment ? Le titre de ce volume, *Birth of the Press*, indique que les réflexions de Nin portent ici sur la réécriture, puis réédition de *The Winter of Artifice*, à laquelle elle travaille en 1942. Cependant, ces interrogations peuvent être étendues à tout le corpus, puisqu'elles concernent la légitimité des répétitions qui s'exprime chez Nin de façon marquée, non seulement dans le fond, mais aussi sur la forme.

1.3. Répéter jusqu'à la mort du signifié

Si l'on décide de parler d'un style dans le cas d'Anaïs Nin, on ne peut que remarquer la répétition des termes qui régissent l'écriture. D'un passage à l'autre, l'écrivain reprend les mêmes mots, des mots qui rappellent ceux que Barthes qualifie de « mots transitionnels » :

Comme pour l'enfant, ces mots chéris font partie de l'aire de jeu ; et comme les objets transitionnels, ils sont de statut incertain ; c'est au fond une sorte d'absence de l'objet, du sens, qu'ils mettent en scène : malgré la dureté de leurs contours, la force de leur répétition, ce sont des mots flous, flottants ; ils cherchent à devenir des fétiches. (Barthes 1973, 156)³⁹⁷

La citation de Barthes fait écho au titre d'un des journaux manuscrits, le *Journal n° 57, Les Mots Flottants* (voir tableau en annexe 1). Parmi les « fétiches » de Nin, et ses « mots flottants », nous pouvons citer « iridescence » (*D III*, 102), « iridescent » (*D II*, 35 ; *D III*, 59 ; *HJ*, 259 ; *D VI*, 274), « rivulets » (*D III*, 59 et 78 ; *HJ*, 261), « flowing » (*D III*, 83 ; *D IV*, 67), ainsi que les titres des *Journaux n° 50, Drifiting*, et *46, Flow*. Nin choisit donc le registre de l'eau, qui ramène bien sûr vers Narcisse, mais également sur le terrain des rêves bachelardiens. Ces mots accentuent l'idée de mouvement, de « l'écoulement naturel » de l'écriture sur lequel Nin insiste souvent et à travers lequel joue la lumière. Pour autant, n'utiliser que les mêmes

³⁹⁷ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte* (Paris : Seuil, 1973).

mots équivaut finalement à refuser les autres, pour leur inadéquation à dénoter ou connoter ce que l'on cherche à dire. La tâche de l'écrivain est alors de trouver le mot juste, le mot vrai, celui qui « parle » de lui-même, comme l'auteur le fait dire à l'un de ses protagonistes, écrivain, dans une des nouvelles de *Under a Glass Bell* : « I feel a fatigue of the tongue seeking to utter impossible things until it twists itself into a knot and chokes me » (« Je suis le plus malade des Surréalistes », *UGB*, 19). Si Nin cherche à pallier l'impuissance des mots à tout dire³⁹⁸, elle procède par la répétition. Par là même, sa langue est riche d'une certaine pauvreté et ses mots sont tels que les décrits Barthes, puisqu'eux aussi mettent en scène une « absence de l'objet, [ou] du sens ».

Par la répétition, Nin tente de dépasser le mot. Elle en retient la dimension signifiante en le coupant de son signifié pour en faire une abstraction sonore. Elle en passe par le signifiant pour le faire aboutir à sa propre limite, d'une part, et d'autre part, elle utilise la répétition dans un souci stylistique. Le mot devient son plutôt que sens, comme pour mettre en avant la fonction poétique du langage. C'est ce que souligne Nathalie Vincent-Arnaud dans son article « A Short Story in Rag(s), ou les avatars stylistiques d'un genre : "Ragtime" d'Anaïs Nin » : « Le choix de certains termes, de certains enchaînements lexicaux paraît en effet répondre bien davantage à un souci de distribution rythmique qu'à un impératif absolu d'expression de sens dans un texte qui acquiert peu à peu, sous-tendu par cette dynamique interne, des allures de "partition" » (Vincent-Arnaud 2004, 21)³⁹⁹.

Fille de musiciens profondément marquée par l'activité de ses parents, Nin finit par concevoir son écriture en termes musicaux : « Writing more and more to the sound of music, writing more and more like music » (août 1935, *D II*, 53). En même temps que le processus créatif se fait, il semble s'écouter se faire. Tout comme Nin se regarde écrire, elle *s'écoute* écrire. Elle le répète encore dans le *Journal III*, « Every now and then I have this great return to

³⁹⁸ Sharon Spencer, dans l'introduction de *Cities of the Interior* utilise la formule « relative impotence of words » (introduction à *CI*, xiii).

³⁹⁹ Nathalie VINCENT-ARNAUD, « A short story in rag(s), ou les avatars stylistiques d'un genre : "Ragtime" d'Anaïs Nin », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n° 24 (Paris : Presses de l'université de Paris X-Nanterre, 2004), 11-24.

music, music from which I extract the secret for writing » (janvier 1943, *D III*, 254-255). En plus d'être simplement musicale, cette écriture est « symphonique » :

Our life is composed greatly from dreams, from the unconscious, and they must be brought into connection with action. They must be woven together. [...] Frances called it symphonic, a vast gathering together. This is the way we live. [...] My symphonic writing puzzles those I love and trust. But I have had only the desire that writing should become music and penetrate the senses directly. For this, poetry is necessary. The unconscious only speaks the language of symbol. That is my language. (Janvier 1945, *D IV*, 40)

Nin saisit bien l'enjeu de la répétition : il s'agit de la fonction poétique du langage. En ceci, l'auteur est symboliste dans la mesure où elle tente de suggérer l'essence même de la chose plutôt que d'avoir recours à un langage insuffisant dans son pouvoir représentatif. D'autre part, puisque l'écriture et la vie se suivent, Nin conçoit sa vie de la même façon, comme une vie devenue « symphonique » : « To live symphonically : writing for Rank; writing 'The Double'; writing 'Alraune'; writing the diary » (21 juin 1934, *I*, 346). Cependant, la formation orchestrale à laquelle renvoie l'adjectif « symphonique » ne semble pas entièrement rendre compte de l'écriture de Nin. Comme l'affirme Sharon Spencer dans le chapitre « Symphonic Writing », « The form [of Nin's writing] is organic; it consists of repetitions; inversions; superimpositions; and, more and more often in Nin's later prose, of improvisatory flights in which images are often treated as are themes in jazz » (Spencer 1981, 23). Spencer n'est pas la seule à entendre l'écriture de Nin comme du jazz, puisque c'est également le point de vue de Vincent-Arnaud mais aussi de Jim, l'un des amis et protégés de Nin, qui le confie à la diariste en 1952 : « He is the first who tried to describe my way of writing in terms of jazz: I state a phrase and then restate it in another key, reaching out for still another, like the horn player. Jim's understanding of improvisation. There is a jazz rhythm in my writing and Jim of the future heard it » (automne 1952, *D V*, 96). De surcroît, Nin l'écrit elle-même de Lillian : « She abandoned classical music and became a jazz pianist. Classical music could not contain her improvisations, her tempo, her vehemences » (*SM*, in *CI*, 569)⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ Après avoir écouté un groupe au Café Zardi de Los Angeles, la diariste note : « Jazz is the music of the body. [...] I feel jazz in my blood, in my nerves, in my flesh. I receive the drumming on my body » (printemps 1954, *D V*, 154). Du reste, quand elle écrit ses pages sur l'inceste et qu'elle menace de les lire à son père, elle

À l’instar de l’article de Nathalie Vincent-Arnaud, on ne peut se pencher sur la répétition sans étudier la nouvelle au titre évocateur comprise dans *Under a Glass Bell* : « Ragtime ». Cette esquisse des chiffonniers de Paris qui récupèrent les vieux vêtements et les objets pour en faire quelque chose de nouveau s’inscrit clairement sous le signe de l’écho et de la répétition : « The ragpicker laughs out of the corner of his mouth, half a laugh, a fragment of a laugh, and they all begin to sing » (*UGB*, 83). Nin tente de créer un rythme bien propre au genre musical que le titre « Ragtime » désigne, c’est-à-dire un morceau caractérisé par une mélodie syncopée et une basse régulièrement accentuée au piano. C’est grâce à la basse régulière et répétitive que joue la main gauche que la main droite peut introduire de la nouveauté, sous forme d’improvisation, comme si ce n’était que dans et par la contrainte que s’effectuait la création. Dans l’exemple suivant, c’est grâce à la répétition du « rire » que peut advenir la « chanson ». La répétition survient là où on ne l’attend pas ou plus, comme le prouve justement cet air entonnée par le chiffonnier :

Nothing is lost but it changes
 into the new string old string
 in the new bag old bag
 in the new pan old tin
 in the new shoe old leather
 in the new silk old hair
 in the new hat old straw
 in the new man the child
 and the new not new
 the new not new
 the new not new
 (*UGB*, 83)

À la lecture de ces lignes, on ne peut s’empêcher de penser au *credo* moderniste, « Make it new » de Ezra Pound, sur lequel revient notamment Peter Childs (Childs 2000, 44). Ce qui correspond au *ragtime*, c’est l’improvisation que le pianiste fait d’une main, tandis que l’autre reste sur une basse continue. Thématiquement, les écrits de Nin suivent ce mouvement répétitif. Nin réduit le journal à un thème musical puis improvise dans les œuvres romanesques : « In

s’exprime en termes analogues : « I want to telephone Father and let him hear the Jazz » (juin 1934, *Journal* n° 45, 104) – un jazz probablement très symbolique et provocateur aux oreilles de Joaquín Nin, pianiste classique plutôt conservateur.

jazz there is [...] the curious mystery of the withheld theme [...] This is close to my own destiny. I too withhold the theme (diary) and play all the music permitted me to play outside of that » (printemps 1954, *D V*, 154). Cependant, une vingtaine d'années plus tôt, c'est très clairement d'improvisation dont il s'agit, et dans le journal : « Here I can sketch, improvise, be free, and myself » (novembre 1933, *D I*, 289), même si l'on sait qu'il s'agit là d'un faux-semblant, puisque le volume en question dans cet exemple est recomposé, réécrit, et expurgé de façon étendue. Mais on peut faire une autre lecture de la fin de la nouvelle, en la considérant sous un angle contraire. D'après l'explication qu'en fait Nin en 1971, on peut penser que ce que dénonce l'écrivain, c'est l'apparence de nouveauté, « le nouveau pas nouveau ». À travers la nouvelle, Nin symbolise finalement l'angoisse du sujet qui risque de se trouver pris dans une inlassable répétition du passé, malgré ses tentatives de le dépasser. Elle le confirme dans l'entretien mené par Fernand Seguin :

L'histoire des chiffonniers, dans le journal, je raconte comme un documentaire : on va les voir, ça n'a pas un sens spécial, c'est pittoresque, mais c'est dans le conte que j'emploie ça comme un symbole des choses qu'on ne peut jamais jeter parce que quelqu'un les ramasse et elles reviennent et c'est le passé dont on ne peut pas se débarrasser. (Radio-Canada 1970, 40'42"-40'59")

Dans l'écriture de Nin, cette tentative renouvelée prend la forme de répétitions de mots, de phrases, parfois même de passages entiers qui ne font que traduire l'impuissance des mots. Dans l'allégorie du journal qu'elle donne à lire dans la nouvelle « The Labyrinth », Nin explique : « The words repeated themselves. I was walking on the word pity pity pity pity pity. My step covered the whole word each time, but then I saw I was not walking. When the word was the same, it did not move, nor did my feet. The word died » (*UGB*, 4). Dans la répétition signifiante, Nin circonscrit, brode et borde les contours du signifiant, en le répétant jusqu'à la mort du « mot ». Elle met à mal le signifiant, elle le fait résonner jusqu'à son comble, en même temps qu'elle s'affranchit des contraintes temporelles. Comme le souligne la narratrice dans la nouvelle précédemment citée : « [T]he obsessional repetition prevented me from counting the hours and the steps » (*UGB*, 3).

Dans son combat contre le signifiant, Nin est capable des deux excès. Tantôt, elle habille le mot, encombre la phrase, et accumule les mots dans des phrases parfois très longues :

As she watched him bending over so tenderly to pick up an insect from the road in order to lay it safely on a leaf, addressing it in a soft, whimsical tone preaching to it about its recklessness in thus crossing a road on which so many automobiles passed, she asked herself why it was that as a child she could only remember him as a cruel person. (*WA 1961*, 53)⁴⁰¹

Tantôt, elle opte pour des passages entiers sans coordination aucune, cassés par la ponctuation :

All through the world...looking for a father...looking naively for a father...falling in love with gray hairs...the symbol...every symbol of the father...all through the world...an orphan...in need of man the leader...to be made woman...and again to be asked...to be mother...always the mother...always to draw the strength she had, but never to know where to rest, where to lay down her head and find new strength...always to draw it out herself...from her self...strength...to pour out love...all through the world seeking a father...loving the father...awaiting the father...and finding the child. (*WA 1961*, 57)

La ponctuation fait que l'écriture se trouve comme émaillée, trouée dans sa matière. Entre les signifiants se glisse une faille, comme un silence « inter-dit ». Au contraire, il arrive également que les mots soient saillants et dépassent des phrases, comme si se logeait dans le signifiant un reste irréductible qu'on ne pouvait faire taire. C'est le cas de l'exemple suivant tiré de la nouvelle *Stella* (première nouvelle de l'édition de 1961 de *Winter of Artifice*) :

What Stella whispered in the dark with her foreign accent enhancing strongly, markedly the cruelty of the sound was:

ma soch ism

Soch! Och! It was the och which *stood out*, not ma or ism but the och! which was like some primitive exclamation of pain. Am, am I, am I, am I, am I, am I, am I whispered Stella, am I a masochist? (*WA 1961*, 16 ; c'est nous qui soulignons)

Finalement, lorsque l'écrivain ne parvient pas à façonner et tailler le mot jusqu'à son terme, elle réduit la phrase à celui-ci, comme dans l'exemple suivant, et le silence apparaît non plus entre les mots, mais en est tout simplement un : « She rose to lock the door of the studio upon the world. She drew in long invisible bolts. She pulled in rustless shutters. Silence » (*LF in CI*, 83). Ce silence, puisqu'il est écrit et résonne, n'en est déjà plus un.

⁴⁰¹ Nous faisons référence ici l'édition de 1961 toujours publiée aujourd'hui : *Winter of Artifice, Three Novelettes* (Athens : Swallow / Ohio University Press, 1976).

En 1964, lorsqu'un journaliste de *Combat* s'adresse à elle et lui demande : « Selon vous, un écrivain femme est-il un "écrivain à part entière", ou pensez-vous avoir des problèmes supplémentaires à résoudre, un handicap? », Nin explique :

C'est une question importante pour moi. [...] Devant la façon de sentir, de voir, de comprendre des femmes, l'homme a une sorte de recul et presque de *peur, comme devant l'inconnu*. La femme *ne sait pas expliquer* sa conduite parce qu'*elle ne sait pas dire* ses intuitions, ses impressions, ces sensations qui la justifient. Je *cherche un langage* aussi proche que possible de l'intuition de la femme, cette intuition qui est déconcertante parce qu'*elle n'est pas rationalisée*, mais qui *n'est pas explicable, qui n'est pas gratuite*. (*Combat*, 1964 ; c'est nous qui soulignons)⁴⁰²

Dans ses « cités de l'intérieur », la femme fait peur. Si elle est insaisissable, Nin cherche, comme elle le dit, « un langage », ou plutôt le mot juste pour se/la définir. En 1964, elle semble savoir le combat difficile : « [ce] langage aussi proche que possible de l'intuition [...] n'est pas explicable », mais la quête de ce dernier la pousse à écrire encore. Dans la lignée des remarques que nous avons faites précédemment, sur la culpabilité de la femme artiste⁴⁰³, le langage ne peut pas tout dire de la femme, mais elle ne peut en passer que par lui. Finalement, Nin utilise des mots pour dire qu'il n'en existe pas d'adéquat. Verbaliser cette « intuition de la femme » est aussi ce qui la pousse à tenter d'écrire à partir du rêve : « There is no dialogue in the dream, and very few words. The words are condensed like the phrases of poems. The language must be a kind of non-language. [...] The dream happens without language, beyond language » (février 1934, *D I*, 312). Il s'agit de dépasser l'impérialisme du signifiant. Pour « écrire femme », il faudrait donc se passer de mots. Selon Nin, la seule chose qui le permette, c'est la musique, c'est-à-dire une création non aliénée au mot. C'est sûrement là la seule « réponse » que le lecteur trouve à la question de 1964 :

I feel them seeking to speak through me, these women who have taken longer to speak than man because what stirred in them were states which are not articulate in the language of man, but perhaps in the language of music if this music could be frozen in the air to catch the words it forms. (Janvier 1943, *D III*, 255)

⁴⁰² *Combat, Le Journal de Paris*, sous la direction de Philippe Tesson et Henri Smadja, cité par Gaëlle Bayssièrre et François Chayé dans leur note d'intention pour *Un Siècle d'écrivains*.

⁴⁰³ Voir le présent chapitre, partie A, section 2.1.2. « Coupable d'être femme et artiste ».

Pour arriver à « parler femme », il faudrait parler une langue musicale, et surtout la saisir au moment où elle se fige, comme dans un silence. Ce silence pourrait bien en dire plus long que les mots. C'est du moins ce que Nin suggère, en sélectionnant une lettre d'Antonin Artaud pour le premier volume du journal de 1966. En juin 1933, il s'adresse à celle qui est alors son amie et sa maîtresse :

Another thing binds us closely: your silences. Your silences are like mine. You are the only one before whom I am not ashamed of my silences. You have a vehement silence: one feels it is surcharged with essences, it is strangely alive, like a trap open upon an abyss from which one might hear the secret murmur of the earth itself. (Juin 1933, *D I*, 233)

Dans l'évocation d'Artaud que Nin ne manque pas de recopier, c'est presque l'intégralité de l'écriture qui est dépeinte. Le silence *essentiel* résonne et s'ouvre sur un vide plus vrai peut-être que les mots. Profondément marquée par Artaud, et par sa mort tragique, c'est probablement en guise d'hommage que Nin transpose ses mots dans *A Spy in the House of Love*, lorsque Jay dit à Sabina, sa maîtresse : « 'If you had spoken then I would have walked away. You had the talent of letting everything else speak for you. It was because you were silent that I came up to you' » (*SHL*, 27). Dans son écriture qui dit jusqu'au silence, on peut certes dire que Nin en passe par le dire pour parvenir au non-dire. Cependant, elle ne semble pas complètement parvenir à conserver ce vide béant sans le recouvrir.

Nin ne peut se passer de l'écriture car elle est là pour pallier les limites de la réalité : « Writing, for me, is an *expanded* world, a limitless world, containing all » (20 mai 1932, *D I*, 103 ; c'est nous qui soulignons). Il s'ensuit que l'avènement de la fin et la séparation de l'œuvre semblent problématiques, que ce soit dans le cas du journal, « I wish I could write END to the diary » (octobre 1942, *D III*, 215) ou dans le cas des romans, « I yearn to be delivered of this book [*House of Incest*]. It is devouring me » (février 1934, *D I*, 315). Elle ne peut s'en séparer et le seul abandon du journal qu'elle tente de faire pendant un mois sur les conseils de Rank est vécu comme une tragédie : « The period without the diary remains an ordeal. Every evening I wanted my diary as one wants opium. [...] But I also wanted to write a novel. [...] A deep struggle » (*ibid.*, 307). Dans *Artists and Models*, la rencontre que l'écrivain

met en scène entre l'une de ses projections et un sculpteur est éloquente. Dans la nouvelle, l'héroïne ne comprend pas ce qui pousse l'artiste à « saboter » son œuvre, alors que sa fin est si proche :

The sculptor had become my best friend. I was anxiously watching his statuette coming to a finish. Then, one morning when I arrived I saw that he had ruined it. He said that he had tried to work on it without me. But he did not seem unhappy or worried. I was quite sad, and to me it looked very much like *sabotage*, because it seemed spoiled with such awkwardness. [...] he was happy to be beginning it all over again. (« Artists and Models », *Delta*, 18 ; c'est nous qui soulignons)

La création symbolise une fin imminente (« coming to a finish ») que la jeune femme, qui rappelle Nin dans ses jeunes années de mannequin, serait impatiente de voir arriver (« anxiously waiting »). Cependant, ce qu'elle considère a priori comme un sabotage maladroit ne l'est pas, et l'artiste finalement fait de l'ancienne sculpture une nouvelle. Il procède à un recyclage. Nin écrit la nouvelle dans les années 1940, à la demande d'un éditeur new-yorkais qui commande au groupe d'artistes des nouvelles érotiques. Si Henry Miller, Robert Duncan, Caresse Crosby ou Harvey Breit ont réellement besoin de ces un dollar la page que l'homme fournissait, Nin, qui bénéficie de l'argent de son mari, est plus à l'aise, mais se complaît dans ce rôle d'artiste maudit. Même si l'éditeur reproche souvent à ceux qu'il considère comme des écrivassiers de ne pas aller à l'essentiel, c'est-à-dire aux scènes érotiques, Nin en profite pour commencer à donner sa vision de la créativité. À travers la création, il s'agit de disparaître pour réapparaître. C'est ainsi qu'il faut envisager l'idée de renaissance et de cycles chez Nin. C'est également ainsi que l'on peut considérer le personnage de Sabina, que Nin compare à un phénix – « firebird » est le mot que l'auteur utilise (*SHL*, in *CI*, 362) – oiseau de feu stravinskien et création de Nin qui « meurt à soi » pour mieux se tenir en vie. Sabina ment, elle camoufle la vérité, la maquille, la sabote, elle aussi, afin de créer quelque chose de nouveau, de nouveaux mensonges et de nouvelles vies dans lesquelles elle se redonne naissance, *ad libitum*.

2. Morts et re-naissances : la difficile parturition du moi

Nin cherche à multiplier son image dans ses œuvres de fiction. À l'évidence, l'écriture dépasse la reconquête paternelle, puisqu'elle ne s'arrête pas après les retrouvailles incestueuses

de 1933. En vertu du détachement graduel du père, le journal, comme *The Winter of Artifice* peuvent être considérés comme véritables écrits de formation et si le roman devient presque *Bildungsroman*, le journal mériterait une appellation similaire de « Bildungstagebuch ». Nin le confirme, dans le *Journal n° 42, Incest*, en parlant de « the Journal records of progress, from childhood on » (45) ainsi que dans l'interview diffusé sur Pacifica Radio, lorsqu'elle affirme que le journal est comme un film au ralenti : « a slow motion picture of growth » (*Pacifica Radio 1966, 27'09"*). Comme l'écrit très justement Diane Richard-Allerdyce dans son ouvrage, « Nin's efforts to portray herself and her own story within a fictional narrative frame in 'Winter of Artifice' is a significant part of her journey toward freedom » (Richard-Allerdyce 1998, 60). Si l'on peut légitimement étendre l'assertion de la critique à l'ensemble de notre corpus, on remarque que la « formation » (« die Bildung ») ne correspond pas au schéma linéaire habituel et s'accomplit selon un rythme cyclique qui sanctionne non pas *la* libération ou *la* naissance de la femme, mais *plusieurs* morts et re-naissances successives. Nin le confirme : « I feel life always as a cycle, a long series of events, a circle, and I can't detach a fragment because it has no meaning. But everything seems to work out, to melt in an embrace » (20 janvier 1933, *I*, 93).

Dans une démarche cyclique, Nin, ressent sans cesse le besoin de se couper du passé pour renaître. Chaque cycle de vie est intégré au journal qui ainsi, les totalise. Chaque renaissance de l'écrivain signe la fin d'un cycle et le début d'un autre, comme elle l'avoue juste après s'être unie à son père : « I have come to the end of a cycle. My life, which began with my passion for my Father, ends with the same passion. *And ends*. The cycle of living has come to a close. Now I enter peace and work (just like Henry) » (8 août 1933, *I*, 238 ; c'est l'auteur qui souligne). Au vu de cette citation, on aurait tendance à penser que l'épisode avec le père constitue la seule vie, puisque Nin n'envisage la sienne qu'avec la passion pour son père, c'est-à-dire, après son départ en 1914, et considère la fin pleinement liée à ce qui s'est passé au début de l'été 1933. Mais ce serait sans compter sur la fragmentation et les multiples coupures que la diariste opère dans son existence, car plusieurs cycles sont à lire dans le journal.

2.1. La rencontre des Miller : un nouveau cycle de vie

Nin choisit 1931 comme point de départ de son journal anthume. Comme le souligne Gunther Stuhlmann : « Anaïs the diarist would probably have begun that initial diary at its actual beginning in 1914. But Anaïs the novelist, always dominant, chose to begin in 1931, her most interesting and dramatic period, when she had just met Henry and June Miller » (introduction à *HJ*, viii-ix). Et pour cause, la rencontre de Henry Miller constitue le début d'un cycle capital et très romanesque. Miller ouvre les portes d'une vie très différente du milieu bourgeois et finalement restreint dans lequel évolue celle qui a tendance à se percevoir comme une femme de banquier. Si elle est vécue comme une naissance, cette rencontre est autant affaire de séparation que de rencontre. C'est à travers elle que Nin se détache du milieu de la finance dans lequel elle ne trouve aucun épanouissement. Elle dit de Miller et de sa femme June : « They have both given me so much. Life. They have give [*sic*] me life » (23 octobre 1932, *I*, 8). D'autre part, c'est grâce à son aventure charnelle avec Miller que la diariste constate la naissance de sa féminité, alors que son mariage ne se montrait guère satisfaisant à ce niveau : « I am woman. A man has made me submit. Oh, the joy when a woman finds a man she can submit to, the joy of femaleness expanding in strong arms » (mars 1932, *HJ*, 58). Mais l'éveil dont Miller est le responsable n'est pas seulement sensuel, puisqu'il permet non pas exactement la naissance, mais la résurrection de la femme : « Henry knows he has resuscitated me—has given me life—because it is true I was dying—life was empty for me, empty intellectually and physically » (7 décembre 1932, *I*, 63). Quant à June Miller, l'identification à laquelle elle donne lieu est une donnée-clé de la vie de la diariste, comme l'illustre Stuhlmann dans l'avant-propos de *House of Incest* : « She [Nin]—in the symbolic figure of “Alraune” (later renamed “Sabina”)—presented her own, multi-dimensional image of June as an extension, a missing aspect, a kind of “*Doppelgänger*,” of her own fragmented multiple selves » (*HI*, x ; c'est l'auteur qui souligne). Comme nous l'avons déjà montré, Nin métaphorise sa fascination pour June Miller grâce au thème du double, puis du narcissisme

incestueux : « When I talk now, I feel June's voice in me » (décembre 1931, *D I*, 29). June fait intégralement partie du cycle en question puisqu'elle donne la vie, tout autant que la mort. Nin le confie lorsqu'elle revient sur son désir envers la jeune femme : « Perhaps she killed me, for now I am started on a course of madness » (*ibid.*, 35).

Ce « cycle des Miller » est si important qu'il a réussi à éluder, en France, toute une partie du journal de jeunesse, celle allant de 1927 à 1931. Le volume du sulfureux ménage à trois, ainsi que celui révélant l'inceste portent pour sous-titre « A Journal of Love », en anglais, et « Les carnets secrets », en français. Devant le succès du premier volume aux États-Unis, les éditions Stock avaient préféré mettre de côté la traduction du dernier tome des journaux de jeunesse. La maison d'édition vient à peine de combler le hiatus par une publication donnée pour « complète » des *Journaux de jeunesse*, mais malgré tout expurgée⁴⁰⁴. Le succès de *Henry and June* est à envisager comme l'une des grandes réussites des mises en scène de Nin, car le journal fut édité non seulement par la diariste, qui a préparé le dactylogramme, mais également par Rupert Pole, son mari et exécuteur testamentaire, secondé par John Ferrone, éditeur chez Harcourt Brace avec qui il eut quelques désaccords. Pole avait décidé de faire appel à Ferrone, avec qui Nin avait travaillé à la publication de deux volumes de ses nouvelles érotiques écrites dans les années 1940 de façon anonyme. Pole, tout autant que Ferrone, ont probablement saisi l'importance de ce cycle dans la vie de Nin, car même si le ménage à trois tourne court, tout comme dans la nouvelle « Djuna » de 1939, il permet néanmoins à Nin de se sentir naître au monde, en tant que femme. C'est à son terme, en remarquant l'égoïsme de Miller, dont elle souffre finalement beaucoup, qu'elle en vient à noter cette naissance de son moi indépendant, dans le *Journal n° 36*. Le passage a été un des sujets de discorde entre Pole et Ferrone :

Last night I wept. I wept because the process by which I have become woman was painful. I wept because I was no longer a child with a child's blind faith. I wept because my eyes were opened to reality – to Henry's selfishness, June's love of power, my insatiable creativity, which must concern itself with others and cannot be sufficient to itself. I wept because I could not believe anymore and I love to believe. I can still love passionately, without believing. That means my imagination has ceased to embellish desperately – so that there is no more danger for me. I wept because there

⁴⁰⁴ Voir NBP 1.

was no more danger and I had lost my faith in Christmas. I wept [...] (Octobre 1932, *Journal n° 36*, 265-266)

La suite du passage, qui apparaît en toute fin du journal publié *HJ*, fut particulièrement discutée. En regard du manuscrit en annexe 98, nous en proposons une transcription diplomatique en annexe 99.

Dans cette entrée, les caviardages montrent combien la parturition du moi est difficile, une naissance du moi qui coïncide avec la mort d'une ancienne Anaïs, habituée à la douleur et à la peine qu'elle chérit presque de façon nostalgique. Ferrone n'était pas d'accord avec Pole, et les répétitions du verbe « weep » le dérangent. Dans une lettre à Pole, il propose un compromis, tout en sachant bien que celui-ci ne laissera pas son destinataire entièrement satisfait :

I know you will pooh-pooh all of this, but the ending is too important to leave as it is. This is how I would like to edit it:
'Last night I wept, because the process by which I have become woman has been painful, because I am no longer a child with a child's blind faith. I wept because my eyes are opened to reality, to Henry's selfishness, to June's need of power. Yet I can still love passionately, humanly. I wept because from now on I will weep less. I wept because I have lost my pain and am not yet accustomed to its absence.' (*A Café in Space 4*, 14-15)⁴⁰⁵

De son côté, Pole était plutôt d'avis de préserver ce qu'il considérait comme l'essence de la prose de Nin : « Anaïs' ending must be preserved as she wrote it. The repetition of 'I wept' is the essence of Anaïs' poetic prose style » (*ibid.*, 16). À la suite de discussions épistolaires particulièrement longues, Ferrone finit par accepter contre son gré : « I throw up my hands and restore the passages you insist upon, but I do not agree with you. You lack objectivity » (*ibid.*, 17). Cependant, Ferrone n'avait pas dit son dernier mot, puisque la version publiée diffère du journal manuscrit ; nous comparons ci-dessous les deux versions :

Last night I wept. I wept because the process by which I have become a woman was painful. I wept because I was no longer a child with a child's blind faith. I wept because my eyes were opened to reality—to Henry's selfishness, June's love of power, my insatiable creativity which must concern itself with others and cannot be sufficient to itself. I wept because I could not believe anymore and I love to believe. I can still love passionately without believing. That means I love humanly. I wept because from now on I will weep less. I wept because I have lost my pain and I am not yet

⁴⁰⁵ « The Making of *Henry and June*, the Book, correspondence between Rupert Pole and John Ferrone, 1985-1986 », *A Café in Space*, volume 4, 2007, 8-22.

accustomed to its absence.

So Henry is coming this afternoon, and tomorrow I am going out with June. (Octobre 1932, *HJ*, 274)

So, Henry is coming this afternoon, and tomorrow I am going out with June. June and I kissing while the train is rushing by. “Anaïs your hands show your decadence. You write like Jean – madly.”

Last night I wept. I wept because the process by which I have become woman was painful. I wept because I was no longer a child with a child's blind faith. I wept because my eyes were opened to reality – to Henry's selfishness, June's love of power, my insatiable creativity which must concern itself with others and cannot be sufficient to itself. I wept because I could not believe anymore and I love to believe.

I can still love passionately, without believing. That means I love humanly. That means my imagination has ceased to embellish desperately – so that there is no more danger for me. I wept because there was no more danger and I had lost my faith in Christmas. **I wept because from now on I will weep less. I wept because I have lost my pain and I am not yet accustomed to its absence.** < *caviardage* > (*Journal n° 36*, 265-267 ; c'est l'auteur qui souligne, c'est nous qui mettons en gras les passages retenus)

Évidemment, Ferrone supprime les baisers échangés entre Nin et June Miller. Même Pole était de cet avis, puisque la scène ne figure pas dans les versions qu'il propose à son collaborateur. Finalement, Ferrone donne une toute autre valeur au passage, celle d'une conclusion qui légitime le titre du volume publié de façon posthume. Cependant, ce que Ferrone élimine et que Pole tente de rétablir, c'est l'importance de l'imaginaire. Dans une de ses lettres, ce dernier recopie le passage que Ferrone avait déjà l'intention de supprimer et note : « This is the essence of Anaïs' philosophy which she maintained throughout her life » (*A Café in Space 4*, 17). Enfin ce qui finit par être amendé, même si Pole n'y était pas favorable, c'est la référence à Noël, dont l'opacité mérite quelques mots. À cet endroit, Nin fait écho à son journal d'enfance dans lequel elle espérait (et priait pour) le retour de son père, chaque 25 décembre. Ces choix éditoriaux, défendables évidemment, souhaitent préserver l'intégrité du cycle Henry Miller-June Miller, sans y faire encore pénétrer le suivant, dont Pole a probablement saisi toute l'importance : l'inceste entre Nin et son père. Devant le succès commercial du journal prétendument non expurgé, Pole ne tarda pas à en faire état dans le volume consécutif de la collection « A Journal of Love » : *Incest*.

2.2. Se séparer du père : la fin d'un cycle

Lorsque Nin répond aux questions de Fernand Seguin, en 1970, elle met l'accent sur le deuxième cycle important de sa vie. Ainsi, lorsqu'elle affirme : « Quand j'ai fait le roman du père, j'ai pu vraiment passer à un *autre* cycle de vie » (Radio-Canada 1970, 28'57"-29'05" ; c'est nous qui soulignons), l'auteur accentue l'idée de succession et de répétition, puisque ce cycle n'est pas isolé. C'est l'aspect itératif des cycles que l'on remarque, en même temps que la fin de celui « du père ». Après une période de longue souffrance, débutée par le journal, Nin dit retrouver son père, le séduire jusqu'au point que l'on sait, puis l'abandonner, comme lui l'avait fait, vingt ans auparavant. Et puisque le détachement du père a malgré cela du mal à s'opérer sans adjuvant, c'est la nouvelle « Lilith », qu'elle nomme ici « le roman du père », qui est envisagée comme ultime détachement. Ceci est manifeste, en particulier au regard du manuscrit présenté en annexe 100, tiré du *Journal n° 45* (écrit de février au 7 juillet 1934) intitulé *Novel of Henry-June, Break with Father* :

I don't care about the pain in it all. I think only of the book. Oh, the book I will write, the hardest, most terrible book—Instead of writing in the diary I rush and add 4 pages—Reporting our dialogue coldly, accurately. Noting coldly, coldly—everything. Not caring I sit here and turn the phobia on—Jazz. Dred down I care—but I don't want to—I want to drown pity. I feel hard and full of cruelty. Immense cruelty. I want to telephone Father and let him hear the Jazz [...] (Mai 1934, *Journal n° 45*, feuillet 104)

D'une singularité frappante, cette page nous laisse imaginer Nin dans un état d'anxiété indéniable. Le ductus est très rapide, et l'on remarque également que la pression sur la plume s'accroît alors que progresse l'écriture. Chose rare, on devine le mot « phobia » derrière un caviardage, comme si la diariste niait son angoisse pourtant présente. Ce caviardage nous semble être l'exemple typique ce qu'Antonia Fonyi, dans *Genèse, censure et autocensure* dénomme la « censure psychique » (Fonyi, in Viollet et Bustarret 2005, 110)⁴⁰⁶. Chez Nin, on pourrait penser également qu'il y a là une volonté de bannir du texte, donc d'éliminer du conscient, ce que la généticienne nomme « les représentants trop facilement reconnaissables

⁴⁰⁶ « Dans une perspective générale, on peut affirmer que la censure psychique est un facteur déterminant de la genèse d'une œuvre. L'étude génétique des textes permet d'en retracer le fonctionnement, en même temps que l'analyse des interventions de la censure éclaire le processus de la genèse » (Fonyi, 110).

d'une permanente menace » (*ibid.*), à savoir, chez Nin, les conséquences d'un inceste pourtant consenti. Encore une fois, on remarque que le passage diffère sensiblement de celui publié dans le journal soi-disant non expurgé. L'agressivité s'exprime ici bien davantage. Au niveau graphique, on remarque les multiples traits prolongés, sur les barres des « t » notamment, et les finales des lignes acérées, mais on notera surtout les répétitions qui confèrent à l'entrée un rythme très *staccato* : « book/book », « coldly/coldly/coldly », « cruelty/cruelty ».

Trois ans, plus tard, alors que la nouvelle « Lilith » est terminée, mais pas encore publiée, Nin, au contraire, fait part de son bien être alors qu'elle séjourne dans le sud de l'Espagne avec Gonzalo Moré, son nouvel amant :

Circles. Twenty years seeking this moment, this moment when I lie down on a hotel bed in Cádiz without a diary because the flow of the poisoned waters of regret and recapitulations is arrested. Diary as a Mirror, diary as assurance, diary in place of talk, now at rest as I am resting now on the bed of a hotel in Cádiz with nothing to ruminate, nothing to chew over. Life passed as I passed through Fez, leaving no shreds. The sun is on the water, my eyes and my mouth are open, my body is open, I breathe and I love without need to say *I am breathing, and I am loving*. When I was caught in the dark cellars of the cathedrals as a child I was afraid of being shut in within the walls of my own terrors; I was bound and bandaged by my hurt, like a mummy, because of a twenty-year calvary of doubts. A long circle of struggle with a crippled self. (Juillet 1936, *F*, 248 ; c'est l'auteur qui souligne)

Ce passage constitue un archétype de la prétérition, particulièrement par l'emphase de la diariste, « without need to say *I am breathing, and I am loving* », alors qu'elle est en train d'écrire. Même si l'écriture dans le journal n'équivaut pas au dire, Nin affirme bien se passer soudain de journal, et il y a fort à parier qu'elle écrit ceci sur une feuille volante, mais le recopie plus tard dans le journal. Elle l'inclut, de toute façon, dans le journal dit non expurgé *Fire*, mais c'est du journal miroir, du journal lieu de parole, du journal outil de confiance, qu'elle se passe à ce moment là, puisque « les eaux empoisonnées » ne coulent plus⁴⁰⁷. Ces « vingt années de calvaire » représentent pour elle une période « de mutilation » et un long combat qu'elle mena « pensée dans des blessures » qui sont donc la cause tout autant que le contenant de la souffrance. La diariste se décrit comme une « momie » – momie, qui, par un effet de paronomase faisant sens chez Nin, devient rapidement « mummy » pour convoquer

⁴⁰⁷ En relisant l'entrée, il nous semble néanmoins qu'une virgule serait nécessaire avant « without a Diary, because ».

l'ombre de Rosa Nin-Culmell, mère que jamais sa fille ne décrit comme épanouie, mais comme une femme conservant toujours l'amertume de l'abandon par son mari⁴⁰⁸. C'est au prix de ce long combat que la jeune femme peut (re)connaître la renaissance d'un moi affranchi, lorsqu'elle se sépare du père : « Final parturition. Nascence of difference between Father and me, therefore birth of my own isolated individuality » (16 mars 1934, *I*, 315). Cette séparation post-incestueuse, et déclinée sous trois formes, comme écho des efforts de la parturiente en travail, devait marquer la fin du journal mais, comme nous l'avons souligné, ne l'a pas fait : « [W]hen I finished the novel *Winter of Artifice*, I did not feel that I had finished the Relationship of father and daughter, because in the diary I had an example of a continuum which did not come to an end but which changed » (*NF*, 161). Ainsi, le mouvement ininterrompu du journal suit son cours, et la diariste continue de se donner d'autres vies et morts cycliques, à travers l'écriture.

2.3. Les naissances ultimes de la femme

Étrangement, la fausse couche vient elle aussi clôturer un cycle de vie. Nous revenons rapidement sur le récit de la diariste qui l'associe à une expérience mystique, une extase la faisant naître en tant que femme et lui permettant de devenir l'artiste qu'elle souhaite être. Ce fragment débute après l'événement qui, pour le coup, dans un anglicisme, apparaît comme une « délivrance » :

I could not sleep. I began to think about religion, about pain. [...] I thought of God I received with such fervor at Communion and whom I confused with my father. I thought of Catholicism. Wondering. [...] I tired of thinking. I fell asleep with my hands folded on my breasts as for death. And I died again, as I had died other times. [...] I died and was reborn again in the morning, when the sun came on the wall in front of my window.

A blue sky and the sun on the wall. The nurse had raised me to see the new day. I lay there, feeling the sky, feeling the sun and myself one with the sun, and abandoning myself to the immensity and to God. God penetrated my whole body. I trembled and shivered with an immense joy. Cold and fever and light, an illumination, a visitation, through the whole body, the shiver of a presence. The light and the sky in the body,

⁴⁰⁸ Dans son ouvrage *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse* [1924] (*Le Traumatisme de la naissance et sa signification pour la psychanalyse*) (Giessen : Psychosozial-Verlag 2, 2007), Otto RANK insiste sur les conflits émanant de la séparation de la mère, afin de former un ego autonome, pour expliquer de nombreux problèmes identitaires.

God in the body and I melting into God. I melted into God. [...] I knew that I needed no dogmas to communicate with Him, but to live, to love, and to suffer. I needed no man, no priest to communicate with Him. By giving my life, my passions, my creations to the limit I communed with the sky, the light and with God. [...] I was born. I was born woman. (Août 1934, *D I*, 347-8)

L'expérience de la « fausse couche » est livrée en toute fin du volume I du journal. Sans pour autant avoir lu les écrits de Sainte-Thérèse (elle ne le signale nulle part, du moins), Nin présente l'épisode comme une extase (« God penetrated my whole body ») et la lumière qui envahit sa chambre en fait une « transverbération » à la sensualité affirmée (« I trembled and shivered with an immense joy ») plus qu'une simple épiphanie. Comme une jeune fille déflorée, Nin se sent femme et insiste fortement sur la (re)naissance : « I was born. I was born woman ». Tout comme d'autres « héroïnes », aurait-on envie de dire, Nin meurt au crépuscule pour renaître à l'aube⁴⁰⁹. Au sein même de la résolution du conflit entre femme et écrivain, on remarque que c'est la femme qui renaît, et que son écriture lui permet par la suite de communier avec Dieu, « en offrant ses créations ». Dieu créa la femme, qui à son tour peut se dé-finir en tant qu'écrivain.

De même que la naissance et la mort ne clôturent pas nécessairement la vie d'Anaïs Nin, le « devenir-femme » ne semble guère compatible avec la maternité, au sens strict. La diariste naît femme, mais la seule maternité à laquelle elle prétend, c'est celle de l'œuvre : « Writing now shows the pains of childbearing » (février 1934, *D I*, 315). Elle reste sur ses positions, ce qui est notable chez Nin, lorsqu'en mars 1946, elle note : « I reread Dr. Esther Harding's book *The Way of All Women*. She states that in woman there must be a relinquishing of the child before she can mature as one-in-herself » (mars 1946, *D IV*, 137)⁴¹⁰. Lorsqu'elle revient sur son analyse avec le docteur Rank, c'est encore la naissance qu'elle souligne : « The birth of the real me might have ended like that of my unborn child » (mars 1934, *I*, 315). Cependant, cette naissance est loin d'être la dernière, puisque le lecteur, au détour du *Journal*

⁴⁰⁹ On pense en particulier à Blanche de la Force, dans le livret de Michel BERNANOS, pour l'opéra de Poulenc, *Les dialogues des Carmélites*, qui dit à son frère qu'elle « meur[t] chaque nuit, pour ressusciter chaque matin » (*Dialogues des Carmélites*, Paris : Seuil, 1949), 38.

⁴¹⁰ Elle semble en avoir fait lecture pour la première fois en 1937. On trouve un passage recopié de Harding à la page 58 du *Journal n° 54, COSMIC*. Dans *Nearer the Moon* figure même une lettre adressée à Harding (août 1937, *NM*, 81).

VII (soit, le dernier que Nin souhaite publier de son vivant), est informé d'une nouvelle naissance : celle engendrée par la publication du premier tome du journal, en 1966. La naissance ultime de Nin, en tant que femme, advient à ce moment là : « I am like a new woman, born with the publication of the Diary » (été 1966, *D VII*, 35).

Dans l'essai de 1965 écrit sur un petit livre-éventail japonais, Nin explique : « I felt the need to publish the Diary as strongly as the snake pushing out of its old skin, the crab desperately pushing out of its old shell grown too tight, too small. [...] I would call it a battle between the woman and the creator » (*Essai 1965*, livre-éventail non paginé). De façon concomitante, la publication du journal initie un nouveau cycle, se soldant par une « mue ». Elle marque une mort pour le journal puisque les entretiens, les conférences et le travail d'édition pour la publication des volumes suivants ne laissent plus de temps à Nin pour écrire comme par le passé. Le journal entre dans un nouveau cycle, et se mue lui aussi en *Journal des Autres*, comme une nouvelle variation d'un thème devenu « symphonique ». En 1948, le journal meurt presque : « This year the diary almost expired from too much traveling, too much moving about, too many changes » (hiver 1950-1951, *D V*, 59). Quatre ans plus tard, il est toujours en vie, mais moribond d'un point de vue « intime » : « Diary writing is reduced to a minimum by the bulk of my correspondence. Many letters [...] more publication problems. [...] Correspondence with reviewers [...] So much outward activity prevented me from describing, from meditating, from analyzing events » (hiver 1964-1965, *D VI*, 372).

Nin décline la métaphore de la naissance et de la mort, mais également des mues, c'est-à-dire, une transformation *en apparence*. Après avoir publié les trois cents premiers exemplaires de *Under a Glass Bell* en 1944, elle note avec une pertinence remarquable : « The connection I made with a few people from the publication of *Under a Glass Bell* seems like the breaking of a shell (how many shells?), a second birth (how many births?), a becoming visible and tangible » (avril 1944, *D III*, 312). Dans sa dernière question, Nin précède le lecteur, tant les cycles ne semblent être que les répétitions ou variations *ad libitum* d'un même thème, un jeu de scène parfaitement orchestré dans lequel la diariste se rend « visible » (parfois même au

sens littéral, lors de nombreuses conférences) pour disparaître à nouveau dans les pages de ses écrits.

3. Un mouvement perpétuel

Selon Béatrice Didier, la publication d'un journal est souvent envisagée comme une seconde naissance : « En fait, la publication peut apparaître, plus ou moins inconsciemment, comme une issue aux impasses du journal et aux contradictions du moi. Le dévoilement sera une naissance [...] » (Didier 1976, 136). Le rapport que la critique dresse entre naissance et dévoilement est au cœur de notre problématique. Si la publication de 1966 est perçue comme une naissance, elle apparaît aux yeux du lecteur de l'époque comme un dévoilement qui pourtant ne laisse qu'*apercevoir* la diariste, qui grâce aux circonvolutions de l'écriture, se revoile aussitôt. Il s'agit d'une constante de Nin, et chaque naissance mise en scène est sous le signe d'une évanescence indéniable. Cette évanescence est également la clé de voûte de ses relations à ses analystes et le journal donne à lire la transgression répétée du transfert, comme une façon de reproduire le traumatisme originel dont Nin a tant souffert, l'abandon du père, tout en prenant cette fois un rôle actif.

3.1. Se découvrir puis se recouvrir

Comme nous l'avons déjà souligné, à la suite de l'analyse qui tourne court avec Allendy, Nin remarque :

I feel only space. Illimitable space. The effect of analysis is wearing off in this way. The clear, stark vision I had of myself is getting lost again by *my obedience to the life of the imagination in which I chose to believe*. The veil was sundered, and soon after, I covered the truth again. Eddies of illusion engulf reality again. (Mars 1933, *D I*, 200 ; c'est nous qui soulignons)⁴¹¹

Le moment de vérité, qui « dé-voile » la vision nette que Nin a eu un instant d'elle-même, se trouve recouvert par un « tourbillon d'illusions ». Ce qui est dévoilé est donc immédiatement voilé à nouveau par la diariste elle-même. À cet égard, on peut rejoindre Fitch qui, dans la

⁴¹¹ Nous utilisons la version publiée, plutôt que celle du manuscrit, puisque la question de séduction est au cœur de notre démonstration.

préface de sa biographie, postule : « [Nin] hide[s] from her reader behind a million words, enticing, yet camouflaging herself with a labyrinth of mirrors. A literary *striptease* » (Fitch 1993, 5 ; c'est nous qui soulignons). À son tour, Tookey, reprend cette métaphore du striptease, initialement théorisée par Nancy Scholar (voir Tookey 2003, 118-119 et Scholar 1984, 38-41) et dont l'appellation moderne peut faire oublier la pertinence. En effet, dans un chapitre intitulé « Autobiography as Seduction », Scholar note que Nin s'expose « à la vue » du lecteur dans les entrées de ses journaux, originellement destinés à séduire son père (Scholar 1984, 38). C'est donc dans et par l'écrit que Nin exerce sa séduction. Elle se dévoile puis disparaît rapidement, se donne et se retire aussitôt. Tookey va plus loin et envisage cet aspect comme une symbolisation de la « femme fatale » (Tookey 2003, 110-112). Elle montre notamment la particularité de Nin par rapport à H.D., entre autres, puisque c'est la dimension linguistique de la femme fatale qui prévaut dans les écrits de Nin. Sabina séduit grâce à ses mensonges presque plus que grâce à son corps, tandis que chez H.D., l'accent est mis sur l'aspect physique de la femme fatale (voir Tookey 2003, 111).

C'est lors des premiers mois d'analyse que Nin avoue au docteur Allendy sa fascination pour cette figure emblématique, à laquelle elle identifie June Miller :

I tell him about June, of my desiring to be a *femme fatale*, of my cruelty towards Hugo and Eduardo, and my surprise that they should love me as much or more afterwards. We also discuss my frank, bold sex talk, how I reverse my true, innate modesty and exhibit a forced obscenity. (Mai 1932, *HJ*, 174 ; c'est l'auteur qui souligne)

Si l'on reprend les citations que nous avons déjà utilisées, force est de constater que le portrait que dresse Nin de June Miller est affaire de duplicité. Nous rappelons ici les commentaires faits après leur rencontre : « As June walked towards me from the darkness of the garden into the light of the door, I saw for the first time the most beautiful woman on earth [...] Her beauty drowned me » (30 décembre 1931, *DI*, 20). La beauté et la mort se retrouvent indubitablement liées dans ce portrait. Gail Finney le confirme dans son étude, il s'agit des traits de la femme fatale mise en scène : « the essential quality of her [the *femme fatale*'s] nature, combining as it

does beauty and death, is its two sidedness » (Finney 1989, 52)⁴¹². Le portrait fait par Nin dans la première citation semble abouti puisqu'il s'agit de traits forcés (« forced obscenity »), qui donnent presque une caricature de *l'image* de la féminité, comme c'était le cas de la photographie prise à l'Hôtel du Fin Bec en 1933⁴¹³. D'autre part, la représentation de June Miller insiste sur un autre aspect que Doane remarque dans l'introduction de son ouvrage (celle-ci ne concerne pas que le cinéma), le côté énigmatique de la femme fatale : « [The femme fatale is the avatar of] deception, secretiveness, a kind of anti-knowledge » (Doane 1991, 2-3). Le portrait de June insiste sur cette « mé-connaissance ». C'est la séduction verbale qui s'exprime chez June, tout autant si ce n'est plus, que la séduction physique :

June was full of stories. She told him [Henry] several versions about her childhood, birthplace, parents, racial origins. Her first version was that her mother was a Roumanian gypsy [...] Her father, she said, played the guitar [...] He [Henry] took her to a Roumanian restaurant [...] but June had forgotten this story by then [...] When Henry pressed her for the truth, she began another story. [...] She told him she was born on the road, that her father was a magician in a circus, her mother a trapezist. [...] This story, Henry said, came before the one in which she asserted her father had been anonymous. [...] Henry said that another time she had told him her father was a Don Juan [...] June must be like those veiled figures glimpsed turning the corner of a Moroccan street, wrapped from head to foot in white cotton, throwing a single spark from fathomless eyes. (Hiver 1931-1932, *D I*, 13)

La séduction verbale qui opère à travers les histoires sans cesse télescopées, et les allusions orientales ramènent le lecteur vers la figure mythique de Schéhérazade. Par ailleurs, lorsqu'elle livre les propos de Rank, Nin y fait directement référence. Cette métaphore met en relief le voilement/dévoilement qui s'opère dans l'écrit, pour tenter de séduire le père : « So you tried to win him back by telling him 'stories' which would distract, please him (Scheherazade) » (novembre 1933, *D I*, 277 ; voir aussi 274-277). Cette séduction est celle du journal, puisqu'elle est une séduction verbale, une séduction pour retarder la mort, grâce à la répétition et surtout les variations infinies. Nin semble faire sien le conte et nous rappelons que la référence faite par le père, sous la plume de sa fille, est explicite dans le journal : « Tu as mille

⁴¹² Gail FINNEY, *Women in Modern Drama : Freud, Feminism and European Theater at the Turn of the Century* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1989).

⁴¹³ Nous rappelons ici la citation de Doane : « [M]asquerading [is a woman who] produce[s] herself as an excess of femininity [...] a hyperbolization of the accoutrements of femininity » (Doane 1991, 25-26) ; voir chapitre I, partie A, section 2.2. « Être le personnage du journal ».

et un visages à me laisser découvrir. J'ai mille et un mots nouveaux à te dire » (mai 1933, lettre de Joaquín Nin à sa fille, recopiée dans le *Journal n° 41*, 176)⁴¹⁴.

Chez June ou chez Sabina, la séduction est verbale, mais opère de façon encore plus marquée grâce aux mensonges. Bien plus qu'une opposition entre le savoir et la méconnaissance, le secret et la tromperie, c'est la question de la vérité qui est en jeu. Pour illustrer ceci, Nin transpose ses pensées, du manuscrit « Artist » au personnage d'Alraune dans *House of Incest*. Si le manuscrit déjà présenté, et en soi métascriptural, accentue l'intrication de la réalité et de la fiction, par l'intermédiaire d'un commentaire métafictionnel, la nouvelle met l'accent sur les attributs dont se pare Alraune, ceux de la femme fatale. Nous comparons ici les deux versions :

More pages added to the book but pages like a prisoner's walk back and forth over the space allotted him. What is it allotted me to say? Not the truth because it is death dealing but truth disguised as a fairytale.

This is the fairytale behind which one can read all the truths. (« Artist », feuillet 6 ; voir annexe 59)

What is it allotted me to say? Only the truth disguised in a fairytale, and this is the fairytale behind which all the truths are staring as behind grilled mosque windows. With veils. The moment I step into the cavern of my lies I drop into darkness, and see a mask which stares at me like the glance of a cross-eyed man, yet I am wrapped in lies which do not penetrate my soul, as if the lies I tell were like costumes. (*HI*, 43-46 ; c'est nous qui soulignons les similitudes)⁴¹⁵

À travers « les voiles », le jeu de « masque[s] », « les costumes », Alraune, telle Schéhérazade, se tient derrière les moucharabiehs qui, grâce aux grilles des mensonges, comme des tamis, ne laissent qu'entrevoir la vérité. La métaphore rejoint bien les propos de Tookey puisque la femme fatale, et a fortiori ses mensonges, symbolisent le lieu d'un conflit : « [The femme fatale symbolizes the] locus of a battle over illusion and reality, deception and truth, knowledge and anti-knowledge » (Tookey 2003, 108). En effet, dans le journal, on constate régulièrement que les mensonges rendent la femme énigmatique et s'érigent en obstacles, ou plus encore, en pièges à la connaissance. C'est le cas de cette entrée du *Journal n° 51*, écrit en 1936 sur un agenda de 1930 :

⁴¹⁴ En août 1937, Nin note également, « Plan : Write *Mille et Une Nuits* » (29 août 1937, *NM*, 104).

⁴¹⁵ Le passage est en outre « annoncé », dès la page 25 : « I am wrapped in lies which do not penetrate my soul. As if the lies I tell were like costumes. [...] But the moment I step into the cavern of my lies I drop into darkness. I see a face which stares at me like the glance of a cross-eyed man » (*HI*, 25).

Il s'agit de mieux mentir, de déjouer l'intuition même des autres... For that I prepare myself like an actress. I study my role. I ask myself what mistake I made the last time. Found first that I must not think that I am going to see Henry while I am with Gonzalo. I must not live ahead of the present because Gonzalo feels it. I must put myself in the mood of being absolutely and wholly with Gonzalo and then at six o'clock I must leave him for an obscure reason I have forgotten. I must put myself in the mood of the story I am telling. [...] If I were acting the role of Mélisande I would equally have to be wholly in the role. I couldn't let my thoughts wander to Ophelia's feelings, or I would not be conscious that after the show I would spend the night with my lover. (21 octobre 1936, *Journal n° 51*, non paginé)

Nin propose de « déjouer l'intuition même des autres », en mentant « mieux ». Loin de certains mensonges impulsifs dont elle est capable, elle se place ici dans la préméditation que la langue française est peut-être censée garder secrète. Tout en basculant dans une métaphore théâtrale qui lui est chère, elle se convainc qu'elle aussi doit croire « complètement » à cette tromperie qu'elle présente comme vraie. C'était déjà le cas, quelques années plus tôt, en 1926 :

I find in Pirandello for the first time the convictions so dear to me of the reality of acting. He alone could understand that when I think of life as a play, it is more real to me than life itself [...] a perfectly lived life *is* a play. That is why I believe in the fashioning of events, in the power of the author, in the importance of the idea behind movement, in consciousness of what is going on and its meaning.
And to come down to the details of a play, that is why I believe in the setting, in the furniture, jewelry and costumes. (Septembre 1926, *ED III*, 233-234)

Le décor, les meubles, les bijoux et les costumes sont autant d'atours qui masquent la femme, mais bien au-delà du comportement féminin développé en premier lieu par Joan Rivière dans son article fondateur « Womanliness as a Masquerade »⁴¹⁶. À travers le cas d'une de ses patientes, conférencière accomplie, Rivière déduit que certaines femmes s'efforcent de phalliciser le manque constitutif de la femme : « I shall attempt to show that women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men » (Rivière 1966, 210). Cette « mascarade du féminin » s'exprime chez la patiente de Rivière par une soif de réussite et surtout, de reconnaissance de la part de ses pairs (et de son père). Rivière, et c'est là le point le plus controversé de son étude, suggère que la mascarade est un passage obligé du féminin : « The reader may now ask how I define womanliness or where I

⁴¹⁶ Joan RIVIERE « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10 (Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 1929) ; repris dans *Psychoanalysis and Female Sexuality, Classic and Contemporary Impact of Psychoanalysis on Female Sexuality*, dir. Hendrik M. Ruitenbeek (New Haven : New Haven College and University Press, 1966), 209-220. Nous nous référons à cet ouvrage plus récent.

draw the line between genuine womanliness and the “masquerade”. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing » (Rivière 1966, 213-214). Chez Lacan, comme l’explique Jean-Michel Vivès, la mascarade est comprise de la même façon :

Puisque le sexe féminin n’est rien, la femme va créer un paraître qui se substitue à l’avoir pour masquer le manque. La mascarade serait alors comprise comme l’organisation *inconsciente* d’un trompe-l’œil. C’est-à-dire, l’ensemble des caractéristiques qui donne à voir une illusion et qui permet en même temps de maintenir l’illusion chez la femme masquée de l’existence en soi d’une essence féminine. (Vivès 2003, 194 ; c’est nous qui soulignons)⁴¹⁷

On ne peut que rejoindre la dénonciation que fait Luce Irigaray de « la mascarade » : « La femme ne vivrait son désir que comme attente de posséder enfin un équivalent du sexe masculin » (Irigaray 1977, 23). En ceci, il s’agit selon elle d’une renonciation douloureuse de la femme à son propre désir pour s’aligner sur le désir de l’homme. D’une autre teneur, le théâtre de masques que décrit Nin dans son journal est littéral, comme elle l’avoue dans la citation ci-dessus (« the reality of acting »). Elle croit, du reste, à de véritables accessoires : « I believe in the setting, in the furniture, jewelry and costumes [...] ». Ce théâtre de masques est a priori source de jouissance.

Cependant, une étude plus approfondie du journal montre que la symbolisation qui s’exprime n’est pas seulement jouissance exempte de souffrance, tout particulièrement lorsque Nin affirme qu’elle et June « l’ont payé de leur âme » : « June and I have paid with our souls for taking fantasies seriously, for living life as theatre, for loving costumes and changes of selves, *for wearing masks and disguises* » (décembre 1931, *D I*, 22 ; c’est nous qui soulignons). Derrière l’illusion que Nin voudrait donner de sa vie, on perçoit malgré tout un certain mal-être, par exemple, lorsqu’elle note les impressions de Miller : « “It’s like a theater, your life,” said Henry. “Now for the next act. How quickly you must change” » (14 mai 1933, *I*, 163). Les commentaires de Miller seraient presque flatteurs, si l’on ne trouvait pas, quelques lignes plus

⁴¹⁷ Jean-Michel VIVÈS, « La Vocation du féminin », *Cliniques Méditerranéennes*, n° 68, *Psychanalyse et langage* (Toulouse : Érès, 2003).

loin, la confession de la lassitude immense de ce jeu : « My last words were, “I’m not anxious about anything.” Simply tired » (*ibid.*, 163).

Dans les romans, il en va de même et Sabina, l’héroïne « fétiche » de Nin, est actrice. C’est ainsi qu’elle se présente, mais la confusion survient vite lorsque le lecteur comprend que Sabina fait semblant d’être actrice, mais ne l’est pas – pas sur scène, du moins : « I am not an actress » (*SHL*, 18). Sabina est une femme qui se fait passer pour une autre. Elle est « l’espionne dans la maison de l’amour », celle qui voit sans être vue, celle qui se déguise en permanence. Elle organise un « trompe-l’œil » de son essence féminine, elle en donne une « illusion », car elle a, de toute façon, perdu son moi : « She had lost herself somewhere along the frontier between her inventions, her stories, her fantasies and her true self » (*SHL*, 98). L’héroïne est donc plus loin du féminin et de la « mascarade » que décrit Rivière que de la femme fatale, comme le confirment les propos de Doane : « [The femme fatale] is an articulation of fears surrounding the loss of stability and centrality of the self, the “I”, the “ego” » (Doane 1991, 1). Pour autant, Sabina cherche à maintenir son univers dans l’imaginaire et l’illusion, et inlassablement, elle envie l’aisance des actrices à changer si facilement de rôle et à quitter les vêtements de scène pour redevenir elles-mêmes : « [W]hat she envied [...] was the ease with which they would step out of their roles, wash themselves of it after the play and return to their true selves » (*SHL*, 94). Sabina fait comme les actrices, elle se démaquille, mais pour laver son corps coupable : « Alan never understood her eagerness to take a bath, her immediate need to change clothes, to wash off the old make-up » (*SHL*, 21). Dans les romans, la position instable que souligne Doane est plus qu’évidente. Sabina en est l’exemple parfait. Elle éprouve un besoin de séduire excessif : elle est la maîtresse de Philip (*SHL*, 26-47), la maîtresse de Mambo (*SHL*, 50-60), la maîtresse de John (*SHL*, 64-80), la maîtresse de Donald (*SHL*, 81-93), et l’épouse d’Alan. Néanmoins, elle perçoit sa nature divisée et la fragmentation de son moi : « Some parts of me tear off like a fragment, fly here and there [...] Wherever I am, I am in many pieces, *not daring to* bring them all together » (*SHL*, 21 ; c’est nous qui soulignons). Force est de constater que l’héroïne ne cherche pas à pallier la dissolution du moi

qu'elle induit elle-même, elle s'en approche parfois, mais quelque chose la retient. Elle « n'ose pas ». Dans le journal, on retrouve également cette réticence à devenir une femme complète : « All goes well when I am sharing my loves as before—all in splits and fragments. Whole love is too dangerous, too feminine » (octobre 1933, *I*, 279)⁴¹⁸. Nin a conscience et souffre de sa fragmentation, exacerbée par les expériences adultères, mais elle prétend paradoxalement que c'est grâce à cela qu'elle se maintient dans un certain équilibre. Néanmoins, René Allendy la met à nu dans ses faux-semblants et ses mises en scène : « “You see,” said Dr. Allendy, “you want to please, you want to be loved, and you take poses, even your interest in perversion is a pose. You lack faith in your fundamental value. You put too much faith in externals.” » (juin 1932, *DI*, 118-119).

Si la théorie de Rivière, inspirée par Freud, ne s'applique pas parfaitement au comportement féminin esquissé par Nin, la psychanalyse lacanienne apporte un regard différent. Lacan va à la fois plus loin que Freud en affirmant notamment : « Il n'y a pas de femme puisque dans son essence elle n'est pas toute » (Lacan 1999, 94)⁴¹⁹ et en même temps il « réhabilite » celle-ci en ajoutant plus loin « Il n'en reste pas moins que si elle est exclue par la nature des choses, c'est justement de ceci que, de n'être pas toute, elle a, par rapport à ce que désigne de jouissance la fonction phallique, une jouissance supplémentaire. Vous remarquerez que j'ai bien dit supplémentaire. Si j'avais dit complémentaire, où en serions-nous ! On retomberait dans le tout » (*ibid.*). Il s'agit d'une jouissance au-delà du langage, qui, d'une certaine façon échappe au signifiant, donc à l'ordre symbolique, et qui est localisée au plus près du Réel, c'est-à-dire, « un au-delà indicible du symbolique » (Cléro 2002, 77). De cette jouissance supplémentaire, la femme ne peut rien dire, elle ne peut que l'éprouver. À travers ses conquêtes sexuelles dont elle ne tire que peu de satisfaction, Sabina s'apparente à l'hystérique. Cette dernière illustre parfaitement l'insupportable de la perte et du manque de signifiant mais voudrait, du signifiant phallique, recevoir le signifiant d'une identité féminine.

⁴¹⁸ La fin du roman vient conclure l'identification entre le personnage et l'auteur, puisqu'on apprend que la souffrance de Sabina provient de l'abandon que sa mère et elle ont enduré ; le père, un Don Juan, ayant volontairement disparu de leur vie (voir *SHL*, 95-96).

⁴¹⁹ Jacques LACAN [1975], *Encore : Le Séminaire, livre XX* (Paris : Seuil, 1999).

Le signifiant phallique ne peut répondre entièrement à ce qui manque à la femme, mais aucun autre n'existe, alors l'hystérique le force et ses tentatives ne peuvent être qu'échecs.

Sabina reste insatisfaite, incomplète à jamais. La souffrance qu'elle éprouve vient de l'impression qu'on passe à côté de sa réalité, ce qui est vrai dans la mesure où elle n'a pas de mot pour la définir. Sabina ne peut accepter cette faille dans le savoir. Elle cherche l'impossible et pleure ou crie quelque chose dont elle ne sait rien, tout en s'adressant à un père tout-puissant, l'Autre dans sa totalité, qui répondrait : « She looked at the sky arched overhead but it was not a protective sky, not a cathedral vault, not a haven; it was a limitless vastness to which she could not cling and she was weeping : 'Someone hold me—hold me, so I will not continue to race from one love to another [...] » (*SHL*, 96). Devant le vide fondamental de la femme, Sabina ne peut se résoudre à consentir, à accepter, et sans cesse, elle recherche ce qui comblera le manque, c'est-à-dire le phallique, même à la fin du roman : « She still looked out of the window hoping to see what she had failed to possess » (*SHL*, 97). Dans le cas de Nin, il en est de même, du moins vingt ans avant qu'elle ne transpose sa vie vers celle de son héroïne.

À la suite de la mise en garde d'Allendy contre ce qu'elle n'évite pas, Nin non plus n'est pas capable de consentir : « Here I balk a little. If psychoanalysis is going to divest me of all decoration, costume, adornment, flavor, characteristic, then what will be left? » (juin 1932, *D I*, 119). Si Nin ne souhaite pas se départir de ses costumes, même sur le divan de son deuxième analyste, c'est parce qu'elle craint ce vide constitutif de son essence (« What will be left ? » [sous entendu : « nothing »]). Par conséquent, elle souhaite rester la femme fatale, cette séductrice hors pair, une *Dona Juana* qui finalement ne fait que perpétuer les mêmes échecs, en prise à une compulsion de répétition même avec ses analystes, qu'il s'agisse de René Allendy ou d'Otto Rank.

3.2. La compulsion de répétition ?

La répétition est un concept-clé de la théorie analytique – freudienne, tout particulièrement. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, à partir de l'observation de son petit-fils,

Ernst, Freud en vient à dégager une compulsion de répétition (« Wiederholungszwang ») dont les fondements théoriques sont désormais plus connus sous le nom de « jeu du Fort/Da », façon pour l'enfant de reproduire l'abandon temporaire de la mère, mais, de façon active, pour mieux en répondre⁴²⁰. Freud explique : « Ce bon petit garçon avait l'habitude, qui pouvait être gênante, de jeter loin de lui dans un coin de la pièce, sous le lit, etc. ...tous les petits objets dont il pouvait se saisir » (Freud 2004, 52). Ce jeu s'accompagnait d'une interjection de satisfaction de la part de Ernst, un « o-o-o » qui d'après Freud et la mère du garçon se rapprochait de « fort » (parti).

Plus tard, Freud observe un autre jeu. Saisissant une bobine, l'enfant la lance loin de lui en prononçant la même interjection, mais cette fois-ci, la ramène en prononçant un remarquable « da » (ici). Pour le petit garçon, c'est le retour de l'objet qui constitue le moment le plus heureux. Or, Freud s'interroge puisque la répétition de la première partie est plus systématique que sa conclusion heureuse. Enfin, lors d'un troisième temps, il remarque que lors des absences de sa mère, Ernst a trouvé « un moyen de se faire disparaître lui-même. Il avait découvert son image dans le miroir qui n'atteignait pas tout à fait le sol et s'était accroupi de sorte que son image dans le miroir était “partie” » (Freud 2004, 54). Lorsque sa mère revient, pour montrer son retour, Ernst s'exclame « bébé, o-o-o » (*ibid.*, 55). Freud tire les conclusions du comportement de son petit-fils. La bobine symbolise la mère dans la « présence absence ». Pour Ernst, lancer la bobine signifie se séparer de sa mère, mais en abandonnant le rôle passif et en devenant actif de cet abandon.

Nous ne nous poserons pas la question de savoir, dans cette étude, si Nin, enfant, a été victime d'inceste. Les avis diffèrent mais ne sont basés que sur une lecture purement subjective du journal, et oublient, du reste, que le journal est une mise en scène. C'est le cas notamment de la biographie de Noël Riley Fitch, partant de l'hypothèse d'un inceste infantile, ainsi que de l'étude de Richard-Allerdyce (voir Richard-Allerdyce 1998, 28 et 42). Tookey, pour sa part, considère, au contraire, même l'inceste de 1933 avec certaines réserves (voir Tookey 2003,

⁴²⁰ Sigmund FREUD [1920], « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse* (Paris : Payot, 2004).

116, NBP 73). On sait que Joaquín Nin fessait ses enfants (voir *I*, 105) et que ces fessés ont pris une signification érotique que Nin décrit dans un récit prétendument destiné aux nouvelles érotiques, qu'elle copie à la page 171 du *Journal III*, ou qu'elle « camoufle » dans ses œuvres romanesques de façon plus éloquente, en particulier dans *Seduction of the Minotaur*, lorsque Lillian observe une petite fille en train de recevoir la fessée et se souvient de son enfance : « What Lillian experienced after twenty years was not pain, but a flooding joy of sensual excitement. As if the spankings, while hurting her, had been at the same time the only caress she had known from her father » (*SM*, in *CI*, 566). Mais ces fessées ne confirment en rien l'hypothèse d'un abus infantile. Il en va de même des nombreuses photographies que Joaquín Nin réalisait de sa fille, nue dans son bain, lorsqu'elle était enfant. Cette convention photographique, courante à l'époque, ne signifie pas que le père abusa d'elle, et ce d'autant que la majeure partie de ces clichés ne sont pas utilisés dans le journal manuscrit, mais choisis par l'éditeur des journaux non expurgés, pour illustrer l'enfance de Nin. En tout état de cause, il est bon de rappeler ce qui arriva à Freud, avec l'hypnose, dès 1895, lorsqu'il fut convaincu que tous ses patients avaient subi des abus sexuels. Deux ans plus tard, il comprit qu'il ne pouvait en être ainsi, même si certains souvenirs d'abus étaient sans aucun doute authentiques. Ses convictions préalables que de tels actes étaient la source des névroses, conjointement à ses questions trop orientées ont agi comme des suggestions involontaires (Voir Brédart et Van der Linden 2004, 13-17)⁴²¹. Incidemment, Rebecca West, la romancière britannique et amie de Nin, qui porte en outre comme nom de plume celui de l'héroïne d'Ibsen, fut convaincue de ceci, justement : « In her analysis she uncovered a memory—her father raped her. The analyst said that was a frequent delusion in women, a dream, a wish, a fear; questioned the reality of the memory. Rebecca said it was real but now she did not know » (août 1935, *F*, 131)⁴²². En ce qui concerne l'inceste consenti de 1933, même les lecteurs qui n'ont pas consulté les manuscrits de UCLA savent désormais qu'il a bien eu lieu, grâce aux lettres qui viennent d'être publiées par

⁴²¹ Serge BRÉDART et Martial VAN DER LINDEN, « La récupération de souvenirs d'abus sexuels infantiles chez l'adulte », *Souvenirs récupérés, souvenirs oubliés et faux souvenirs* (Marseille : Solal, 2004), 13-17.

⁴²² Pour approfondir la question, on pourra se référer à l'ouvrage de Jane GALLOP, *The Daughter's Seduction. Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca : Cornell University Press, 1982), qui discute la réalité de l'abus sexuel ou de l'inceste à la base de la théorie freudienne.

la revue *A Café in Space, The Anaïs Nin Literary Journal*, n° 6, en 2010, dans lesquelles Joaquín Nin s'adresse à sa fille en des termes ne laissant aucun doute.

À travers une série d'actes répétitifs qui informent la démarche séductrice et qu'elle met en scène dans l'écriture, la blessure traumatique que Nin tente de dépasser par un renversement actif, c'est avant tout l'abandon. Par conséquent, elle transgresse la relation analytique avec ses analystes, Allendy et Rank, en écho à la relation incestueuse qui l'unit à son père qu'elle abandonne à son tour, une fois l'inceste accompli. Dans son ouvrage, Léon Grinberg revient sur la « compulsion de répétition » :

Nul doute que l'individu fait beaucoup inconsciemment, pour se forger son propre destin. Freud se réfère, en ce sens, à un mécanisme important, qui est celui de la compulsion de répétition. On tend à reproduire, dans différents scénarios et à plusieurs occasions, le même type de conflit qui correspond aux moules primitifs des premiers conflits infantiles. [...] Parmi les facteurs qui sont à l'origine de la compulsion de répétition, on trouve les situations d'angoisse qui proviennent [...] de sentiments de culpabilité qui nous obligent à répéter encore et toujours une certaine conduite envers nous-mêmes et les autres pour nous défendre contre ces dangers fantasmés au début de la vie. Évidemment on est tenté de l'attribuer à la "malchance" ou au destin, ou encore à l'enregistrer comme une expérience superstitieuse, sans pouvoir percevoir ni comprendre le degré de sa propre participation active – si inconsciente soit-elle – dans l'enchaînement des événements de la situation. (Grinberg 1992, 48-50)⁴²³

Dans les années 1930, Nin ne perçoit pas combien « sa propre participation active » rentre en compte. Elle aussi a tendance à attribuer l'inceste « au destin ». Or, elle ne fait que « répéter encore et toujours » une conduite envers elle-même. L'étape décisive a lieu quelques années après le mariage de Nin à Hugh Guiler, lorsque la diariste décide de donner libre cours à ses élans et à ses pulsions sexuelles. Dans le journal *Incest*, on perçoit alors que la femme libérée, en partie à travers Henry Miller, mais surtout grâce à elle-même, se place dans une quête incessante et exponentielle pour pallier la perte originelle du père :

My life has been one long *strain*, one herculean effort and struggle to rise, to surpass everything, to make myself a great character, to create, to perfect, to develop—a desperate and anxious ascension to efface and destroy a haunting insecurity about my own value. Always aiming higher, accumulating loves to compensate for the initial shock and terror of my first loss. Loves, books, creations, ascensions ! Frenzied. Always attempting greater and deeper achievements, setting up ideals, images, shedding yesterday's woman to pursue a new vision. (5 mai 1933, *I*, 153 ; c'est l'auteur qui souligne)

⁴²³ Léon GRINBERG, *Culpabilité et dépression* (Paris : Belles Lettres, 1992).

Dans sa soif d'idéal et dans un manque de confiance certain provoqué par ce qui est vécu comme un abandon, Nin est dans une tentative constante de dépassement d'elle-même. À travers l'écriture, elle construit sa vie comme celle d'un personnage de roman (« make myself a great character »). Cependant, la peur de perdre⁴²⁴, qui est fonction de la mascarade, ce travestissement de la confiance, l'entraîne dans une course effrénée due à une éternelle insatisfaction. Nin la décrit dans la suite de l'entrée ci-dessus :

I forget to enjoy all I have—incredible treasures ! I forget that Monday, Bradley comes; Tuesday, Artaud, who is awed by me; Wednesday, Father; Thursday, Allendy; Friday, Henry; Saturday, Steele. There aren't enough days in the week! I have a waiting list: Millner, Gustavo, Nestor, André de Vilmorin. And my enjoyment is nullified by the image of Louise's mother, who had countless lovers and is a drug addict. Immediately my incommensurable ambition is roused. I am set travelling again, pursuing new difficulties, seeking new heights. Restless while there is land to discover, lives un-lived. What madness! It is a poison, a curse. I want to enjoy; I want to stop and enjoy. (*Ibid.* ; c'est l'auteur qui souligne)

Nin refuse de perdre, à travers le choix qu'il faudrait faire entre les rendez-vous, les amis ou les amants. Elle décrit sa soif constante de connaître ce qu'elle n'a pas encore vécu. Dans cette fuite en avant, elle est sans cesse insatisfaite, mais commence à percevoir cela comme une malédiction qui l'empêche de goûter le présent. Elle fait précisément ce que Grinberg décrit : elle attribue sa condition à la « malchance », au « mauvais sort ».

Lorsque le journal se suffit plus à combler l'immense manque qu'elle ressent, la jeune femme se décide à aller frapper à la porte de l'analyste René Allendy, co-fondateur, avec Marie Bonaparte notamment, de la Société Psychanalytique de Paris en novembre 1926⁴²⁵. Dès 1930, ce dernier bénéficie d'une excellente réputation et est connu pour son goût du symbolisme, en particulier. Nin entend bien en finir avec les barrières qui l'empêchent de laisser s'exprimer l'artiste en elle et est convaincue qu'elle trouvera en Allendy un certain secours, puisqu'il s'agit pour elle de comprendre le moi intime afin de créer. Elle se montre très réceptive et le transfert est immédiatement positif. La diariste se sent apaisée et en confiance, alors que le couple Miller lui fait tourner la tête : « I feel tonight that I want to embrace all experience—that I can do so

⁴²⁴ Nous rappelons une citation déjà présentée : « As I write, I can dissipate the fear of alteration and loss » (août 1936, *D II*, 111).

⁴²⁵ Célia BERTIN [1982], *Marie Bonaparte* (Paris : Perrin, 1999), 277.

without danger, that I have been saved by Allendy. That I am going with June into everything and everywhere » (23 octobre 1932, *I*, 7). L'analyste est vu comme le sauveur, de même que le sera Otto Rank, après lui. Du reste, tout comme Henry Miller, Nin perçoit qu'il l'a fait renaître, ou du moins, qu'il lui a permis de ne pas mourir. Suite à une lettre à Miller, recopiée comme de coutume dans le journal, la diariste établit un lien entre cette nouvelle confiance et la fin qu'elle imagine entre elle et son destinataire, à qui elle rappelle pourtant son fervent amour : « "You don't need to be jealous, Henry; I belong to you." (23 octobre 1932, *I*, 7). Elle commente :

But my love for Henry is a deep echo, a deep prolongation of a self in me that is eternally double-faced. I am a double personality. There is my deep, devotional love for Henry, but already it can be easily mutated into another love. I sense the *termination* of it, as I sense too, that Henry's love for me will end when he is strong enough to do without me. [...]

Allendy has awakened me by intelligence, because feeling was submerging me, life was submerging me. He gave me the strength by which I will live out my passions and my instincts without dying, as before. (23 octobre 1932, *I*, 7-8, 23 ; c'est l'auteur qui souligne)

On sait que Nin est pourtant « morte » à nouveau. C'est grâce à l'analyste qu'elle comprend la fin de son amour pour Henry, mais c'est à travers l'écriture du journal, qu'elle tente de mieux l'accepter. Nin se sert du support du journal pour s'approprier les théories de Allendy et vivre jusqu'au bout sa relation avec Henry sans la moindre culpabilité, comme si la représentation de l'adultère en tant que fruit de son éternelle dualité rendait plus acceptable sa réalisation, mais son problème ne disparaît pas pour autant. Très vite, cette volonté de vivre complètement « [s]es passions », s'exprime dans la mise en scène de renaissances successives, à travers la séduction de tous ceux qui les uns après les autres exaltent sa curiosité. Le journal, au départ confident, se fait le complice de ses agissements, du ravissement de et par June Miller, des aventures avec Eduardo, son cousin, jusqu'à arriver à la séduction suprême, celle du docteur Allendy, ceci avant même d'avoir séduit son père. En quelques mois, l'analyse tourne à l'échec et le contre-transfert de la part d'Allendy est catastrophique. Toujours en octobre 1932, l'analysante confie :

Evening. Allendy is waiting for me to break with Henry. [...] His waiting is anxious. And today I am moved by his caresses. They are wonderful. I tell him all I owe him. He doesn't believe in any duality. Would he if he read my journals? Are not some of the phrases I write colder than what he imagines me to be?

I feel that this time I am playing with Allendy. Why? *I feel him more sincere than I am.* (Octobre 1932, I, 8-9 ; c'est l'auteur qui souligne)

Quand bien même il ne croit pas à la dualité par laquelle sa patiente choisit de se définir, à peine le sent-elle acquis à sa cause qu'elle envisage déjà de le pousser à bout. Elle poursuit : « It moves me and frightens me. Is *he* the man I am going to *hurt—the first man—and why?* Or is this all a defense againt his power? » (*ibid* ; c'est l'auteur qui souligne). Pourtant, le transfert continue de se faire ressentir et Nin attribue à Allendy le pouvoir de la rasséréner dans les moments de désordre émotionnel qu'elle décrit dans le journal, même si les frontières de la relation analytique sont largement outrepassées :

I sit here tonight and I remember his hands. [...] How we stood up together and kissed until I was dizzy. Henry would have long ago lifted my dress—lost his head. Then I come home in high spirits and Hugh throws me on the bed, frenzied with jealousy, and fucks me deliriously, tearing my dress to bite my shoulders. And I act pleasure, struck with the tragedy of moods which no longer fit together. (*Ibid.*)

Nin se sent vite coupable de jouer un jeu et de « simuler le plaisir » avec son mari, comme elle le fera à peine quelques mois plus tard face à Allendy, à qui elle commence aussi à faire croire ce qu'il veut bien entendre, et elle distribue les fragments du moi inscrits dans le journal à chaque aspect de sa vie qu'elle éprouve le besoin de justifier :

Am I a unity? A monster? Am I one woman?
What is it that goes out to Allendy? The passion for abstraction, *wisdom*, equilibrium, *strength*.
To Henry? Passion—living, unwise and hot, the artist's lack of equilibrium, the melting and fluidity of the creators. [...]
Hugh's jealousy is flaring. Jealousy of Allendy. He is going tomorrow to tell Allendy he has *won* his wife away from him—that Allendy is defeated, that Allendy has understood me very well, as well as a scientist could, but that he, Hugh, *possesses* me. [...] And so the cruel things he will say will hurt Allendy! And Hugh will hurt the man he loves best, to assert his manhood and love of me! And while Hugh tells me this, with his new clear intuition, I am silent and I am anxious that Allendy shouldn't be hurt. I plan to go and attenuate the effect of Hugh's words—Hugh's story of the torn dress. (*Ibid.*, 9-10 ; c'est l'auteur qui souligne)

Une fois encore, Nin scinde les deux aspects de l'amour qu'elle offre à l'un comme à l'autre de ses amants. Elle offre à Allendy le faux-semblant de la sagesse et de l'équilibre, entre autres, tandis que c'est le contraire qu'elle dégage face à Henry. Mais en même temps qu'elle tente de théoriser la séparation entre l'un et l'autre, Nin ne cherche pas à dénouer les liens trop enchevêtrés de la situation, loin s'en faut. Au contraire de ce qu'elle laisse croire ici, ce que son

mari a l'intention de faire n'est pas dangereux à cause de la crainte de blesser Allendy – elle l'affirme plus loin : « I know Allendy cannot be hurt, that he has a terrible insight which protects him » (*ibid.*, 10). En revanche, le lecteur perçoit la jouissance qu'elle exprime presque d'être la pomme de discorde entre son mari et l'ancien analyste de ce dernier. Si elle compte aller « calmer le jeu », c'est surtout à cause d'une intention sous-jacente de retomber dans la confusion alors qu'une issue est possible. Seraient-ce les exigences du journal, qui se nourrit plus volontiers de nouveauté, qui mènent à cette escalade ? Il faut croire que oui, puisque c'est à ce moment, alors qu'elle « combine » simultanément trois amants et son mari, qu'elle en vient à parler de ses « quadruplicités amoureuses » (début février 1933, *Journal n° 39*, 80 ; voir annexe 101). Elle ne s'en excuse pas, et pour une fois, n'attribue pas cela à « la destinée intérieure ». Elle affirme au contraire que c'est ainsi qu'elle déjoue le destin et se joue des hommes, et elle exprime une jouissance de se sentir véritable Vénus. Il ne s'agit là que d'une posture, comme le met en évidence le manuscrit : « for the moment at least ».

Le 11 avril 1933, les frontières de la relation analytiques sont une fois pour toutes dépassées entre l'analyste et l'analysante et Allendy, après avoir fessé Nin dans un élan d'excitation (provoquant le rire de la jeune femme), s'inquiète : « You won't write this in your journal? ». Et la diariste de répondre : « No. No. Besides, I've disguised you as the astrologer (in the *Alraune* book). And I wouldn't say that I had slept with the astrologer. It doesn't seem right » (11 avril 1933, *Journal n° 40*, 125). Ironie du sort pour l'analyste, c'est justement dans cette entrée qu'elle disait être devenue plus sincère avec lui : « I become sincere. I am sincere as we walk out and I see his eyes dim. [...] As I leave him, my sincerity grows, expands » (*ibid.*, 124)⁴²⁶. Le lecteur comprend immédiatement que la rupture est déjà annoncée et même si Allendy souhaite continuer à aider sa patiente, et amante, elle l'a déjà quitté, dans l'esprit.

Dans les semaines qui suivent, Allendy n'est plus vu que comme celui qui désapprouve. Il lui conseille d'en finir avec Miller, dont la fougue et la vie maritale la déstabilisent et il voudrait volontiers qu'elle cesse ce journal fait uniquement de frustrations répétées et

⁴²⁶ Les passages sont repris dans le journal *Incest* (voir I, 136-137).

consignées. Les entrées du journal ne donnent à lire que des vitupérations contre Allendy – il n'est pas le mentor qui lui permettra de s'accomplir, du moins, il ne l'est plus. Ce qu'elle souhaite, c'est quelqu'un qui comprenne l'artiste en elle. Après avoir découvert les écrits d'Otto Rank, elle en fait des lectures à Allendy. Le journal donne à lire les échanges qui s'ensuivirent (prétendument fidèlement) quant au statut de l'artiste⁴²⁷. Nin s'interroge : qui est l'artiste ? Celui qui développe à travers ses œuvres une sensibilité capable d'assumer de vivre les expériences jusqu'au bout, ou au contraire celui qui n'assume pas tout et préfère magnifier ce qu'il ne vit pas jusqu'à son terme dans l'écrit ? Le droit de réponse n'est pas donné à Allendy et la jeune femme pense déjà à Rank comme celui qui sera capable de répondre : « Would he be interested in a woman who had lived out all the themes he wrote about, the Double, Illusion and Reality, Incestuous Loves Through Literature, Creation and Play » (novembre 1933, *DI*, 269). Sans point d'interrogation, la question n'en est déjà plus une.

Nin a séduit Allendy pour mettre à mal la relation thérapeutique, elle a séduit Antonin Artaud dans la salle d'attente de l'analyste, elle a même gagné Madame Allendy à sa cause, lors d'un dîner, et le lecteur retient surtout l'indifférence progressive, puis le dégoût qu'elle montre face à celui qui, désormais, passe des mains au fouet et adopte en privée des attitudes dominatrices dont elle se moque dans le journal. Dans un désir d'exclusivité, l'homme accentue son désir de la posséder et souhaite lui « faire payer » ses moindres absences en la fouettant⁴²⁸. Nin se détache de cette réalité grâce à son récit de la flagellation dans les pages inédites de *The Winter of Artifice* (1939). La représentation de l'ultime coït, bien décevant, consommé avec celui dont elle déplore maintenant les analyses faibles et froides advient en mai 1933, un mois à peine avant la description magnifiée de l'inceste avec son père :

His penis was short and nerveless. Voluptée! He found it. I played a comedy. Allendy said he had reached the height of joy. He lay panting and satisfied.

I was thinking : I'm going to write the absolute truth in my journal because reality deserves to be described in the vilest terms.

Faute de mieux my body was warmed and burning from the whip. I had been given one sensation in place of another.

⁴²⁷ Voir en particulier le journal *Incest*, à partir d'avril 1933.

⁴²⁸ Ces passages ne figurent évidemment pas intégralement dans le journal non expurgé.

What amused me was to be able to deceive Allendy, so deeply – psychologist! Intuition! astrologer! (Mai 1933, *Journal n° 40, Flagellation*, 194 ; c'est l'auteur qui souligne, voir annexe 102)

Un mois avant l'épisode incestueux, mais surtout un mois et quelques jours avant l'écriture de ce dernier, Nin annonce ce qu'elle ne fera que redire au sujet du père : « I am going to write the absolute truth [...] in the vilest terms »⁴²⁹ – le complément circonstanciel venant déjà infléchir la vérité, qui si elle était véritablement « absolue », se passerait sans doute de qualificatifs.

C'est seulement un mois après la dernière union à Allendy que Nin retrouve son père, alors qu'elle rejette justement celui de substitution, dont elle ne désire plus l'aide. Dans le récit qu'elle fait de l'événement décisif, Nin tente d'assumer un rôle actif dans la mise en scène qu'elle donne à lire – l'exemple le plus frappant advenant au moment du coït : « I lifted my négligée and I lay over him » (juin 1933, *I*, 208-9)⁴³⁰. Ce faisant, elle espère peut-être effacer l'expérience traumatique de l'abandon de l'enfance. Mais aussi exaltée que soit sa description dans le journal, Nin ne parvient pas à se débarrasser de son immense culpabilité et décide alors de se tourner vers Rank, non pas comme vers un analyste, mais comme vers un prêtre, un intermédiaire qui effacera le péché entre elle et celui qu'elle défie longtemps, son père : « I want to go to Rank and get absolution for my passion for my Father » (11 juillet 1933, *I*, 221). Puisque ni les nombreuses réécritures à l'obscénité avouée, dans le journal, ni même le récit distancié et esthétisant de cette semaine décisive, dans ce qui deviendra la nouvelle « Lilith » dans *The Winter of Artifice* (1939), ne suffisent à lui donner le repos, Nin va chercher secours auprès d'un analyste qui saura lui résister : « Sense of guilt, Allendy would say. I need Rank; I need a stronger mind than Allendy's. I want to talk with Rank. About art, creation, incest. I want to be free of guilt. I want to confront a big mind and thresh out the subject. Plumb it » (21 juillet 1933, *I*, 227).

⁴²⁹ Nous rappelons ici la citation de mars 1934 : « I don't care about the pain in it all. I think only of the book I will write, the most difficult, most terrible book. [...] I want to write the vilest book on incest—stark, real » (12 mars 1934, *I*, 314-315). Voir le chapitre II, partie B, section 3.

⁴³⁰ Voir chapitre I, partie B, section 2.2. « Être le personnage du journal ».

Le 7 novembre 1933, Nin se raisonne : « Now I impulsively decided to ring Rank's doorbell » (*I*, 291), espérant bien trouver un salut auprès du disciple et dissident de Freud. Néanmoins, c'est sans compter sur sa tendance à la compulsion de répétition, qui fausse la donne dès le départ. Nin a besoin de Rank, celui en qui elle espère un nouveau départ, mais l'expérience analytique tourne vite court également, puisque la jeune femme ne fait que répéter les mêmes difficultés, pour échouer de la même façon. On pourrait penser qu'elle en a bien conscience, dès les premiers mois d'analyse avec Rank, lorsqu'elle écrit à Miller :

It is true that I create over and over again the same difficulties for myself in order to struggle over and over again to master them; [...] However, here Allendy would answer: to continually struggle against the same problem and to continually fail to dominate it brings a feeling of frustration and a kind of paralysis. What is necessary to life, to livingness, is to move on, in other words to move from one kind of problem to another. Jung has mentioned this. The neurotic is obsessed with one kind of problem. He cannot move on. [...] To move on is living. To be caught in a round cage, in a wheel, in that "inexorable constancy of the instincts," in the likeness, resemblance of our crises, does seem like death. (Lettre d'octobre 1932, *LP*, 115-116)

Le discours de Rank ne peut que séduire Nin, puisqu'il insiste sur la spécificité de la personnalité des artistes. Le premier jour d'analyse, le 8 novembre 1933, la diariste se sent cependant désemparée, comme elle ne manque pas de l'écrire ou plutôt de le recopier dans le journal, a posteriori, donc :

On November 8, 1933, Rank asked me to give up my journal and I left it in his hands. He delivered me of my opium.
It was a bold stroke. It stunned me. It was a violation. [...] I deposited the diary on his table. (8 novembre 1933, *I*, 294).

Rank pense que le journal enferme Nin dans une relation mortifère, qui de plus, lui permet d'analyser l'analyse, comme elle le rapporte dans le journal *Incest* :

I had carried the diary around for years when I visited René Allendy, and he never expressed any curiosity.
Dr. Rank saw how stunned I was and added: 'If you carry it around and bring it here, it is because you want to give it, you want someone to read it. And it isn't only your wish to have it read. It is your last defense against analysis. It is like a traffic island you want to stand on. [...] I don't want you to have a traffic island from which you will survey the analysis, keep control of it. I don't want you to analyze the analysis. (*Ibid.*)

Cette « île de transit », ce « port », pourrait-on presque dire, par lequel tout détail de la vie doit transiter, c'est bien ce qui enferme Nin, comme sa propre formulation des propos de Rank le fait comprendre : « Rank wants to see if I can keep a sketchbook, instead of *being kept by a*

diary » (novembre 1933, *D I*, 289 ; c'est nous qui soulignons). L'absence de journal ne dure que cinq mois et pendant ce temps, Nin contourne l'interdit en déclinant toutes les formes d'écritures possibles qui ne s'appelleraient pas journal. Dès la fin de cette courte analyse, elle récupère le vide des cinq mois par une écriture différée. Elle l'avoue dès le *Journal I* : « All this I have had to write in retrospect. From sketchy notes. Memory » (novembre 1933, *D I*, 285⁴³¹). L'analyste ne s'arrête pas là, il demande également à sa patiente de se couper temporairement des autres afin de pouvoir l'aider, tout comme Allendy l'avait fait : « Out. In the world. Rank said : leave your house at Louveciennes. That is isolation too. Leave the diary. That is withdrawing too » (février 1934, *Journal n° 45*, 37). Nin fait bien comprendre que c'en est trop pour elle, même si elle obéit et décide d'aller vivre au 26 rue des Marronniers, à Paris :

That period at 26 Rue des Marronniers remains a kind of trial. [...] The moving, etc. occupied me at first. But once settled, every evening, I wanted my diary as one could want opium. I wanted nothing else but the diary, to rest upon, as into a womb. But I also wanted to save myself. So I struggled and fought. I went to my typewriter and I wrote for the June-Henry Novel, for the Double, the diary of the work – – a deep struggle.

A month or so, later, I began the portrait of Rank in a diary-volume and Rank did not feel it was the diary I had resuscitated— a Note book, perhaps. The difference is subtle and difficult to seize. But I sense it. It consists chiefly in not nurturing the neurotic plant. (6 février 1934, *Journal n° 45*, 36-37)

Puisque Rank lui a confisqué le journal et qu'elle a promis de ne plus écrire dedans, elle écrit ailleurs. Elle lui fait croire, évidemment, que le « sketchbook » n'est là qu'en tant que laboratoire des œuvres narratives, mais elle se défend en vérité d'y noter quoi que ce soit concernant les romans, qu'il s'agisse de « Djuna » (« the June-Henry Novel », dans *The Winter of Artifice*), de ce qui deviendra « Lilith » (« the Double », dans le même recueil), ou de ce qu'elle nomme ici « the diary of the work », assemblage de commentaires métadiscursifs consignés sur des feuilles volantes dont il ne reste, hélas, aucune trace (la diariste les déchire probablement une fois qu'elle rattrape le temps perdu, dans le journal). Le livre d'esquisse est finalement ce que lui défend de faire Rank, à savoir un retour sur l'analyse : « I will never write anything [here] which can be situated in *Alraune* or “*The Double*” [...] In no other book I am

⁴³¹ La date correspond aux événements relatés, mais le lecteur ne doit pas oublier, d'une part, qu'il s'agit d'une recomposition, sous forme dialogique de surcroît, et d'autre part, que le journal en question est un journal expurgé ayant subi un long travail d'édition par la diariste dans les années cinquante.

writing now can I situate the portrait of Dr. Rank—and this portrait haunts me, disturbs me, while I am working on the novel. This portrait must be written. I will not give my all to the sketchbook » (janvier 1934, *I*, 296). De fil en aiguille, elle finit par terminer un premier brouillon de ce qu'elle appelle encore « The Double »⁴³², puis « Le Livre du père », avec la complicité d'un journal qui renaît des cendres d'un feu à moitié éteint, et dont elle rattrape les manques en quelques semaines.

L'erreur de Rank est irrémédiable : en voulant dépasser le cadre analytique, il s'est sabordé auprès de Nin qui en profite aussitôt, répétant son histoire, du moins dans l'écrit, avec comme seul changement Rank qui remplace Allendy. Il ne faut pas plus de quelques mois à Nin pour mettre au jour les failles du contre-transfert, et le rêve presque prémonitoire qu'elle fait le 27 mars 1934, dans lequel Rank lui fait l'amour (de même qu'elle l'avait fait dans un rêve avec Allendy) se concrétise deux mois plus tard, lorsque le 1^{er} juin 1934, ce dernier l'embrasse de façon passionnée sur le divan. Mais grâce au journal, la jeune femme ne livre à Rank qu'un fragment d'elle-même. Dans le journal, elle fait de lui un portrait pour la postérité, et l'aventure avec l'analyste, pourtant beaucoup plus épanouissante d'un point de vue personnel que celle avec Allendy, n'est réduite qu'à un événement marquant de l'histoire de la vie de la diariste. Nin baptise le volume du *Journal* n° 45 (février-6 juillet 1934), « the Definite Appearance of the Demon », et ce sont alors les échecs successifs des analyses qu'elle tourne à son avantage, en les présentant comme des victoires :

I feel that I am June to Rank. He loves me with his senses. I can destroy him. He loves the June side of me, the dangerous, rebellious, perverse side. I have enslaved him and have not become a slave to him [...] He has met me and has lost his head. It is obvious when I come into the room that he no longer listens to the others. [...] I am aware of the joy I feel in this triumph. Since I cannot have God, says Eduardo, I will have the analysts, whom the world considers as godlike men. As victories. As I took my Father. But I don't give myself to them. I keep myself. (23 juillet 1934, *I*, 357)

De même que le père est longtemps déifié dans le journal et se confond avec Dieu, les deux analystes sont vus « comme des dieux ». Nin perçoit une extrême jouissance de courtiser et

⁴³² Ce titre renforce à la fois la perception de la relation au père, ainsi qu'ironiquement, la nature de l'écrit lui-même, comme « la mue » d'un journal temporairement délaissé. *The Winter of Artifice* est bien un substitut du journal.

séduire ceux qui touchent au divin et devraient rester sacrés. Elle se complaît dans le point de vue de son cousin, Eduardo, mais ne fait finalement que répéter une transgression semblable à celle qu'elle présente avec son père, au détail près que les analystes sont certes séduits, mais ne rentrent pas pour autant dans son jeu de mythification. Le journal se fait le « keepsake » de Nin, non tant dans son sens propre que dans son sens imagé. Contenant de la diariste, et prison en même temps, il lui permet de retenir en permanence quelque chose d'elle-même, de se refuser à l'autre. Il est également une menace pour les autres, comme le perçoit le docteur Rank. Les questions dont elle débattait à l'époque avec Allendy trouvent alors une réponse dans les lignes suivantes, lorsqu'elle rapporte la conversation avec son cousin Eduardo Sánchez :

Eduardo and I observe that I have never gone to the very end of my perversities. [...] I did not go to the end with June and Henry. I stopped somewhere and I wrote the novel. The novel [« Djuna » dans *WA 1939*] is the *aboutissement*.
I did not go to the end with my Father as an experience of destructive hatred and antagonism. I created reconciliation, and I am writing a novel of hatred.
Will I go to the end with Rank? What stops me? I say health but it is creation. Do I arrest myself on the brink of destruction and self-destruction in order to catalyze all into art? (*Ibid.*, 357-8 ; c'est l'auteur qui souligne)

De Rank et de sa détresse, Nin écrira la nouvelle « The Voice » et finira ainsi de faire de *The Winter of Artifice* un recueil de nouvelles à la valeur hautement cathartique, pour ne pas aller à la fin, mais la vivre néanmoins, comme si la fiction permettait « d'aboutir », c'est-à-dire d'aller jusqu'au bout de l'expérience, tout en étant un garde-fou à la perversion, et « réconcilier » deux réalités conflictuelles. Cette citation donne la réponse aux questions que Nin se posaient à la fin de son analyse avec Allendy : l'artiste, ou du moins, celle qu'elle entend être en tant qu'artiste ne vit pas les choses complètement, il le fait dans l'art, pour garder l'illusion de la maîtrise magnifiée de la vie et avoir le dernier mot – un but que la publication du journal servira également.

4. Conclusion

Loin de n'être que confinée aux personnes du journal et aux personnages des romans, le jeu de voiles de Nin semble informer tout le corpus, qui fonctionne comme un ensemble, et

constitue un je(u) de séduction. Dans l'entretien pour Radio-Canada, le 18 juin 1970, Fernand

Seguin le remarque :

D'ailleurs, ce qu'il y a d'extraordinaire quand on lit votre œuvre romanesque, c'est que de temps en temps, d'une part, on a l'impression qu'on est en train de relire des pages du journal, qui ont été stylisées, auxquelles se sont ajoutés des éléments de rêves ou de fantaisie(s) et lorsqu'il s'agit de personnages féminins, de temps en temps, on a le sentiment que c'est vous ou presque vous et au moment où ce sentiment va se cristalliser, tout à coup, c'est quelqu'un d'autre. Ça évoque, par exemple, June la femme de Miller et il y a un va et vient continu entre cet aspect purement fictif de vos personnages et l'aspect très personnel, très sincère de votre journal. Est-ce que ça décrit assez bien ce que vous avez cherché à faire dans votre œuvre romanesque ? (Radio Canada 1970, 39'12"-40'10")

La réponse affirmative de Nin, « Oui, ça décrit très bien, je crois », confirme l'hypothèse selon laquelle Nin attire le lecteur dans son univers intime, ce labyrinthe que constitue son œuvre, pour disparaître dès qu'il l'approche. En ceci, son écriture est profondément érotique. En effet, dans la préface de *Little Birds*, adaptée de l'introduction à l'histoire de « Marianne » dans *Delta of Venus*, Nin revient sur la genèse des écrits érotiques : « As for me, my real writing was put aside when I set out in search of the erotic. These are my adventures in that world of prostitution. To bring them into light was at first difficult. The sexual life is usually enveloped in many layers, for all of us—poets, writers, artists. *It is a veiled woman, half-dreamed* » (LB, xi ; c'est nous qui soulignons). Qu'il s'agisse des récits des années quarante, écrits pour un dollar la page, ou du journal et de ses pendants fictionnels, les œuvres de Nin participent d'un érotisme indéniable au sens où l'entend Barthes :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? [...] [C]'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : *la mise en scène d'une apparition-disparition*. (Barthes 1973, 17-8 ; c'est nous qui soulignons)

Dans son écriture qui dévoile puis revoile aussitôt, Nin touche à l'érotisme que décrit Barthes. Dans cette « intermittence », dans ce « scintillement même qui séduit », la vérité de la femme s'entrevoit. L'écriture fait lumière sur les événements dans une perception accrue et saisissante qui parfois devient éblouissement. Quand elle écrit à Antonin Artaud dans une lettre collée au journal *Incest*, Nin souligne cette intensité des mots : “[T]he multiplicity of intention and

perception [...] of [...] words gives vertigo [...] *One sees too much. A vision relentless and almost intolerably acute...*” (20 mars 1933, *I*, 126 ; c’est nous qui soulignons). La lumière peut se faire si intense qu’elle en devient insupportable. Quand elle décrit l’actrice Stella, qui est actrice et donc n’existe que par le verbal et par ses mises en scène, dans la troisième version de *Winter of Artifice* (1961), la narratrice explique : « No role could contain her intensity. She gave off such a brilliance in acting, it was unbearable » (*WA 1961*, 29). Le moment où Stella est sur scène, donc apparemment visible, cette « révélation » est presque insoutenable pour le spectateur, et (a)percevoir *La femme* n’est pas possible.

Dans cette « apparition-disparition », l’authenticité n’est pas à rechercher dans l’événement lui-même, mais dans les événements, ou plutôt dans la répétition des événements. Ce qui fonde l’histoire de Nin, ce n’est pas tant l’écriture que la réécriture, la répétition. On ne peut alors qu’adhérer à la thèse de Helen Tookey, qui emprunte l’idée de Susan Stanford Friedman au sujet des romans de H.D., selon laquelle les différents écrits de Nin ne représentent que différents volets d’un rêve récurrent. Les thèmes et les mots qui reviennent, sans cesse répétés et réutilisés, constituent un rêve récurrent, au sens freudien du terme. Cependant, pour Nin qui insiste sans cesse pour que l’écrit suive le principe jungien de « partir du rêve », « [write] from the dream onward » (juin 1932, *D I*, 132), il nous semble plus légitime de parler d’une série de rêves telle que les conçoit Jung. En effet, selon lui, l’inconscient n’utilise pas un rêve isolé mais une série de rêves afin d’influencer le conscient, des ensembles continus de rêves sous-tendus par une dynamique des représentations (Jung 1973, 717-721)⁴³³. Le psychanalyste s’étend encore davantage sur la question dans *L’Homme et ses symboles* : « Alors que l’association "libre" nous entraîne toujours plus loin des matériaux originels du rêve par une démarche en zigzag, la méthode que j’ai conçue nous emmène plutôt à effectuer une sorte de promenade circulaire qui aurait l’image du rêve pour centre » (Jung 1964, 29)⁴³⁴. Ce centre, pour Nin, c’est le journal, depuis l’enfance jusqu’après la mort, un centre auquel la

⁴³³ Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l’âme et de ses symboles* (Genève : Librairie de l’université Georg, 1973).

⁴³⁴ Carl Gustav JUNG (dir.), *L’Homme et ses symboles* (Paris : Robert Laffont, 1964).

diariste est profondément « enracinée », comme elle se plaisait à le dire du journal d'enfance, dans la toute première citation de notre étude : « When a child is uprooted, it seeks to make a center from which it cannot be uprooted » (introduction à *D III*, vi). Cependant, ce centre est sans cesse remis en question, puisque l'écriture se meut, mue et se déploie à partir d'un moi qui lui-même n'est jamais stable.

CONCLUSION GÉNÉRALE

[A]s I don't believe in afterlife, I realize the gift the artists make to the world is a selfless one ultimately, and that the knowledge that it may survive the self must be due to a belief in immortality. Or can one really work for those one will never see? Do I ever think of those who will read me after my death? (Printemps 1961, *D VI*, 263)

Parce qu'elle fait suite à une réflexion et une recherche de plus de quarante ans, la structure du *Journal* d'Anaïs Nin, publié à partir de 1966, relève d'un rythme narratif intrinsèque que l'on ne retrouve pas nécessairement dans les journaux originaux. Parce qu'elle cherche à camoufler un passé chargé, dissimulant deux mariages simultanés, l'adultère, un inceste consenti avec le père, et des mensonges peu avouables, la composition que la diariste livre au lectorat fait souvent fi de la fidélité aux manuscrits, et se permet de réorganiser le passé, après coup.

Des trente-cinq mille pages manuscrites il importait de savoir ce qui reste, (une suite logique, comme dans le cas de nombreux journaux publiés), mais chez Nin, il fallait également considérer ce qui s'ajoute et vient faire du journal non pas une œuvre « auto-bio-graphique », mais presque une « autobiographie », *stricto sensu*, et même parfois, une autobiographie qui s'affranchit de tout pacte. C'est ainsi que Nin envisageait déjà le journal dans son essai de 1929 :

The journal will serve as a biography. It is curious to notice the amount of useless books that appear each year in a wort effort to describe the lives of people who have been dear or useful to the world – seldom both. Too often there are several books about one persons. The victim was a writer of worth, or a flute player. No matter. Someone has found him deserving of a biography. Dates of birth are duly given, and the rest follows. One biographer being a doctor attributes the mans talent to some sickness or other – or is it his unconsiou self? Anothe, a woman, reports joyously that it was the man's wife who made him. Perhaps the celebrity was affec neither by his complex nor his wife. It is a pity that he was never consulted on the subject, or he would have thought twice before dying. Had the man kept a diary, we would have the facts from his own lips, Of course, he can intentionally deceive us. But [...] writing

[...] is a great betrayer of a man's character. If the journal has been concocted, and if it is a piece of imagination, then it can be philosophically accepted as a piece of good or bad fiction, as it may be, and placed by the side of the other novels of the year. [...] To give the man the first word about his own life is merely a matter of courtesy. (*Essai 1929*, feuillets 6 et 7 ; voir annexes 103 et 104)

Avant les années 1930, Nin était loin de se douter que son journal répondrait justement à ce qu'elle dénonçait dans la deuxième partie de ce passage. Alors, sur quelle étagère doit-on le ranger ? Auprès des romans de l'année, bon ou mauvais ? Dès 1966, ce que découvre le lecteur est une remarquable mise en scène, consécutive à une censure que nous avons eu à cœur de mettre en relief dans notre étude. Peut-on parler du « Journal » d'Anaïs Nin ? Ne devrait-on pas plutôt dire « Le Journal » *par* Anaïs Nin ? Lorsque Didier écrit : « Les journaux féminins, s'ils ne sont pas forcément plus sincères, sont en général moins recomposés, moins travaillés que les masculins » (Didier 1976, 41), on ne saurait que répondre.

Évidemment, les expurgations, les coupures et les réécritures n'existent que parce qu'il y a un lecteur. Tout au long du journal, et tout au long des nombreuses correspondances de Nin, on retrouve le souci permanent de la réception de ses œuvres. Fitch note même une tendance à prendre toute critique, aussi infime fut-elle, avec une certaine animosité (voir Riley Fitch 1993, 373). Les lettres incluses dans le fond des collections spéciales de l'université de Northwestern en témoignent. Dans le discours qu'elle joint à une lettre adressée à Oscar Baradinsky, fondateur de Alicat Press⁴³⁵, Nin remarque :

The manuscript of *Winter of Artifice* published already in France and judged to be of value by such critics as Rebecca West, William Carlos Williams, Paul Rosenfeld, Kay Boyle, toured the publishers and was rejected as 'uncommercial'. I did not accept this condemnation. I felt that I could find my readers alone. (Lettre envoyée le 25 avril 1946, bibliothèque des collections spéciales de l'université de Northwestern, boîte 8, dossier 6)

Dans sa lettre, Nin joint également l'essai « Realism and Reality » qui débute lui aussi par des vitupérations : « I want to clarify some misunderstandings that have occasionally blocked the response to my work. They arise mostly from the fact that I write as a poet in the framework of

⁴³⁵ Les collections spéciales du Harry Ransom Humanities Research Center de l'université d'Austin, au Texas, conservent l'ensemble d'une correspondance entre Baradinsky, plus tard connu sous le nom de Oscar Baron et des auteurs en quête de publication, en particulier Maya Deren, Wallace Fowlie, Anaïs Nin, Kenneth Patchen et Louis Zukofsky.

prose and appear to claim the rights of a novelist». Les réflexions de Nin plaisent à Baradinsky, et c'est justement à cette lettre que l'on doit la publication si controversée chez Alicat de l'essai en question, à sept cent cinquante exemplaires. La couverture originale montre une photographie de Nin portant des vêtements masculins (pour calmer les esprits, une deuxième couverture suivra, avec des vêtements féminins). Plus tard en 1952, lorsqu'elle est en pourparlers avec l'université de Northwestern pour vendre les manuscrits de ses œuvres de fiction, l'auteur exprime toujours la même amertume, lors de sa correspondance avec Jens Nyholm, conservateur de la bibliothèque Charles Deering Mc Cormick. Elle écrit:

Your letter about my manuscripts touched me very much. Such expressions of appreciation are very necessary to someone engaged as I am, in producing a work which does not receive a more general recognition. [...] I am facing at the moment the possibility of not being published anymore in the United States. My last manuscript (a continuation of the novel) has been turned down by nine publishers. (Lettre de 1951 non datée précisément, bibliothèque des collections spéciales de l'université de Northwestern, boîte 8, dossier 7)

Si la publication du journal lui permet d'oublier ces sentiments, très vite, c'est la réception de ce dernier qui l'obsédera. C'est donc dans le souci constant de plaire au lecteur que la diariste tente de filer le projet de publication du journal anthume, puis posthume, en préparant le dactylogramme qui servira de base à l'édition.

Une fois la publication lancée, et le succès advenu, Nin prétendra souvent que le journal n'est là qu'en tant que témoignage de l'époque des Antonin Artaud, Otto Rank, et autres figures emblématiques des Années Folles, afin de les ramener à la vie : « I was pleased to realize that I had brought them to life permanently. This was the discovery which really pushed me into editing the diary » (*CAN*, 17). Cependant, la démarche est probablement plus personnelle, de même que lorsqu'elle imprime elle-même les œuvres de fiction que les éditeurs refusent : « In writing I talk with others, I touch them. Let me be published. By not publishing me you seal my lips, you entomb me, you deny my existence. I love the world, and you throw me back into my small personal world » (avril 1941, *D III*, 115 ; voir également *D III*, 179-305). L'entreprise créatrice en général permet avant tout de ne pas mourir, ou du moins de vivre après la mort. La diariste en a conscience, dès son plus jeune âge : « [J]e ne suis que

poussière, faite pour être marché dessus. Seulement je suis ambiteuse et moi, poussière, je veux m'étaler sur beaucoup de papier, devenir beaucoup de phrase, beaucoup de mots pour qu'on ne me marche pas dessus » (25 novembre 1916, *Journal n° 3*, non paginé).

La position de Nin est souvent contradictoire, entre la confession qu'elle fait à demi-mots, lorsqu'elle affirme, « I have often said that it was the fiction writer who edited the diary » (*NF*, 85) et les confirmations véhémentes que le journal est bien authentique : « I couldn't go back over the diaries because then their spontaneous quality would have been spoiled » (*AWS*, 176). Sans le savoir, ce que le lecteur découvre à partir de 1966 n'est pas le journal d'une romancière qui se démasque, mais au contraire, une mise en scène de morceaux choisis. Les journaux de Nin, et à fortiori *Le Journal*, constituent un parfait contre-exemple aux propos de Philippe Lejeune, dans sa communication « Le journal comme "antifiction" », puisque, loin d'être « aimanté[s] par la vérité », ils « vi[vent] sous le charme de la fiction »⁴³⁶. Des débuts réécrits par souci d'exhaustivité, aux fins réorchestrées avec brio pour sembler conclusives, Nin offre au lecteur un « étrange théâtre de masques » (Didier 1976, 121). En se donnant pour prétexte la censure des noms de ceux qui ne souhaitent pas y apparaître, elle fait de son journal un autoportrait séduisant au sein duquel même son mari, son plus jeune frère, et ses amants n'ont pas leur place, pas plus que l'aveu de l'inceste avec son père, après vingt ans pourtant passés à pleurer son absence.

Il va sans dire que le volume du journal ne permettait pas d'en livrer son intégralité au lectorat. Nin l'explique, dans un entretien notamment : « Yes, you see it has now one-hundred and twenty-five volumes, and so I have to condense and edit. » (*CAN*, 12). Si les verbes « condense » et « edit » ne sont pas complètement explicites, elle ne tarde pas à les préciser :

When it came to editing the diary, *I became an artist* who, by cutting (in a way similar to the cutting of films), by a process of cutting out extraneous material, unfocussed material or sketchy material, or *repetitions*, which are all part of diary writing, I could obtain an emphasis on the major themes and also *see what that period's drama was*. (1966, *CAN*, 19 ; c'est nous qui soulignons)

⁴³⁶ Voir NBP 278.

Si l'édition est un temps pour comprendre, c'est principalement par la coupure que Nin procède à ce travail, mais aussi par le montage, qui va dans le sens de la mise en scène. Dans le *Journal* n° 32, ceci est évident au vu marques au crayon qui signifient probablement que les entrées ont été retenues pour établir le dactylogramme servant à la publication du journal expurgé (voir par exemple les annexes 30 et 34, sur lesquelles ces « marques » sont visibles). Par là même, la diariste devient artiste, comme si l'écriture du journal n'était pas un travail artistique en soi. C'est en se lançant dans un travail d'autocensure que Nin fait du journal une œuvre d'art. L'édition fait d'elle une artiste à laquelle elle s'identifie tellement qu'elle oublie, dans ce style oral, que cette artiste est le sujet de la phrase : « who... I could » [*sic*]. La première personne est devenue sujet de la phrase, le « je » est artiste sans transition aucune puisque dans la phrase comme dans la vie, une coupure semble s'être exprimée.

Plus tard, dans les années 1970, Nin insiste en permanence (un peu trop, probablement) sur le caractère spontané du journal : « There was no studying of writing, there was no literary discipline, there was only the reading and receiving of experience » (*AWS*, 149-50). Elle prétend que le journal ne contient pas d'art : « In writing the diary, I tried to overlook, to forget all procedures of writing. I wanted to make no demands on myself as to whether I'd written it well or not » (*AWS*, 166). Pour elle, il s'agit donc moins de dire la vérité que de dire qu'elle la dit⁴³⁷. Il suffit de confronter la fin du *Journal III* à la section correspondante dans les manuscrits pour comprendre qu'elle ne pratique pas l'art du journal avec « l'exigence » dont parle Lejeune (Lejeune 2005, 85). Nin « [re]compose et corrige » mais pas « sur l'instant » (*ibid.*). Chronologiquement déplacé, le passage en question obéit au mot d'ordre de la séduction plus qu'à celui de l'authenticité. Ce qu'observe Simonet-Tenant des « commencements » du journal vaut donc également pour les « fins » : « Telles qu'elles apparaissent dans les textes publiés sous le contrôle de leur auteur, [les entrées initiales] témoignent aussi de l'idée que le diariste lui-même se fait d'un début de journal digne de ce nom et entend donner au lecteur » (Simonet-Tenant 2004, 97). En l'occurrence, les pages qui clôturent le volume III se font

⁴³⁷ Nous empruntons la formule à Amselle (Amselle 2008, 24).

contre-exemple parfait (dans le sens de l'adjectif ainsi que du participe passé du verbe) de ce qu'affirme Nin, puisqu'elles sont excessivement littéraires, et font entendre une écriture musicale basée sur un rythme ternaire qui n'apparaît pas dans la version d'origine⁴³⁸. Le passage est retravaillé *in extenso* et choisi, et la façon de Nin dans l'extrait original n'apparaît plus dans ce qui est livré au lectorat. Nous proposons, en annexes 105 et 106, une confrontation des deux extraits. Ce qui apparaît en gras dans le second est le « substrat » issu du journal manuscrit.

Il est manifeste que la réécriture apporte une littérarité considérable. L'anaphore « for the first time », moins visible dans le manuscrit, ainsi que l'insistance sur les répétitions ternaires, « the dissolved, the dispersed, the given Anaïs⁴³⁹ », contribuent à conférer à la fin de ce journal la tonalité d'un passage hautement musical. Par ailleurs, les longues phrases asyndétiques du journal original ne sont plus aussi marquantes, ou gênantes. En cette fin de journal, le lecteur a paradoxalement l'impression d'ouvrir enfin le journal *avec* Anaïs Nin, qui semble « parler » à cœur ouvert. Grâce à *l'intimité* de la scène, grâce à cette porte et cette fenêtre soudain closes, le lecteur reçoit le moi de la diariste, apparemment sans artifice, sans qu'il puisse se dérober ou lui échapper. La rime choisie, « close the window and the *door*, and open the diary once *more* » renforce cette conclusion.

Nonobstant ces qualités remarquables, le passage n'en est pas moins inauthentique ou inexact. La première dissonance, la date, montre que Nin a choisi une fin au volume III de son journal dit « expurgé ». En deuxième lieu, on est frappé par les conséquences de la suppression inconditionnelle de Hugh Guiler. Ce moment de « recueillement » dans le présent, la fin du besoin de chercher refuge sans cesse dans l'ailleurs, le bénéfice de tout cela lui est imputable

⁴³⁸ Nin affectionne particulièrement les répétitions ternaires. La nouvelle « Birth » en est la preuve : « to be lost, lost, lost » (*UGB*, 54), « They talked, they talked, they talked... » (*ibid.*, 55), « Please hold my legs ! Please hold my legs ! Please hold my legs ! » (*ibid.*, 55), « Push! Push! Push! » (*ibid.*, 54). Un autre exemple typique est celui du journal non expurgé *Henry and June*, en juin 1932, lorsque la répétition ternaire figure les mouvements du coït : « He [Henry] can fuck me as no one else can, but I want more than that. I'm going to hell, to hell, to hell. Wild, wild, wild » (juin 1932, *HJ*, 179), ou encore certains passages du *Journal III* (voir, par exemple *D III*, 5).

⁴³⁹ En outre, on remarque que Nin se nomme, comme une façon de réaffirmer le pacte, une pratique rare, comme le souligne Didier, lorsqu'elle revient sur le paradoxe de la présence absente du moi : « Le moi de l'écrivain est omniprésent, puisque sans cesse revient le « je » [...] pourtant l'auteur ne se nomme jamais [...] l'identité de l'auteur est établie une fois pour toutes par la page de titre qui seule donne le nom de ce « je » toujours répété » (Didier 1976, 168). Didier est catégorique : « [C]e « je » a un nom, mais il n'est jamais nommé dans le texte » (*ibid.*).

entièrement et le concerne directement, comme le montre le manuscrit. Cependant, ne voulant pas, à l'évidence, abandonner complètement un passage qu'elle aime, la diariste choisit de le tirer hors de son contexte pour en recréer un. L'effet est réussi et le lecteur referme le *Journal III* dans la plus grande émotion, avec le sentiment d'avoir *compris*, étymologiquement parlant, le moi qui s'exprime dans cette ultime entrée. Cette immobilité soudaine, cette félicité qui survient de l'observation du présent détachée de toute visée ou concupiscence mais en même temps empreinte d'une nostalgie mélancolique, c'est ce à quoi veut faire croire la diariste. Elle se retourne soudain pour saisir et partager, donner à voir ce qu'elle est devenue. Le ressenti du lecteur est celui de cet instant illusoire de « communion » avec la diariste « qui se livrerait dans son authenticité, sa nudité et sa vulnérabilité » (Simonet-Tenant 2004, 180)⁴⁴⁰. Il est témoin d'un moment où se fige le temps, puisque la diariste est presque en train de « discontinuer » son journal, pour reprendre les termes de Lejeune (Lejeune 2005, 85), mais promet de revenir au lecteur, comme un « à suivre » le laissant en haleine : « Close the door and the window upon the world for a moment, turn to the diary for all its musical notations, and begin another novel ».

De notations musicales en passages plus que romancés, le journal de Nin, et plus encore, son œuvre entière, constitue un long roman, son auto-crédation tout autant que sa véritable création. Parmi ses souvenirs, Nin sélectionne et se livre à un exercice d'archéologie toute personnelle. Non sans rappeler la série de tableaux *Gli Archeologi* de Giorgio de Chirico, un peintre cher à Nin (voir un exemple en annexe 107)⁴⁴¹, la diariste s'empare des fragments de son histoire, mais reconstruit les manques. Les fictions de *(The) Winter of Artifice* font pleinement partie de cette archéologie et l'on envisage aisément l'œuvre comme un moulage d'une partie manquante du journal, à l'instar de la vision que Miraux a de l'œuvre autobiographique, en tant « [qu'] étrange composé de présence et d'absence » (Miraux 2009, 64). Mais *l'indiv-dualité* de Nin peut aussi être illustrée par les deux archéologues de Chirico,

⁴⁴⁰ Rappelons que le journal est censé être rédigé « à chaud ». Par conséquent, « il n'encourt pas l'accusation, réitérée à l'encontre de l'autobiographie, de reconstitution altérée de l'existence ou de reconstruction mensongère » (Simonet-Tenant 2004, 22).

⁴⁴¹ Giorgio de Chirico est un nom récurrent dans les journaux comme dans les romans, voir notamment *D III*, 43 ou *D III*, 140.

figures jumelles et distinctes en même temps, se réfléchissant l'une et l'autre, l'une semblant observer l'autre en train de se recréer. Archéologue s'il en est, Nin a besoin de limer les fragments afin qu'ils puissent s'insérer parfaitement dans les interstices, sur les terrains vagues de ses cités de l'intérieur, qu'elle empile à l'envi.

Et si comme nous, certains lecteurs des années 1970 remettent déjà en cause l'authenticité supposée de ce je(u) de construction, Nin répond tout simplement en se montrant lors de conférences. Dans l'introduction à *A Woman Speaks*, Hinz établit un parallèle entre l'écriture et les lectures que Nin se plaisait à faire lors de ses apparitions publiques. Il s'agissait selon elle, de mettre en relief l'existence de l'auteur féminin en tant que siège de la vérité et de l'authenticité du journal, face à son lectorat. Les conférences permettaient à la diariste de montrer qu'elle existait vraiment et qu'elle était la même que dans les journaux :

As she came gradually to understand the need, the need (of her readers to see her, in person) reflected an apprehensiveness about the reality of the life portrayed in the Diary, a concern that possibly the woman with whose struggles one had identified... was not real but a fictional creation, a fear lest this apparently painstaking record of an individual's search for viable truths might be discovered to be partially or totally a masterful fabrication. The need to see her, the writer of the diary, was a need to be reassured that such a life was possible because such a person was real. (*AWS*, viii)

Nin est sortie du journal « en personne », elle peut donc sans crainte disparaître dans ses pages : « [She can] withdraw back again into its pages, leaving her audience with the Diary in place of her physical presence, leaving them with the place where she may always be found » (*ibid.*, xi). Cependant, cette position des années 1970 est en contradiction avec celle des années 1940, notamment quand la diariste s'inquiète de ne pouvoir saisir ce moi qui inlassablement lui échappe : « Tonight, I realize that the diary is a struggle to seize on the most unseizable person on earth. I elude my own detection [...] I cannot write myself out » (19 avril 1933, *I*, 141). L'affirmation de Evelyn J. Hinz selon laquelle le journal est le siège de la présence de la diariste s'en trouve affaiblie. Mais ce que souligne Hinz, c'est avant tout l'intérêt, pour les lecteurs, du rapport entre le « je » du journal et la personne en dehors de l'écriture, le journal se faisant alors site d'une identité pour le coup « genrée », comme l'indique le titre de l'ouvrage, clairement féministe : *A Woman Speaks*.

À ce sujet, Tookey postule que la part du fictionnel dans les écritures du moi, est sous-tendue par la problématique de l'identité féminine. Le titre complet de l'ouvrage de Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, corrobore bel et bien cette hypothèse. Toutefois, il convient de considérer le point de vue féministe avec précaution. En effet, les femmes ne sont pas les seules à subvertir le pacte autobiographique, comme le rappelle Laura Marcus dans le chapitre « Auto/biographical Spaces » de son ouvrage :

[b]y including problematic or ambiguous signals which trouble rather than confirm the distinction between autobiography and fiction [...] The 'fictional' can become the space for more general identifications, or for the trying out of potentialities [...] or it can be a way of suggesting how much fiction is involved in *all self-representations*. (Marcus 1994, 280 ; c'est nous qui soulignons)⁴⁴²

Les questions plus récentes sur l'autofiction et l'écriture de certains auteurs masculins, tels Borges⁴⁴³, confirment que les problèmes liés à l'identité du sujet, les questions d'autorité en opposition à l'auctorialité, ne sont pas exclusivement liés au genre (« gender »). L'écriture féminine nous semble indépendante du sexe biologique de l'auteur – on se référera notamment à Cixous dans *Le Rire de la méduse*, qui cite aussi bien Colette et Marguerite Duras, que Jean Genet (voir Cixous 2010, NBP 1, 43).

Enfin, à ceux qui ne savent se satisfaire de cette apparition-disparition subreptice et cherchent à savoir davantage de la femme des années soixante-dix qui revient sur sa vie d'avant guerre, Nin s'empresse de les faire patienter jusqu'au journal suivant. Ce que retient Wendy M. DuBow de l'interview de l'auteur par Susan Edminston en 1970 est probant :

Nin has turned to the preparation of the fourth book of her diary. If asked about anything post-1945 where the last published volume leaves off, she is apt to say, "Wait for the Diary!" In a sense, the post-1945 Anaïs does not yet exist until that material has been organized, edited, written, and published. For ultimately, the great creation of her life is the persona of the diaries—an Anaïs derived from the raw material of the real one but shaped and edited [...] (1970, *CAN*, 51)

⁴⁴² Laura MARCUS, *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice* (Manchester : Manchester University Press, 1994).

⁴⁴³ Voir Jean-Pierre MOUREY, *Jorge Luis Borges : Vérité et univers fictionnels* (Liège: Pierre Mardaga, 1988). Mourey analyse notamment le « déplacement des frontières habituelles de l'écriture. La distinction entre récit de fiction et récit autobiographique tombe, tandis que les "contrats de lecture" s'ambigüisent. L'impossibilité du sujet d'énonciation à se dire est donnée en représentation dans des textes au statut contradictoire. Là où l'on peut croire qu'il n'y a que jeu et mystification, la vérité problématique de Borges s'écrit » (39).

Notre position de lecteur posthume ne nous permettait pas de croire davantage au caractère véritablement non expurgé du journal publié à partir de 1986. À ceux qui pourraient nous reprocher d'avoir « fait les poubelles de l'auteur », nous ne démentirons pas, mais répondrons que cette dernière ne les avait pas vidées, et les a même vendues, à l'université de Northwestern, en particulier⁴⁴⁴. Tel ce journal qu'elle laissa plus d'une fois ouvert sur son bureau, dans un acte manqué ou même sciemment, à l'intention de son mari, Nin a vendu ses manuscrits. C'est donc qu'elle leur reconnaissait une valeur certaine. On ne peut que rejoindre l'avis de Grésillon : « les dossiers génétiques doivent être accessibles, même si leur public de lecteurs reste sans doute un public de spécialistes. Mais imaginons un instant ce que pourrait être le développement de la critique génétique si des étudiants en maîtrise ou en thèse pouvaient acquérir à peu de frais de tels dossiers... » (Grésillon 1994, 136). Nous avons eu cette chance, sans pour autant qu'elle remplisse la deuxième condition énoncée par la généticienne, et espérons avoir réussi, dans notre étude, à délimiter les traces des hésitations et les délibérations de Nin que nous souhaitons rapprocher d'un des derniers textes de Barthes.

En 1979, ce dernier publie un essai intitulé « Délibération » au sein de la revue *Tel Quel*, dans lequel il se demande s'il peut « faire du journal une “œuvre” ». Ses conclusions sont éloquentes :

Il faudrait sans doute conclure que je puis sauver le Journal à la seule condition de le travailler *à mort*, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte à peu près impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal. (Barthes 1984, 414 ; c'est l'auteur qui souligne)⁴⁴⁵

Si Genette décide de qualifier la démarche barthésienne « d'antijournal »⁴⁴⁶, c'est avant tout parce que le journal semble retourner d'où il vient. Le va et vient relevant de la confiance diaristique est un trait récurrent des écritures du moi, comme si, explicite Dominique Kunz

⁴⁴⁴ Grésillon, entre autres, rappelle « l'infamilière curiosité » que souligne Jean Bellemin-Noël, qui se demande s'il ne faut pas « être un peu chinois pour s'en aller chiner dans les poubelles du génie [l'homme de lettres] ». Elle relève également une mise en garde de Heine, dénuée d'humour et très catégorique : « C'est un acte illicite et immoral que de publier ne fût-ce qu'une ligne d'un écrivain qu'il n'a pas lui-même destinée au grand public » (Grésillon 1994, 13, NBP 1 et 2).

⁴⁴⁵ Roland BARTHES [1979], « Délibération », repris dans *Essais critiques*, tome IV, *Le Bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), 410-416.

⁴⁴⁶ Voir Gérard GENETTE, « Le journal, l'antijournal in R. Barthes », *Poétique. Revue de théories et d'analyses littéraires*, n° 47 (Paris : Seuil, 1981).

Westerhoff, « s'adonner à *l'introspection* impliquait un mouvement réflexif du journal sur lui-même, un mouvement réflexif et souvent négatif. *Il n'y a pas de journal intime sans anti-journal*, sans examen de ses visées et de ses défaillances » (Kunz Westerhoff 2005, 1 ; c'est l'auteur qui souligne)⁴⁴⁷. Alors qu'elle répond à Léo Lerman, qui souhaite avoir d'elle une brève biographie avant de publier l'une de ses nouvelles dans la revue *Harper's Bazaar*, Nin révèle justement les siennes, avec une sagacité remarquable :

My work is merely an essence of this vast and deep adventure. I create a myth and a legend, a lie, a fairytale, a magical world, and one that collapses every day and makes me feel like going the way of Virginia Woolf. I have tried to be not neurotic, not romantic, not destructive, but may be all of these in disguises.

It is impossible to make my portrait because of my mobility. I am not photogenic because of my mobility. My familiar climate is anxiety. I write as I breathe, naturally, flowingly, spontaneously, out of an overflow, not as a substitute for life. I am more interested [...] in becoming a work of art than in creating one. [...] I have no confidence in myself and great confidence in others. I need love more than food. I stumble and make errors, and often want to die. When I look most transparent is probably when I have just come out of the fire. I walk into the fire always, and come out more alive. All of which is not for *Harper's Bazaar*.

I think life tragic, not comic, because I have no detachment. I have been guilty of idealization, guilty of everything except detachment. I am guilty of fabricating a world in which I can live and invite others to live in, but outside of that I cannot breathe. I am guilty of too serious, too grave living, but never of shallow living. I have lived in the depths. My first tragedy sent me to the bottom of the sea; I live in a submarine, and hardly ever come to the surface. I love costumes, the foam of esthetics, *noblesse oblige*, and poetic writers. At fifteen I wanted to be Joan of Arc, and later, Don Quixote. I never awakened from my familiarity with mirages, and will end probably in an opium den. None of that is suitable for *Harper's Bazaar*.

I am gentle, unstable, and full of pretenses. I will die a poet killed by the nonpoets, will renounce no dream, resign myself to no ugliness, accept nothing of the world but the one I made myself. I wrote, lived, loved like Don Quixote, and on the day of my death I will say : "Excuse me, it was all a dream," and by that time I may have found one who will say: "Not at all, it was true, absolutely true."

Everything I write is true, transposed but true. The source of the diary is my life's work. I have experienced everything and now I am ready to begin all over again. [...] I will never settle down, never have a home. My symbol is a roving ship. I am a writer. I would rather have been a courtesan. The rest is in the diary [...] (Lettre à Léo Lerman, décembre 1946, *D IV*, 177-178)

En publiant ce passage en 1971, six ans avant sa mort, Nin se projette déjà au-delà. Le journal, cette gigantesque « aventure » autobiographique, cette « légende », ce « mythe », la diariste commence à en nuancer l'authenticité mais pas la sincérité, grâce à un paradoxe : « Everything

⁴⁴⁷ Dominique KUNZ WESTERHOFF [2005], « *Le journal intime, méthodes et problèmes* », cours du département de français moderne de l'université de Genève, disponible en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/> ; consulté le 4 avril 2011.

I write is true, transposed but true ». Dans ces lignes, elle cherche peut-être à atteindre la « transparence » aux yeux du lecteur, cependant, c'est davantage le « mirage » auquel Nin donne accès. En prétendant être profondément sincère, elle énonce des vérités qui n'en sont pas. Celle qui posa comme mannequin dans sa jeunesse et qui continua de charmer l'objectif toute sa vie (comme l'attestent les nombreuses photographies incluses dans les pages intercalaires des journaux *Incest*, *Fire*, et *Nearer the Moon* ; voir annexe 108), voilà qu'elle charme à nouveau ses lecteurs en faisant mine de confesser le contraire. Cette construction à l'allure d'épithète du moi (« [And so] I wrote, loved and lived ») est en soi contradictoire, puisque la diariste affirme que son écriture ne se substitue pas à la vie, mais avoue en même temps que ce qu'elle veut, c'est devenir elle-même une œuvre d'art, c'est-à-dire faire de sa vie une œuvre d'art dans l'écrit.

Remarquablement, chaque *non vérité* de ce passage offre une vérité, mais en creux. Si elle est bel et bien photogénique, la diariste est, c'est vrai, difficile à cerner car son moi intime est sans cesse mouvant (« because of my mobility »). Si elle attire l'attention du lecteur sur ce qu'elle est peut-être, malgré elle et en dépit des apparences, à savoir « névrosée », « romantique », et « destructrice », n'est-ce pas pour qu'il la croie sur parole lorsqu'elle dit que son écriture est « spontanée » ? De même, elle avoue son goût pour le travestissement du moi (« I love costumes »), mais en revenant sur une culpabilité qu'elle cultive, à force de mots, Nin justifie ses mises en scène (« I am guilty of fabricating a world »), tout en se présentant comme victime, dans une position minoritaire : « I will die a poet killed by the nonpoets ». Autant épithète que célébration du constant renouveau (« I walk into the fire and come out more alive »), dans ce passage, le moi semble enfin s'entr'écrire. Au terme et devant la limite de notre étude, nous serions nous aussi tentés de renvoyer à une autre lecture, mais avec une précaution : « The rest, *in pieces*, is in the diary ».

Paul Valéry: A work is never completed, but merely abandoned.

Anaïs NIN, mars 1946, *The Diary, volume IV*, 137

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : Aperçu complet des journaux manuscrits et journaux publiés.....	380
ANNEXE 2 : COUVERTURE DU <i>JOURNAL</i> N° 54	380
ANNEXE 3 : TYPOLOGIE DU JOURNAL EN FONCTION DES DESTINATAIRES	386
ANNEXE 4 : PREMIERE PAGE DU <i>JOURNAL</i> N° 1, ENTREE DU 25 JUILLET 1914	387
ANNEXE 5 : <i>JOURNAL</i> N° 1, FIN DE L'ENTREE DU 7 AOUT 1914	388
ANNEXE 6 : <i>JOURNAL</i> N° 1, FIN DE L'ENTREE DU 30 JANVIER 1915.....	389
ANNEXE 7 : <i>JOURNAL</i> N° 1, ENTREE DU 9 AOUT 1914.....	390
ANNEXE 8 : TRANSCRIPTION DIPLOMATIQUE DE L'ENTREE DU 31 AOUT 1914	391
ANNEXE 9 : <i>JOURNAL</i> N° 32, PAGE DE FIN.....	392
ANNEXE 10 : <i>JOURNAL</i> N° 51, ENTREE DU 18 DECEMBRE 1936.....	393
ANNEXE 11 : COUVERTURE DU <i>JOURNAL</i> N° 39	394
ANNEXE 12 : <i>JOURNAL</i> N° 32, INDEX FINAL (1).....	395
ANNEXE 13 : <i>JOURNAL</i> N° 32, INDEX FINAL (2).....	396
ANNEXE 14 : <i>JOURNAL</i> N° 38, « INDEX »	397
ANNEXE 15 : <i>JOURNAL</i> N° 43, ENTREE D'AOUT 1933	398
ANNEXE 16 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET 1	399
ANNEXE 17 : ESSAI INEDIT DE 1929, FEUILLET 1	400
ANNEXE 18 : ESSAI INEDIT DE 1929, FEUILLET 2	401
ANNEXE 19 : PHOTOMONTAGE DE VAL TELBERG.....	402
ANNEXE 20 : PUBLICITE LANVIN.....	403
ANNEXE 21 : ESSAI INEDIT DE 1929, FEUILLET 3	404
ANNEXE 22 : ESSAI INEDIT DE 1929, FEUILLET 4	405
ANNEXE 23 : « THE FEAR OF NICE », FEUILLET 1	406
ANNEXE 24 : <i>JOURNAL</i> N° 42, ENTREE COMPOSEE LE 8 JUILLET 1933 (1)	407
ANNEXE 25 : <i>JOURNAL</i> N° 42, NOTES PRISES « A CHAUD » FIN JUIN 1933.....	408
ANNEXE 26 : <i>JOURNAL</i> N° 42, ENTREE COMPOSEE LE 8 JUILLET 1933 (2)	409
ANNEXE 27 : <i>JOURNAL</i> N° 42, ENTREE COMPOSEE LE 8 JUILLET 1933 (3)	410
ANNEXE 28 : <i>JOURNAL</i> N° 42, PHOTOGRAPHIE DE NIN EN 1933	411
ANNEXE 29 : <i>JOURNAL</i> N° 40, ENTREE DE MARS 1933	412
ANNEXE 30 : <i>JOURNAL</i> N° 33, FRAGMENT D'AVRIL 1932	413
ANNEXE 31 : <i>JOURNAL</i> N° 33 BIS, « FAUX JOURNAL », 1933	414
ANNEXE 32 : TABLEAU ILLUSTRANT LA LECTURE DU « FAUX JOURNAL »	415
ANNEXE 33 : <i>JOURNAL</i> N° 44, COPIE D'UNE LETTRE A HENRY MILLER D'OCTOBRE 1933	416
ANNEXE 34 : <i>JOURNAL</i> N° 37, ENTREE DE FIN NOVEMBRE 1932	417
ANNEXE 35 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET NON NUMEROTE	418
ANNEXE 36 : <i>JOURNAL</i> N° 33, FRAGMENT DE FIN MARS 1933.....	419
ANNEXE 37 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET 15	420

ANNEXE 38 : <i>JOURNAL</i> N° 52, ENTREE DU DEBUT 1937 (1).....	421
ANNEXE 39 : <i>JOURNAL</i> N° 52, ENTREE DU DEBUT 1937 (2).....	422
ANNEXE 40 : <i>JOURNAL</i> N° 42, ENTRÉE DU DÉBUT SEPTEMBRE 1933	423
ANNEXE 41: FORMULAIRE DE COMMANDE DU <i>JOURNAL</i> , ETE 1937	424
ANNEXE 42: <i>JOURNAL</i> N° 55, ENTRÉE DU 8 NOVEMBRE 1937	425
ANNEXE 44 : ACHEVE D'IMPRIMER DE <i>WINTER OF ARTIFICE</i> (1942)	427
ANNEXE 45 : LETTRE ORIGINALE DE NIN ADRESSEE A JOHN GOODWIN EN 1942	428
ANNEXE 46 : COUVERTURE DE <i>WINTER OF ARTIFICE</i> (1942).....	429
ANNEXE 47 : TRANSCRIPTION DIPLOMATIQUE DU FEUILLET 62 DE « DJUNA »	430
ANNEXE 48 : DOSSIER GENETIQUE DE « DJUNA », FRAGMENT DU FEUILLET 84	431
ANNEXE 49 : DOSSIER GENETIQUE DE « DJUNA », FEUILLET 56	432
ANNEXE 50 : DOSSIER GENETIQUE DE « DJUNA », FEUILLET 81	433
ANNEXE 51 : TRANSCRIPTION DE L'ANNEXE PRECEDENTE	434
ANNEXE 52 : DOSSIER GENETIQUE DE « DJUNA », FEUILLET 72	435
ANNEXE 53 : TRANSCRIPTION DIPLOMATIQUE DU FEUILLET 78 DE « DJUNA »	436
ANNEXE 54 : ESSAI INEDIT DE 1929, FEUILLET 8	438
ANNEXE 55 : <i>JOURNAL</i> N° 38, ENTREE DU 1 ^{ER} JANVIER 1933	439
ANNEXE 56 : DOSSIER GENETIQUE DE « DJUNA », FEUILLET 62	440
ANNEXE 57 : DOSSIER GENETIQUE DE « DJUNA », FRAGMENT DU FEUILLET 77	441
ANNEXE 58 : <i>JOURNAL</i> N° 34, ENTREE DE FIN AVRIL 1932.....	441
ANNEXE 59 : DOSSIER GENETIQUE DE <i>HOUSE OF INCEST</i> , PARTIE INTITULEE « ARTIST »	442
ANNEXE 60 : EXAMEN DES TERMES DU PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LES VERSIONS PUBLIEES DE « LILITH »	443
ANNEXE 61 : APERÇU GENETIQUE DU DOSSIER DE « LILITH »	444
ANNEXE 62 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET 29	446
ANNEXE 63 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET 34	447
ANNEXE 64 : <i>JOURNAL</i> N° 41, ENTREE DU 12 MAI 1933	448
ANNEXE 65 : COUVERTURE DU DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH ».....	449
ANNEXE 66 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FRAGMENT DU FEUILLET 87.....	450
ANNEXE 67 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET 90.....	451
ANNEXE 68 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET MANUSCRIT A LA SUITE DU FEUILLET 90.....	452
ANNEXE 69 : COMPARAISON DES DEUX FEUILLETS PRECEDENTS.....	453
ANNEXE 70 : TRANSCRIPTION DU FEUILLET 91 DE « LILITH.....	454
ANNEXE 71 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET 92.....	455
ANNEXE 72 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET 25.....	456
ANNEXE 73 : TRANSCRIPTION DE L'ANNEXE PRECEDENTE	457
ANNEXE 74 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FRAGMENT DU FEUILLET 26.....	458
ANNEXE 75 : TRANSCRIPTION DE L'ANNEXE PRECEDENTE	458
ANNEXE 76 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH », FEUILLET 50.....	460
ANNEXE 77 : TRANSCRIPTION DE L'ANNEXE PRECEDENTE	460
ANNEXE 78 : <i>JOURNAL</i> N° 33, ENTREE DE FEVRIER 1932.....	461

ANNEXE 79 : DOSSIER GENETIQUE DE « LILITH » (VERSION ANTERIEURE), FEUILLET 55...	462
ANNEXE 80 : <i>JOURNAL</i> N° 53, ENTREE DU 21 JUIN 1937	463
ANNEXE 81 : <i>JOURNAL</i> N° 42, NOTES PRISES FIN JUIN 1933	464
ANNEXE 82 : <i>JOURNAL</i> N° 42, RECONSTITUTION DU 8 JUILLET 1933	464
ANNEXE 83 : <i>JOURNAL</i> N° 42, ENTREE DE FIN JUILLET 1933	465
ANNEXE 84 : <i>JOURNAL</i> N° 42, ENTREE DU 19 JUIN 1933	466
ANNEXE 85 : <i>JOURNAL</i> N° 57, ENTREE DU 30 JANVIER 1937	467
ANNEXE 86 : <i>JOURNAL</i> N° 42, ENTREE DE DEBUT JUILLET 1933	468
ANNEXE 87 : <i>JOURNAL</i> N° 42, ENTREE DU 20 JUILLET 1933	469
ANNEXE 88 : TRANSCRIPTION DIPLOMATIQUE DE L'ANNEXE PRECEDENTE	470
ANNEXE 89 : <i>JOURNAL</i> N° 43, ENTREE DU 12 AOÛT 1933.....	471
ANNEXE 90 : <i>JOURNAL</i> N° 45, ENTREE DE FEVRIER 1934.....	471
ANNEXE 91 : <i>JOURNAL</i> N° 41, ENTREE DE MI-MAI 1933 (1).....	472
ANNEXE 92 : <i>JOURNAL</i> N° 41, ENTREE DE MI-MAI 1933 (2).....	472
ANNEXE 93 : COUVERTURE DU <i>JOURNAL</i> N° 42	473
ANNEXE 94 : PHOTOGRAPHIES DE L'HOTEL COIRIER	474
ANNEXE 95 : <i>JOURNAL</i> N° 41, ENTREE DE MI-MAI 1933 (3).....	475
ANNEXE 96 : <i>JOURNAL</i> N° 41, RECONSTITUTION DU 8 JUILLET 1933	476
ANNEXE 97 : <i>JOURNAL</i> N° 1, ENTREE DU 27 OCTOBRE 1914	477
ANNEXE 98 : <i>JOURNAL</i> N° 36, ENTREE DE FIN OCTOBRE 1933	478
ANNEXE 99 : TRANSCRIPTION DE L'ANNEXE PRÉCÉDENTE	478
ANNEXE 100 : <i>JOURNAL</i> N° 45, ENTREE DE MAI 1934	479
ANNEXE 101 : <i>JOURNAL</i> N° 39, ENTREE DU DEBUT FEVRIER 1933.....	480
ANNEXE 102 : <i>JOURNAL</i> N° 40, ENTREE DE MAI 1933	481
ANNEXE 103 : ESSAI INEDIT DE 1929, FRAGMENT DU FEUILLET 6	482
ANNEXE 104 : ESSAI INEDIT DE 1929, FRAGMENT DU FEUILLET 7	482
ANNEXE 105 : <i>JOURNAL</i> N° 66, ENTREE DU 3 OCTOBRE 1943	483
ANNEXE 106 : REECRITURE DU PASSAGE DU 3 OCTOBRE 1943	484
ANNEXE 107 : GIORGIO DE CHIRICO, <i>GLI ARCHEOLOGI</i> (1927).....	485
ANNEXE 108 : PHOTOGRAPHIES DE NIN	486

**Annexe 1 : Aperçu complet des journaux manuscrits
et journaux publiés**

Correspondance journaux manuscrits et journaux publiés

Journaux manuscrits (UCLA)	Journaux expurgés (anthumes, à partir de 1966)	Journaux non expurgés (posthumes, à partir de 1986)	Journaux de jeunesse (posthumes, à partir de 1978)
<i>Journal n° 1</i> 25 juillet 1914 - 19 mai 1915 176 feuilles			<p><i>The Early Diary of Anaïs Nin, 1914-1920 : "Linotte" (vol.1)</i> (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1978).</p> <p>502 pages</p> <p>Texte établi par Nin dans les années 1920. Publication de Rupert Pole. Préface du frère de Nin, Joaquín Nin-Culmell.</p>
<i>Journal n° 2</i> 23 mai 1915 – 25 mai 1916 190 feuilles			
<i>Journal n° 3</i> 5 juin 1916-19 janvier 1918 232 feuilles			
<i>Journal n° 4</i> janvier 1918-mars 1919 Perdu. Fossé d'un an et deux mois.			
<i>Journal n° 5</i> 22 mars 1919-11 août 1919 134 feuilles			
<i>Journal n° 6</i> 11 août 1919-8 octobre 1919 185 feuilles			
<i>Journal n° 7</i> 8 octobre 1919-27 janvier 1920 187 feuilles			
<i>Journal n° 8</i> 28 janvier 1920-9 juillet 1920 180 feuilles			
<i>Journal n° 9, My diary,</i> 9 juillet 1920-30 septembre 1920 366 pages			<p><i>The Early Diary of Anaïs Nin, 1920-1923 (vol. 2)</i> (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1982).</p> <p>528 pages</p> <p>Texte établi par Nin dans les années 1920. Publication de Rupert Pole. Préface du frère de Nin, Joaquín Nin-Culmell.</p>
<i>Journal n° 10, My diary,</i> 30 septembre 1920-21 novembre 1920 366 pages			
<i>Journal n° 11, My diary,</i> 22 novembre 1920-26 janvier 1921 366 pages			
<i>Journal n° 12, My diary,</i> 27 janvier 1921-8 avril 1921 367 pages			
<i>Journal n° 13, My diary,</i> 9 avril 1921-20 mai 1921 368 pages			
<i>Journal n° 14, My diary,</i> 24 mai 1921-17 juillet 1921 367 pages			
<i>Journal n° 15, My diary,</i> 19 juillet 1921-18 octobre 1921 368 pages			
<i>Journal n° 16, My diary,</i> 19 octobre 1921-16 juin 1921 369 pages			
<i>Journal n° 17, My diary,</i> 4 janvier 1922-16 juin 1922 368 pages			
<i>Journal n° 18, Journal d'une fiancée,</i> juin 1922-février 1923 368 pages			
<i>Journal n° 19, Journal d'une épouse,</i> 10 février 1923-5 avril 1924 368 pages (début page 35)			
<i>Journal n° 20, Journal and Note Book,</i> 9 avril 1924-23 février 1925 366 pages			
<i>Journal n° 21, Journal and Note Book,</i> 27 février 1925-9 décembre 1925 267 pages			
<i>Journal n° 22, Journal and Note Book,</i> 12 décembre 1925-19 juillet 1926 268 pages			
<i>Journal n° 23, Journal and Note Book,</i> 18 juillet 1926-10 avril 1927 279 pages			

⁴⁴⁸ Un volume se perd lors de la traversée Paris – New York de 1927. À son retour en Europe, Nin reconstruit le manque, de mémoire, au contraire du fossé de 1918 ; voir note de l'éditeur (*ED III*, vii).

<p><i>Journal n° 44, Mon Journal and Note Book. Audace.</i> 19 septembre 1933-8 novembre 1933⁴⁴⁹ 233 pages</p>		
<p><i>Journal n° 45, Novel of Henry-June. Break with Father. The definite appearance of the Demon.</i> Février 1934-6 juillet 1934 149 pages</p>		
<p><i>Journal n° 46, Flow. Childhood. Rebirth. Notes.</i> Juillet 1934-novembre 1934 252 pages</p>		
<p><i>Journal n° 47, Night and Day. A Story with Two Faces.</i> 29 novembre 1934-avril 1935 261 pages</p>		<p><i>Fire, from "A Journal of Love". The unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1934-1937 (San Diego/New York: Harcourt Brace & Company, 1995).</i></p> <p>415 pages</p> <p>Texte établi par Rupert Pole et Gunther Stuhlmann, à partir de la version dactylographiée réalisée par Nin.</p>
<p><i>Journal n° 48, sans titre.</i> 16 avril 1935-septembre 1935 250 pages</p>		
<p><i>Journal n° 49, Révolte.</i> 6 octobre 1935-23 mars 1936 pages non numérotées après p 19</p>		
<p><i>Journal n° 50, Drifting.</i> Mars 1936-août 1936 pages non numérotées</p>		
<p><i>Journal n° 51, Mon Journal. Vive la Dynamite. Nanankepichu.</i> 31 août 1936-27 décembre 1936 pages non numérotées après p 56</p>		
<p><i>Journal n° 52, Mon Journal and Note Book. Fire.</i> 28 décembre 1938-3 mars 1937 320 pages</p>		
<p><i>Journal n° 53, Journal de Fata Morgana. Un dieu qui rit.</i> 4 mars 1937-juillet 1937 305 pages</p>		
<p><i>Journal n° 54, C.O.S.M.I.C. Consumption [sic], Collective, Self-Abnegation, Le Monde, Isolation, Circles.</i> 12 juillet 1937-septembre 1937 239 pages</p>	<p>The Diary of Anaïs Nin, volume II, 1934-1939 (San Diego/New York : Harcourt Inc., 1967).</p>	
<p><i>Journal n° 55, Mon Journal and Note Book. Maya.</i> Septembre 1937-8 novembre 1937 182 pages</p>	<p>349 pages</p>	
<p><i>Journal n° 56, Mon Journal, 30 Quai de Passy, Paris 16me [sic]. (Parenthesis).</i> Novembre 1937 361 pages</p>	<p>Texte établi par Nin. Introduction et révisions de Gunther Stuhlmann.</p>	
<p><i>Journal n° 57, Les Mots Flottants. Mon Journal.</i> 12 décembre 1937-janvier-mars 1938 146 pages</p>		
<p><i>Journal n° 58, Nearer the Moon. Mon Journal.</i> Mars 1938-septembre 1938 340 pages</p>		
<p><i>Journal n° 59, Book of Metamorphoses. Book of Maya.</i> Décembre 1938-janvier 1939 192 pages</p>		
<p><i>Journal n° 60, Mon Journal.</i> Janvier-avril 1939. 296 pages</p>		
<p><i>Journal n° 61, sans titre.</i> Juin 1939-octobre 1939. 186 pages</p>		
<p><i>Journal n° 62, Kenilworth & Death of the Mother. Mon Journal.</i> Octobre 1939-novembre 1940 654 pages</p>	<p><i>The Diary of Anaïs Nin, volume III, 1939-1944 (San Diego/New York : Harcourt Inc., 1969).</i></p>	<p><i>Nearer the Moon, from "A Journal of Love". The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1937-1939 (New York : Harcourt Brace & Company, 1996).</i></p> <p>375 pages</p> <p>Texte établi par Rupert Pole et Gunther Stuhlmann, à partir de la version dactylographiée réalisée par Nin.</p>
<p><i>Journal n° 63, Mon Journal, House of Death & Escape.</i> 8 décembre 1940-juin 1941 375 pages</p>	<p>314 pages</p>	
<p><i>Journal n° 64, Inter-Mezzo. Mon Journal.</i> Juillet 1941-9 août 1941 188 pages</p>	<p>Texte établi par Nin. Introduction et révisions de Gunther Stuhlmann.</p>	
<p><i>Journal n° 65, Birth of the Press.</i> 4 novembre 1941-24 octobre 1942 366 pages</p>		

⁴⁴⁹ Nin abandonne le journal quelques mois, sur les conseils de son analyste.

<i>Journal n° 66, Mon Journal. A la Recherche des Jeux Perdus with Martha Jaeger.</i> 27 octobre 1942-3 octobre 1943 1218 pages		
<i>Journal n° 67, sans titre.</i> Octobre 1943-mars 1944		
<i>Journal n° 68, Mon Journal.</i> 15 avril 1944 & mai-novembre 1945 502 pages	<i>The Diary of Anaïs Nin, volume IV, 1944-1947</i> (San Diego/New York : Harcourt Inc., 1971). 225 pages Texte établi par Nin. Introduction et révisions de Gunther Stuhlmann.	
<i>Journal n° 69, Mon Journal : the Transparent Child.</i> Novembre 1945-mai 1946		
<i>Journal n° 70, sans titre.</i> 1946 Feuilles volantes ⁴⁵⁰		
<i>Journal n° 71, 1947 I, Un Etre Etoilique, Diary of Anaïs Nin</i> [2 vol.] Janvier 1947. 1277 pages		
<i>Journal n° 72, 1947 II, April.</i> Contient également des entrées de 1948. 137 pages		
<i>Journal n° 73, 1948 I.</i> 111 pages	<i>The Diary of Anaïs Nin, volume V, 1947-1955</i> (San Diego/New York : Harcourt Inc., 1974). 262 pages Texte établi par Nin. Introduction et révisions de Gunther Stuhlmann.	
<i>Journal n° 74, 1948 II, Mon Journal</i> Mai 1948-juillet 1948. 146 pages		
<i>Journal n° 75, sans titre.</i> [2 vol.] 1949 383 pages		
<i>Journal n° 76, sans titre.</i> 1950. 134 pages		
<i>Journal n° 77, sans titre.</i> [3 vol.] 1951 426 pages		
<i>Journal n° 78, 1952-I.</i> [2 vol.] 420 pages		
<i>Journal n° 79, 1952-II.</i> [3 vol.] 627 pages		
<i>Journal n° 80, 1953-I</i> [3 vol.] 503 pages		
<i>Journal n° 81, 1953-II</i> [2 vol.] 375 pages		
<i>Journal n° 82, 1954-I</i> [2 vol.] 465 pages		
<i>Journal n° 83, 1954-II, Hugo's letters, etc.</i> [2 vol.] 397 pages		
<i>Journal n° 84, 1955-I.</i> [2 vol.] 366 pages		
<i>Journal n° 85, 1955-II, Hugo letters, etc.</i> [2 vol.] 332 pages		
<i>Journal n° 86, 1956-I, Mon Journal</i> [2 vol.] 317 pages		<i>The Diary of Anaïs Nin, volume VI, 1955-1966</i> (San Diego/New York : Harcourt Inc., 1974). 262 pages Texte établi par Nin. Introduction et révisions de Gunther Stuhlmann.
<i>Journal n° 87, 1956-II, Hugo letters, etc.</i> [2 vol.] 227 pages		
<i>Journal n° 88, 1957-I.</i> [3 vol.] 447 pages		
<i>Journal n° 89, 1957-II, Hugo letters, etc.</i> 184 pages		
<i>Journal n° 90, 1958-I.</i> [3 vol.] 529 pages		
<i>Journal n° 91, 1958-II.</i> [2 vol.] 314 pages		
<i>Journal n° 92, 1958, [I] Hugo letters, etc.</i> Pages 151-314 (complète le n°91)		
<i>Journal n° 93, Hugo letters, etc. II.</i> 1958. 158 pages		
<i>Journal n° 94, 1959.</i> [4 vol.] 352 pages		
<i>Journal n° 95, "106 [sic] May 1959 original".</i> [2 vol.] 352 pages		
<i>Journal n° 96, 1959 I & II. Hugo's letters, etc.</i> 153 pages		
<i>Journal n° 97, 1960 I all.</i> [3 vol.] 471 pages		
<i>Journal n° 98, 1960. I. H Letters, etc.</i> [3 Vol.] 397 pages		
<i>Journal n° 99, 1961, H letters, etc.</i> [2 vol.] 345 pages		
<i>Journal n° 100, 1961, R-x</i> [3 vol.] 203 pages		
<i>Journal n° 101, 1961. R H letters.</i> 203 pages		
<i>Journal n° 102, 1961, all I.</i> [3 vol.] 318 pages		
<i>Journal n° 103, 1962, R.</i> [2 vol.] Janvier-avril 1962. 248 pages		
<i>Journal n° 104, 1962, R x.</i> [2 vol.] Mai-décembre 1962. 261 pages		
<i>Journal n° 105, 1962, H letters, etc.</i> [4 vol.] 1962. 643 pages		
<i>Journal n° 106, 1963, R x all.</i> [4 vol.] Janvier-mai 1963. 409 pages		
<i>Journal n° 107, 1963-II, all, H letters, etc., R.</i> [2 vol.] 1963. 432 pages		
<i>Journal n° 108, 1964-all, Mon Journal.</i>		

⁴⁵⁰ À partir de ce journal, le support change. Les journaux deviennent des dossiers dans lesquels Nin regroupe sa correspondance, accompagnée de coupures de journaux et parfois de notes. Dès lors, les journaux portent rarement un titre et ne sont plus qu'identifiés par leur année.

<i>Journal des Autres</i> . [5 vol]. 825 pages	
<i>Journal n° 109, Hugo's letters, etc.</i> 1964. 117 pages	
<i>Journal n° 110, 1965-all.</i> [5 vol.] Janvier-mars 1965 ; 652 pages (incluant « The Story of Editing & Publishing », écrit sur une livre éventail japonais, septembre 1965)	
<i>Journal n° 111, 1965, Hugo letters, etc.</i> [4 vol.]. 458 pages	
Journaux appartenant à une collection particulière, acquisition par la bibliothèque de UCLA en attente (environ 20 volumes).	<i>The Diary of Anaïs Nin, volume VII, 1967-1974</i> (San Diego/New York : Harcourt Inc., 1980).
Fin du journal souhaitée par Nin à Bali en 1974, puis <i>Book of Pain</i> et <i>Book of Music</i> , jusqu'à la mort de l'auteur en janvier 1977.	342 pages Texte établi par Rupert Pole et Gunther Stuhlmann, à partir de la version dactylographiée réalisée par Nin.

Annexe 2 : Couverture du *Journal* n° 54

(Bibliothèque des collections spéciales de UCLA, coll. 2066⁴⁵¹, boîte 19, dossier 4)

Un jeu d'anagramme

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur.

⁴⁵¹ *Infra*, UCLA.

Annexe 3 : Typologie du journal en fonction des destinataires

<i>Stades du journal</i>	<i>destinataires</i>	<i>Typologie</i>
<i>Les trois premiers stades correspondent à nos sous-parties</i>		
Journal d'enfance en français (1914-1919)	Joaquin Nin, père Lecteur autorisé	- journal de voyage et « journal-lettre » au père - journal religieux et patriotique : - de guerre - de poème - journal autoréflexif
Journal en anglais (1919-1966)	Nin elle-même Les lecteurs futurs Autodestination Lecteurs du texte publié	- « journal d'une fiancée » / journal intime - journal de lecture / journal critique - journal mondain - journal aide mémoire - journal autoréflexif - laboratoire d'écriture
<i>Journal des Autres</i> (coupures de journaux et lettres) (1966-1974)	<i>Autodestination</i> : Nin elle-même <i>mais aussi</i> les lecteurs du texte publié aide mémoire en même temps que témoignage pour les lecteurs, car journaux déjà publiés.	- journal de voyage - journal mondain - journal critique - journal autoréflexif
<i>Book of Pains & Book of Music</i> (1974-1977) Inédit / propriété privée	Nin elle-même <i>Autodestination exclusivement</i>	- journal personnel - journal du combat contre la maladie

Annexe 4 : Première page du *Journal n° 1*, 25 juillet 1914, non paginée
(UCLA, boîte 2, dossier 1)

Un journal de voyage

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur.

Annexe 5 : *Journal n° 1*, fin de l'entrée du 7 août 1914, non paginée

(UCLA, boîte 2, dossier 1)

Sous le signe du palimpseste

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur.

Annexe 6 : *Journal n° 1*, fin de l'entrée du 30 janvier 1915, non paginée

(UCLA, boîte 2, dossier 1)

Le va-et-vient entre les genres diaristique et épistolaire

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 7 : *Journal n° 1, entrée du 9 août 1914, non paginée*
(UCLA, boîte 2, dossier 1)

Un journal-archive familiale

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 8 : Transcription diplomatique de l'entrée du 31 août 1914,
*Journal n° 1***

(UCLA, boîte 2, dossier 1)

Un journal de poèmes patriotiques

Voilà les couleurs glorieuse de la france qui
si Dieu le veu seras celui qui recevra

Victoire

Dieu le veuille !!!

Au soldat

Soiyez courageux
Enfant de la France
Aller au combat avé feux
En pensant à votre France

Pensé à votre chère Patrie
Chui vous a besoin
Et qui plus tard
Vous regardera avec orgueille

Anaïs

Annexe 9 : *Journal n° 32*, page de fin, liste de lecture

(UCLA, boîte 16, dossier 1)

Un journal de lecture

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 10 : *Journal n° 51*, entrée du 18 décembre 1936, non paginée
(UCLA, boîte 19, dossier 1)

Quand le titre se fait prophétique

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 11 : Couverture du *Journal* n° 39

(UCLA, boîte 16, dossier 8)

La multiplicité des titres

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 12 : *Journal n° 32, index final « Journal of Facts » (1)*

(UCLA, boîte 16, dossier 1)

Un journal mondain (1)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 13 : *Journal n° 32*, index final « Journal of Facts » (2)

(Ibid.)

Un journal mondain (2)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 14 : *Journal n° 38*, « Index »

(UCLA, boîte 16, dossier 7)

Au-delà du journal mondain

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 15 : *Journal n° 43*, entrée d'août 1933, page 48

(UCLA, boîte 17, dossier 1)

Joaquín Nin, le véritable destinataire du journal ?

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 16 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Draft of Father M.S. », feuillet 1**

(Bibliothèque des collections spéciales de l'université de Northwestern,
série XIV⁴⁵², boîte 3, dossier 4, partie 2)

Le roman se fait journal

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

⁴⁵² *Infra*, Northwestern.

Annexe 17 : Essai inédit de 1929, feuillet 1

(Northwestern, boîte 1, dossier 2, partie 21)

Une première théorisation de la pratique diaristique

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 18 : Essai inédit de 1929, feuillet 2

(Ibid.)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 19 : Photomontage de Val Telberg

(House of Incest, 22)

Un imaginaire sous-marin

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 20 : Publicité Lanvin

(Maison Lanvin, 2009)

Usage du miroir dans les publicités déjà dénoncé par Nin dans les années 1940

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 21 : Essai inédit de 1929, feuillet 3
(Northwestern, boîte 1, dossier 2, partie 21)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 22 : Essai inédit de 1929, feuillet 4

(Ibid.)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 23 : « The Fear of Nice », feuillet 1
(Northwestern, boîte 1, dossier 2, partie 20)

Un nouveau pseudonyme

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 24 : *Journal n° 42*, entrée composée le 8 juillet 1933, page 75

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Une description après coup

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 25 : *Journal n° 42*, notes prises fin juin 1933, page 71

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

La véritable écriture « à chaud »

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 26 : *Journal n° 42*, entrée composée le 8 juillet 1933, page 88

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Une recomposition retouchée (1)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 27 : *Journal n° 42*, entrée composée le 8 juillet 1933, page 89

(Ibid.)

Une recomposition retouchée (2)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 28 : *Journal n° 42*, photographie de Nin
à l'hôtel du Fin Bec de Chamonix,
collée au journal, juillet 1933**

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Ce que les mots ne peuvent pas dire

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 29 : *Journal n° 40*, entrée de mars 1933, page 217
(UCLA, boîte 16, dossier 9)

Choisir de croire en l'imagination

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 30 : *Journal n° 33*, fragment d'avril 1932, page 337

(UCLA, boîte 16, dossier 2)

La question de l'honnêteté

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 31 : *Journal n° 33 bis*, « faux journal »
(UCLA, désormais boîte 16, dossier 2)

Un faux-semblant d'abandon destiné à Hugh Guiler

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 32 : Tableau illustrant la lecture du « faux journal » par Hugh Guiler

Petit carnet sans couverture écrit pour Hugh Guiler (février 1932)	<i>Journal n° 44, Audace</i> (fin septembre 1933) ⁴⁵³
<p>1. Today, I gave up the other journal. It is the journal of a “Possessed, one possessed by the ebullience of the imagination, who ceased to live in reality and yielded to invention. I was writing with a strange feeling of entering chaos. For days, my being « reason » had been breaking down, after meeting June. Switzerland gave me no serenity.</p>	<p>4. A green demon in me impelled me to work on copying right under Hugh’s eyes—taking the risks with a beating heart, terrorized when I had to go downstairs and leave my work, yet incapable of acting otherwise. I felt a demoniac elation : If he reads it, then let things happen. I await the catastrophe. I <i>desire</i> the catastrophe, and I dread it. I want to see things burn and crumble around me. Each time I left the room I looked at Hugh. He was sitting with all his astrological books around him. He will not move, I thought; he is too absorbed. And I went downstairs with a voluptuous anxiety. I rushed quickly back. Hugh was still reading quietly. The day passed. We went horseback riding in a warm, brilliant forest. We laughed. We returned hot and thirsty.</p> <p>The new maid arrived. In the middle of my typewriting, she came to get me to help her. While I was in the kitchen, Hugh came downstairs : “Come upstairs. Tell the maid to delay the dinner.” He was white and shaking. I followed him all the way upstairs to the studio with an unaccountable joy. He has read. What has he read? What will happen now? I want him to chase me away. (<i>Journal n° 44, Audace</i>, 260-261)</p>
<p>2. In the other journal I wrote : ‘One day, I will write the diary of a Possessed’. And this is the journal of la femme qui aime... But imperceptibly, I began to lose myself, to lose the distinction between truth and invention. I began to give myself to my game so seriously that I took my inventions for truths.</p> <p>I began to dream of an extraordinary extra life I would lead on the side, which would fill aspecial diary. An imaginative diary. I wanted to take an old shabby studio in Paris where I would live another life...I feel near death, near dissolution, my being sundered in discord, in profound contradiction. The conflict between my devotion to Hugh and my need of adventure. It is impossible for me to follow one direction, to grow in one direction only.</p> <p>But, oh, leave your body out of it, leave your body out of it!</p>	
<p>3. Then came in the other journal, the day of my first lie, my first invention. I began to imagine that when Henry and I met at the Viking...that we kissed. And I began unconsciously to invent. My inventions frightened me. I feared getting lost in them. I felt the need of truth, the need of keeping my lucidity...I began this, the journal of my sincerity, as soon as the others became deformed by my imagination. I will keep here a record of these inventions. I need truth, I need truth.</p> <p>“Beware, said Hugh, of being trapped in your own imaginings, you instill sparks in others, you charge them with your illusions and when they burst forth into illuminations, you are taken in.”</p> <p><u>I am in love with Henry’s writing only. (C’est l’auteur qui souligne)</u></p>	<p>5. Hugh stood in the middle of the room : “I know everything. I’ve read that.” He pointed to the open journal, where I describe meeting Henry in a hotel room for an hour. “I’ll forgive you. Don’t lie to me anymore.” He sat down, tormented, crushed.</p> <p>And when I saw his face I began to lie, to lie eloquently. “You only read the invented journal. It is all invention, to compensate for all I don’t do—believe me, I’m a monster, but only imaginatively. You can read the <i>real</i> journal anytime. As Allendy. He knows about the invented journal. He called me ‘la petite fille littéraire.’ I need to write these things. I have too much erotic imagination—and that way it spends itself. I will show you the difference between the truth and the literature. Why, don’t you see, if it were true I couldn’t talk to you so quietly, I would be desperate. But look at me; I feel innocent. I couldn’t write next to you, either, if I didn’t feel innocent...” (<i>Journal n° 44, Audace</i>, 261-262)</p> <p>6. “Let me see the real journal.”</p> <p>“I will. Why, there is such foolishness in the other—such crazy things.” I tell him about those pages of the sadistic journal I really invented. Ridicule them.</p> <p>“Bradley—that was his criticism—that what I wrote about June sounded true—what I wrote about Henry literary. Precisely—you see—I really lived the June episode—I didn’t live the Henry one.”</p> <p>I talk, I talk, earnestly, fantastically. I delay showing the “real” journal. My face is quiet and sad. I see Hugh’s confidence returning. I ridicule the need I have of imaginary living. “Oh, for that, yes, I’m willing to confess. I need to imagine a lot of events, so much ebullience, so much activity. I’ve got to transmute it into writing. And then I’m satisfied. You know how some of the most erotic tales come from chaste men. Well, I live this life with you and I have <i>débauches</i> in writing. You never have time to keep up with what I do; otherwise I would have shown you all this. You remember several times I began to explain to you...” I talk fervently. I want him to get his faith back. My desire for destruction is burned out—although deep down it gnaws me. Destroy this life to live another. (<i>Journal n° 44, Audace</i>, 262-263 ; c’est l’auteur qui souligne)</p>
	<p>7. I wanted Hugh angry, but he had said, “I will forgive you.” So even if he knew the truth he would forgive me, and I would remain here—here. Protected, loved, forgiven. It was the word forgive which set me off lying, playacting. His attitude—broken—sad—not resentful, not egoistical. Suffering, that’s all, like an animal. And like an animal,</p>

⁴⁵³ Ces extraits du journal ont été retenus pour la publication posthume du volume dit « non expurgé » ; voir Anaïs NIN, *The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, Incest, 1932-1934* (New York, Harcourt Brace : 1992), 25-30.

	believing in my voice, the touch of my hand, in the voice, not the words. He was quiet, reading astrology. The blow—it was like striking an animal—he was so dazed, so inhuman, baffled. “I believe you, little pussy. I believe you. But isn’t that all bad for you? (Never a thought for himself!) (<i>Journal n° 44, Audace, 263-264</i>)
--	--

Annexe 33 : *Journal n° 44*, copie d’une lettre à Henry Miller datée du 4 octobre 1933

(UCLA, boîte 17, dossier 2)

Un mensonge qui dit qu’il dit toujours la vérité

Œuvre non reproduite par respect du droit d’auteur

Annexe 34 : *Journal n° 37*, entrée de fin novembre 1932, page 186
(UCLA, boîte 16, dossier 6)

Les lectures spontanées du journal

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 35 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « Our Father », feuillet non numéroté**

(Northwestern, boîte 3, dossier 4)

Le métadiscours à l'intérieur de la fiction

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 36 : *Journal n° 33*, fragment de fin mars 1933, page non
numérotée**

(UCLA, boîte 16, dossier 2)

L'impossible de l'écriture

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 37 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Version of Father Book », novembre 1935, feuillet
15**

(Northwestern, boîte 3, dossier 4)

Une nouvelle note métadiscursive

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 38 : *Journal n° 52, entrée du début 1937, page 70*

(UCLA, boîte 19, dossier 2)

Le journal : une écriture naturelle (1)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 39 : *Journal n° 52, début 1937, page 71*

(Ibid.)

Le journal : une écriture naturelle (2)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 40 : *Journal n° 42*, début septembre 1933, page 261

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Quand le journal reprend le journal

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 41: Formulaire de commande collé à la couverture du *Journal*
n° 54,
*été 1937***

(UCLA, boîte 19, dossier 5)

Le premier projet de publication

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 42: *Journal n° 55*, entrée du 8 novembre 1937, page 181

(UCLA, boîte 19, dossier 5)

Le rite de clôture du journal

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 43 : Composition des recueils faisant apparaître les nouvelles de *The Winter of Artifice*

recueil publié	composition
<i>The Winter of Artifice</i> (Paris : Obelisk Press, 1939)	<ul style="list-style-type: none"> • « Djuna » • « Lilith » • « The Voice »
<i>Winter of Artifice</i> (New-York : Gemor, 1942) (presse personnelle de l'auteur, 500 exemplaires)	<ul style="list-style-type: none"> • nouvelle anonyme correspondant à « Lilith » • « The Voice »
<i>Under a Glass Bell</i> (New-York : Gemor Press, 1944) (presse personnelle de l'auteur, 300 puis 800 exemplaires)	<ul style="list-style-type: none"> • 8 nouvelles de <i>Under a Glass Bell</i>
<i>Under a Glass Bell</i> (Londres : London Poetry Editions, 1947)	<ul style="list-style-type: none"> • 13 nouvelles de <i>Under a Glass Bell</i> (« Houseboat », « the Mouse », « Under a Glass Bell », « The Mohican », « Je suis le plus malade des surréalistes », « Ragtime », « The Labyrinth », « Through the Streets of My Own Labyrinth », « The All-Seeing », « The Eye's Journey », « The Child Born out of the Fog », « Hejda », « Birth ») • « Winter of Artifice »
<i>Under a Glass Bell and Other Stories</i> (New-York : Dutton, 1948)	<ul style="list-style-type: none"> • 13 nouvelles de <i>Under a Glass Bell</i> • « Winter of artifice, part 1: Djuna » (correspondant à « Lilith » 1939 ≠ « Djuna » 1939) • « Winter of artifice, part 2: The Voice »
<i>Winter of Artifice</i> (Denver : Alan Swallow, 1961 puis Chicago : Swallow Press, à partir de fin 1961)	<ul style="list-style-type: none"> • « Stella » • « Winter of Artifice » (correspondant à « Lilith » 1939 ou nouvelle anonyme de 1942) • « The Voice »
<i>Winter of Artifice & House of Incest</i> (Londres : Peter Owen, 1974)	<ul style="list-style-type: none"> • « Winter of Artifice » • <i>House of Incest</i>
<i>Winter of Artifice</i> (Athens : Swallow Press/Ohio University Press, 1976)	<ul style="list-style-type: none"> • « Stella » • « Winter of Artifice » • « The Voice »

**Annexe 44 : Achevé d'imprimer de *Winter of Artifice* (1942), publié par
Nin elle-même, en 500 exemplaires dont certains signés de sa main,
comme celui-ci**

(Collection personnelle)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 45 : Lettre originale de Nin adressée à John Goodwin le 26 avril
1942, écrite sur une coupure de la première page du recueil**

(Collection personnelle)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 46 : Couverture de *Winter of Artifice* (1942)
(Collection personnelle)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 47 : Transcription diplomatique d'un fragment du feuillet 62 de
« Djuna », (*The Winter of Artifice*), partie intitulée « First Version of
Winter of Artifice. Part one »**

(Northwestern, boîte 2, dossier 4, partie 6)

Miller insiste sur la précision du vocabulaire⁴⁵⁴

“They were eating on the street <;> ~~and~~ it was not she who was eating, but the whole world eating
and talking and drinking. They were eating [W]ith each mouthful the noises of the street, the
voices with the echoes they dropped, the swift glances falling like a piece of lighted wick from
a<n> ~~finishing~~ candle”. *expiring (or—a*
guttering candle)

rather lame way of putting it

*Some better, more expressive word—gobbling up,
chewing, masticating, swallowing*

⁴⁵⁴ Les annotations de Miller sont en italiques. Ci-après, nous utilisons cette typographie dans les transcriptions.

**Annexe 48 : Dossier génétique de « Djuna » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Version of Winter of Artifice. Part one », fragment
du feuillet 84**

(Northwestern, boîte 3, dossier 1)

Encouragements mais surtout critiques de Miller

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 49 : Dossier génétique de « Djuna » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Version of Winter of Artifice. Part one », feuillet
56**

(Northwestern, boîte 3, dossier 1)

Quand Miller effectue le remplissage

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 50 : Dossier génétique de « Djuna » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Version of Winter of Artifice. Part one », feuillet
81**

(Northwestern, boîte 3, dossier 1)

Une vaste critique

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

from the said!
ich's...
etc. and you to find out why.
by another way
of an admirable
art... etc.
It needs a
lay it. See
ter. transition.)
lat's wrong
th it— in English,
td sentence
French, in
anish, in
y god-damned
ngue!

1978 mentions 8...
in your fre...
You've got to think, to
word throw them about
hysteria up!!
twice! this once
Destroy and for
its all!!
effect

Annexe 51 : Transcription du feuillet 81

to hear the hysterical prophecies which are produced!

There was tacked on Rab's door a paper with his name and address carefully printed. She asked him : Are you afraid to forget your name and who you are and where you live? Have you ~~not~~ played with the idea of amnesia, which only means a somnambulistic condition of the ideal self. The conscience goes to sleep < , > and the critical self too < . > and you < You > can walk the streets and eat as you please without calms. Its < It's > only our name, our address, and our relations which bother us, like so many memorandums of what we ought to be to correspond to their image of us. ~~But the~~ < The > important thing is only to resemble our own image of ourselves.

In my case, said Rab, it is difficult. I have never thought about myself, much < ; > and the first time I saw myself full length, as it were, was in you. I have ~~got~~ used to considering your image of me as the correct one. Probably because it makes me feel good.

Only because you are a man who is always ahead of himself, and ahead of his work, and that it is this precursor of yourself whom I follow about obstinately, and I never look backwards'

I was like a big, gigantic wheel, very heavy, surcharged with ideas and plans and inventions, but without a hub.

And I'm the hub now, < eh? > said Mandra laughing.

Yes, you're the hub, and no matter how far I turn in my circumferences, no matter how enormous the circle I make, you're always at the center.

**Annexe 52 : Dossier génétique de « Djuna » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Version of Winter of Artifice. Part one », feuillet
72**

(Northwestern, boîte 3, dossier 1)

Miller en guerre contre le journal

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 54 : Essai inédit de 1929, feuillet 8
(Northwestern, série XIV, boîte 1, dossier 2, partie 21)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 55 : *Journal n° 38, 1^{er} janvier 1933, page 186*

(UCLA, boîte 16, dossier 7)

Miller écrit dans le journal

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

omehow I
onder about this–

seems so
ncalled
r, my
illousness.
asn't there
ome reason
r this outburst?

**Annexe 56 : Dossier génétique de « Djuna » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Version of Winter of Artifice. Part one », feuillet
62 non paginé**

(Northwestern, boîte 3, dossier 1)

Miller et son personnage

Andre interrupted them to say that Rba's friend,
the caricaturist, had gone insane, and had been sent to
the hospital. "He's asking for you, said Andre.

Rab dropped his work, his notes and danced around
his <the> room, rubbing his hands, shaking his head like a g<n>ome
"Superb, Superb. Le<t>'s have a drink to Ross's insanity.
I want to go and hear what he has to say. I hope he <really> is
seriously insane. It doesn't happen every day".

Scene V. 33 P. 151 missing here

Scene V. 35 - 4-16-19-42 missing

**Annexe 57 : Dossier génétique de « Djuna » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Version of Winter of Artifice. Part one », fragment
du feuillet 77**

(Northwestern, boîte 3, dossier 1)

Miller personnellement inclus dans la nouvelle

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 58 : *Journal n° 34*, fin avril 1932, fragment de la page 49

(UCLA, boîte 16, dossier 3)

Écrire sur June Miller

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 59 : Dossier génétique de *House of Incest*, partie
intitulée « Artist », feuillet 6**

(Northwestern, boîte 2, dossier 4, partie 6)

Le métadiscours finalement transposé dans l'œuvre elle-même

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 60 : Examen des termes du pacte autobiographique dans les deux versions publiées de la nouvelle « Lilith »

triple identité	auteur narrateur	narrateur protagoniste	auteur protagoniste
« Lilith » (1939)	✓	✓ (« I »)	✗ (« Lilith » ≠ « Anaïs »)
Nouvelle anonyme (1942)	✓	✗ (« she »)	? (protagoniste non nommée)

**Annexe 61 : Aperçu et examen des termes du pacte autobiographique
dans le dossier génétique de « Lilith »**

Titre	auteur narrateur	narrateur protagoniste	auteur protagoniste
<p>First Draft of Father M.S. (boîte 3, dossier 4-partie 2, 37 feuillets)</p> <p>Tapuscrit et manuscrit avec annotations holographes</p>	✓	✓ ✗ ✓ (« I », f. 1-25) (« She », f. 25-7) (« I », f. 27-37)	✓ (« You too you suffer from the Nin illnesses? », f. 34)
<p>First Version of Father book Nov. 1935 (boîte 3, dossier 4-partie 1, 109 feuillets)</p> <p>Tapuscrit et manuscrit avec annotations holographes. Contient des passages datés, allant du 11 mars 1924 à novembre 1935. Plusieurs réécritures de mêmes passages.</p>	✓	✓ ✗ ✓ (« I ») (« She », f. 47 uniquement) (« I », f. 47-109)	✓ (« The day I told him I was about to marry Hugh he got so drunk [...] », f. 15)
<p>Draft of the Father Ms. (boîte 3, dossier 4-partie 3, 20 feuillets)</p> <p>Dactylogramme corrigé</p>	✓	✓ (« I »)	? (protagoniste non nommée et relation à ...)
<p>Draft of Father Ms. (boîte 3, dossier 5, 121 feuillets)</p> <p>Dactylogramme</p>	✓	✓ (« I »)	✗ (protagoniste non nommée + relation à « Hans »)
<p>The Winter of Artifice (boîte 3, dossier 6, 106 feuillets)</p> <p>Dactylogramme.</p>	✓	✓ ✗ (« I ») (« She », à partir du f. 49)	✗ (protagoniste non nommée + relation à « Hans »)
<p>“Winter of Artifice” What is left out of novels- First Version proofread by Henry (and notes). (boîte 3, dossier 3, 124 feuillets)</p> <p>Dactylogramme et manuscrit avec annotations holographes de Nin et de Miller</p>	✓	✓ (« I »)	? (protagoniste non nommée)

**Annexe 62 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First Draft of Father M.S. », feuillet 29**

(Northwestern, boîte 3, dossier 4, partie 2)

Dater les événements, pas l'écriture

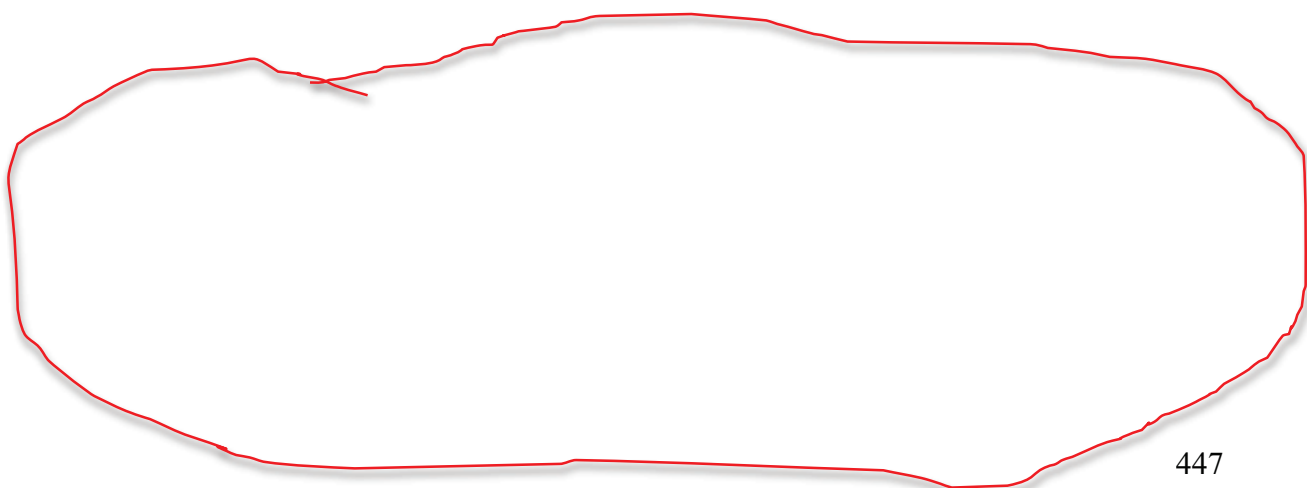
Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 63 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « First draft of Father M.S. », feuillet 34**

(Northwestern, boîte 3, dossier 4, partie 2)

Le nom propre dans la « fiction »

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur



Annexe 64 : *Journal n° 41*, 12 mai 1933, page 46

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Le nom propre inspiré du journal

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 65 : Couverture du dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*), partie intitulée « What is left out of novels »

(Northwestern, boîte 3, dossier 3)

Ce qui est « laissé de côté » des romans

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 66 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of
Artifice*),
partie intitulée « What is left out of novels »,
fragment du feuillet 87**

(Northwestern, boîte 3, dossier 3)

Miller prône la simplicité

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 67 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of
Artifice*),
partie intitulée « What is left out of novels »,
feuillet 90**

(Northwestern, boîte 3, dossier 3)

Miller encourage à la réécriture

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Artifice), **Annexe 68 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of*
partie intitulée « What is left out of novels »,
feuillet manuscrit suivant le feuillet 90**

(Ibid.)

Se réappropriier l'écrit

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 69 : Comparaison d'un fragment des deux feuillets précédents⁴⁵⁵

that I could
~~as when I~~ moved ~~with~~ into a ~~modern~~ hotel right off the Rue Boulainvillier,
between my father and my mother's place, and there I lived with..., ~~for two weeks~~
knowing that my father passing by (in a taxi) could have seen me from the window.

Pianos playing all around me, in the hotel, on the Rue ^{Saturne} ~~Boulainvillier~~, were the link
between my father's place and my mother's. ”

(tapuscrit, feuillet 90)

that I could move into a hotel right off the Rue Saturne, between my father's and my
mother's place and there live with < Hans > knowing that my father passing by could
have seen me. Pianos playing all around me, in the hotel, on the Rue Saturne, were the
link between my childhood, < and > the present.

(manuscrit, feuillet suivant la page 90)

⁴⁵⁵ Les simples biffures sont celles de Nin, les doubles, celles de Miller. Les variantes de Nin sont en caractères droits, celles de Miller en italiques.

**Annexe 70 : Transcription d'un fragment du feuillet 91 de
« Lilith » (The Winter of Artifice), partie intitulée « What is
left out of novels »⁴⁵⁶**

(Northwestern, boîte 3, dossier 3)

Si Nin « ose », Miller remet en cause

I travelled ~~so fast~~ away from him to the whore Bijoux on the Rue Fontaine, ^{an} ~~the~~
enormous coal-eyed whore ^{was the quintessence of} ~~who contained all the whores in herself, in her~~ ^{with} black
So far from my Father's
marquises in porcelain
painted eyelids, < and > ~~the~~ thickly powdered face, (< to > the animal glow of
Bijoux's ~~marquises~~
her eyes, the passivity of her body, the nervelessness, passive whore flesh.) ~~I eat~~
^{greasy}
~~with her at the same table and she read me my fortune from oily cards.~~

⁴⁵⁶ *Idem.*

**Annexe 71 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « What is left out of novels », feuillet 92**

(Northwestern, boîte 3, dossier 3)

Miller souligne la « dramatisation »

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 72 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « What is left out of novels », feuillet 25**

(Northwestern, boîte 3, dossier 3)

Derrière les variantes, un passage douteux

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 73 : Transcription linéaire du fragment inférieur du feuillet 25⁴⁵⁷

~~My father was finishing the vegetarian dinner <.> and we <We> had forgotten to leave
the table. I was telling him about Alraune <.> about our first meeting, and her first story to me
The first time we met she had described to me the flagellation of a Jew man who loved her.
about the flagellated jew <Jew>. <“> You know, she never went the whole length, she liked
to sit for hours and talk around things, and the day I went the whole length. <”>~~

~~I was telling him about’s pulpous flesh, and the feminine way he stands when he
utters <uttered> the word “pure”, with a certain yielding, oblique grace...telling of...the furtive
bourgeois waiting at the subway station, saturnian and secretive, the woman’s mouth and
lacquered teeth glowing in the dark beard, repulsive to me, but repulsive as reality is, as a
glaucous newspaper story, a Grand Guignol scene, repulsive like scenes of workmen’s lives.~~

⁴⁵⁷ Les biffures sont celles de Nin. Les biffures simples correspondent à la première campagne de relecture, les biffures doubles, à la deuxième.

**Annexe 74 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of Artifice*),
partie intitulée « What is left out of novels »,
fragment supérieur du feuillet 26**

(Northwestern, boîte 3, dossier 3)

Une réécriture et synthèse du feuillet 25

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 75 : Transcription linéaire du fragment du feuillet 26

The man had a pulpos flesh, and laquered teeth which glowed in his dark beard.

The idea of flagellation

He was repulsive to me, ~~but~~ like a newspaper story or a glaucous Grand Guignol scene which at the same time compel one's attention and fascinate one. A morbid curiosity in me was watchful.

I was remembering Alraune's description of flagellating the masochistic jew. I did not feel

anything but I did experience his own joy at the idea of whipping me, ~~of punieging me~~ ^{punishing} for having eluded him, deceived him, mocked him.

Artifice),
50

**Annexe 76 : Dossier génétique de « Lilith » (*The Winter of*
*partie intitulée « What is left out of novels », feuillet***

(Northwestern, boîte 3, dossier 3)

Derrière les variantes, les préjugés de Nin

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 77 : Transcription du fragment inférieur du feuillet 50

in the gutters of New York, the key sitting at the top, ironic
Can we live
while five lines of thoughts sang together, ~~the creditors <illisible>~~

asking for money, the Jews rubbing themselves against me when I
in rhythm my father? Can we feel in rhythm
~~was a mannequin, the reading of Jean Christophe while wearing~~
my father? Can we think in rhythm my father?
~~dresses for Jewish buyers, kicking the jew away from me, with~~
Rhythm – Rhythm – Rhythm ?
~~sharp shoes, a choking anger.~~

Annexe 78 : *Journal n° 33, février 1932, page 37*
(UCLA, boîte 16, dossier 2)

Liste des préjugés de Rosa Culmell-Nin

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 79 : Dossier génétique de « Lilith »,
partie intitulée « The Winter of Artifice », feuillet 55**

(Northwestern, boîte 3, dossier 6)

Des variantes anciennes dans la genèse

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 80 : *Journal n° 53*, 21 juin 1937, page 264

(UCLA, boîte 19, dossier 3)

Le *mea culpa* de Nin

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 81 : *Journal n° 42*, notes prises fin juin 1933, fragment de la page
70**

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Les défauts de Joaquín Nin

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 82 : *Journal n° 42*, reconstitution du 8 juillet 1933, page 80

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Les défauts de Joaquín Nin mis en scène

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 83 : *Journal n° 42*, fin juillet 1933, page 255

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

L'écriture sans cesse retouchée

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 84 : *Journal n° 42, 19 juin 1933, page 34*

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Innocente ou coupable ?

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 85 : *Journal n° 57, 30 janvier 1937, page 46*

(UCLA, boîte 19, dossier 7)

Protéger les autres de la réalité

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 86 : *Journal n° 42*, début juillet 1933, page 115

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Le début des caviardages

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 87 : *Journal* n° 42, 20 juillet 1933, page 135

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Le sentiment de culpabilité derrière les caviardages

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 88 : Transcription diplomatique de la page 135

135

finally bored me. He the man
who offered no resistance to life,
who sought only enjoyment,
enjoyment .. suddenly I knew I
had come to the bottom of this
enjoyment, that it left me
hungry. That it was in my
flights with my Father that
I had found joy — a more
austere joy, a more creative
joy. Reality, streets, people,
and all that composed, peopled
Henry's world could not
nourish me.

~~The fever in our union~~
~~his purposelessness, his vagrancies,~~
~~his life as it was illisible~~
~~met him defeat, déchéance~~
~~failure... a charm illisible~~
~~Henry's joys illisible illisible illisible~~
~~Again. I have lived in~~
~~Reality. It is not enough.~~

Annexe 89 : *Journal n° 43*, 12 août 1933, page 1

(UCLA, boîte 17, dossier 1)

La magnification de l'inceste

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 90 : *Journal n° 45*, février 1934, fragment de la page 37

(UCLA, boîte 17, dossier 3)

L'autocensure à son comble

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 91 : *Journal n° 41*, mi-mai 1933, page 105

(UCLA, boîte 16, dossier 10)

L'invitation de Joaquín Nin (1)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 92 : *Journal n° 41*, mi-mai 1933, page 106

(Ibid.)

L'invitation de Joaquín Nin (2)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 93 : Couverture du *Journal* n° 42

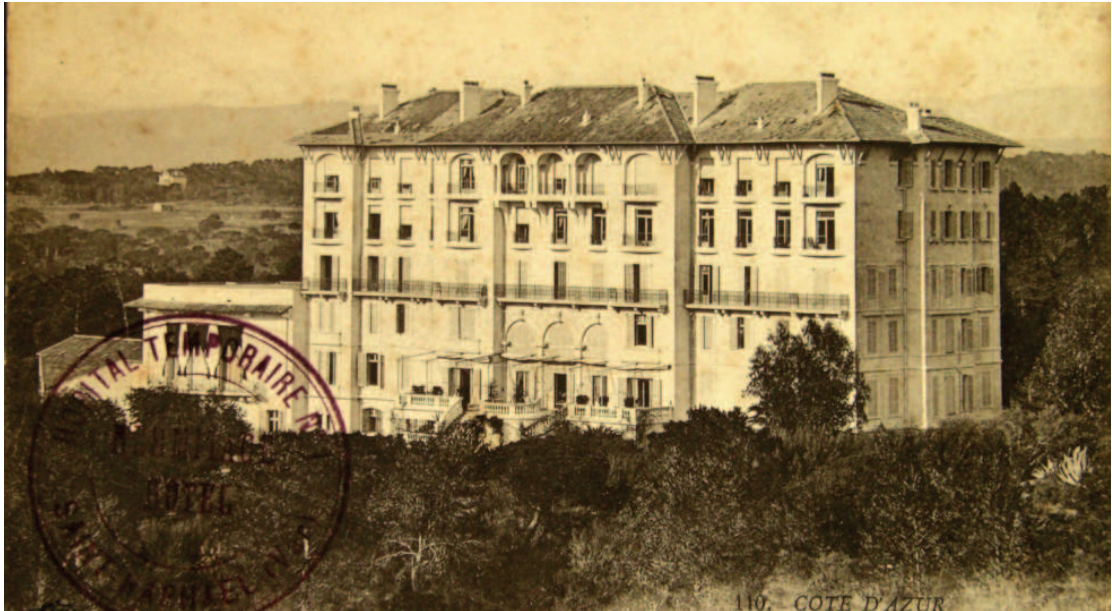
(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Délimiter les lieux

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 94 : Photographies de l'Hôtel Coirier, dans les années 1940, puis en octobre 2008

(Collection personnelle)





Annexe 95 : Journal n° 41, mi-mai 1933, page 104

(UCLA, boîte 16, dossier 10)

Une lettre qui interprète le journal

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Annexe 96 : *Journal n° 41*, reconstitution datant du 8 juillet 1933,
fragment de la page 101**

(UCLA, boîte 16, dossier 11)

Une variante qui vainc le tabou de l'inceste

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 97 : *Journal n° 1*, entrée du 27 octobre 1914 non paginée

(UCLA, boîte 2, dossier 1)

Se convaincre d'écrire, quoi qu'il arrive

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 98 : Journal n° 36, fin octobre 1933, page 267

(UCLA, boîte 16, dossier 5)

La pénible parturition du moi

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 99 : Transcription de la page 267

267

because from now on I
will weep less. I wept
because I have lost my
pain and I am not yet
accustomed to its absence.

~~I wept because of you~~

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX lost~~

~~find myself alone in~~

~~an always xxxxxxxx harder~~

~~world.~~

Annexe 100 : *Journal n° 45*, mai 1934, page 104

(UCLA, boîte 17, dossier 3)

Nier ses peurs

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 101 : *Journal n° 39*, début février 1933, fragment de la page 80

(UCLA, boîte 16, dossier 8)

Les « quadruplicités » amoureuses de Nin

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 102 : *Journal n° 40*, mai 1933, page 194

(UCLA, boîte 16, dossier 9)

La vérité ou la vérité « absolue » ?

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 103 : Essai inédit de 1929, fragment du feuillet 6

(Northwestern, boîte 1, dossier 2, partie 21)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 104 : Essai inédit de 1929, fragment du feuillet 7

(Northwestern, boîte 1, dossier 2, partie 21)

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 105 : *Journal n° 66, 3 octobre 1943, page 1197*

(UCLA, boîte 21, dossier 4)

En amont des envolées lyriques du *Journal*

Having gathered together the fevers, the conquests, the crusades, having pulled in my sails, the restless wandering ships, having garnered, ramasse⁴⁵⁸, having called back from the Tibetan deserts my roaming fervent mystical soul, having rescued my spirit from the web of the past, having cured myself of the drugs and poisons and perversions of romanticism, having surrendered the impossible dreams, having mastered the madness of my erotic desires, having called back into the hearth the weeping dreamer, the disconsolate idealist, the exhausted Don Quijote⁴⁵⁹, the lamenting exalted peak-seeker, the divagating nerves, the dissolved, the lost, the frenzied, the twisted, the tortured, having escaped the chambers of torture, the self punishments, the haulocosts⁴⁶⁰, the pyres, having meditated on the present, focussed⁴⁶¹ on the present, I integrated, I gave Hugo today a whole woman who responded quietly but completely to his desire, who vibrated in the first orgasm of happiness.

A pale flame, after the consuming ardors of passion, but a pale flame that resembles the heaven I perceived now and then possible through the darkness of my ordeals, prisons and infernos. I can truly say passion is an inferno, and this felicity, and the body and soul rest in their moorings, the painful tensions are relieved, the anguish, the anxiety, the terrors, the repeated agonies... For the first time I am not ripped by restlessness, my imagination does not wander alone in the night, wailing and questing. For the first time body and soul are together inside of the window with the door truly closed over them, and I rest. The music I can bear, it is not an invitation, a provocation to a mad search of the world, a pursuit of ghosts, a desire for mirages, an embracing of a void, and this no mere interlude to an unceasing pain and hunger, but a possession of the present in the person of Hugo who has for twenty years been the haven I did not want, the fulfillment I perversely negated, the patient image of love itself, unceasing and indefatigable⁴⁶² and eternal, for love is eternal and not passion, and passion is not the marriage but the illusion of union that never takes place. And Hugo's every word answers to my word, his faith to my faith, his constancy to my dream of constancy, his concept of love to my desire!

For the first time I can close the window and door and say "everything is here where I wish to put it, in the present, on earth—

Let dreams and ecstasies no longer torment me.

⁴⁵⁸ *Sic.*

⁴⁵⁹ *Idem.*

⁴⁶⁰ *Idem.*

⁴⁶¹ *Idem.*

⁴⁶² *Idem.*

Annexe 106 : Passage réécrit pour le journal anthume

(Avril 1944, *D III*, 313-314)

(c'est nous qui mettons en évidence les analogies)

Having gathered together the fevers, the conquests, the passions, having pulled in the sails of my ever-restless, ever-wandering ships of dreams, having garnered, collected, called back from the Tibetan desert my ever roaming soul, having rescued my spirit from the webs of the past, from the stranglehold of responsibility for the lives of others, having cured myself of the drug of romanticism, surrendered the impossible dreams and called back an exhausted Don Quixote, I close the window, and the door, and open the diary once more.

I call back from its⁴⁶³ consultations with the oracle analyst, a **weeping dreamer, disconsolate idealist**, a seeker of heightened moments only, and take her for a tour of home, the softly lit studio, the present, the bed, the food, the rest. **The dissolved**, the dispersed, the given Anaïs must rest from **pyres** of sacrifice, from **holocausts** of possessions, wishes and planning of other lives. Focus on **the present**. Accept a quiet happiness, the absence of fever.

Even an obsessed adventurer, always **seeking** for expansion and unchartered land, must come to terms with **happiness, pale flame after** heightened moments, but **unconsuming, a pale flame which resembles** the dawn rather than the fiery sunsets of tropical countries, dawns I perceived and longed for at times when caught in the **infernal** chambers of atonement. **Passionate** living is heaven and hell, and **this** homecoming **felicity**.

The body and the soul rest in their moorings, the anchor is no longer being dragged against its will through an uprooted life which must learn both to keep afloat and to stay moored without pulling unreasonably at the forces of gravity which keep it from shipwreck. Sancho Panza, the diary, grows fat and well-nourished, but the Quixote cannot alone carry out his vision of a perfect and human world.

For the first time I have conquered restlessness, **my imagination does not wander** to all the far places and towards all the far strangers, questing, expecting what?

For the first time, my body and my soul are together, and the sound of a **window closing, a door closing**, is no more alarming than the wings of an icon closing over a figure praying.

I can bear to listen to **music, it is not** a provocation to more adventures, **a pursuit of ghosts**, a tracking down of mirages, an embracing of the void. **This is no mere interlude to an unceasing** hunger and curiosity **but a possession of the present** and the near I have neglected, and now **for the first time** I appreciate the haven, the repose, the softly **closed window and door** which say: **“Everything is here, in the present, on earth.”** Let distant **ecstasies** and imaginings **no longer lure me on**. [...]

Close the door and the window upon the world for a moment, turn to the diary for all its musical notations, and begin another novel.

⁴⁶³ *Recte*, her.

Annexe 107 : Giorgio de Chirico, *Gli Archeologi* (1927)

(Galerie Nationale d'Arts Modernes de Rome)

L'archéologie du moi

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Annexe 108 : Photographies de Nin

(ED I, ED II, ED III, F et NM, sauf film de Kenneth Anger et portrait par Irving Penn)

« I am not photogenic »

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

The Inauguration of the Pleasure Dome, film de Kenneth Anger, 1965

Silver Lake, Californie, 1972

New York, 1914

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Portrait par Irving Penn, 1971

Paris, 1929

New York, 1920

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

New York, années 1920

Paris, 1928

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

New York, 1969

BIBLIOGRAPHIE

A. SOURCES PRIMAIRES

1. LE JOURNAL

1.1. Journaux de jeunesse, publiés de façon posthume

NIN, Anaïs. *The Early Diary, volume I "Linotte", 1914-1920*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

———. *The Early Diary, volume II, 1920-1923*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

———. *The Early Diary, volume III, 1923-1927*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

———. *The Early Diary, Volume IV, 1927-1931 [1985]*. Londres : Penguin, 1995.

1.2. Journaux publiés de façon anthume

———. *The Diary of Anaïs Nin. Volume I, 1931-1934*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1966.

———. *The Diary of Anaïs Nin. Volume II, 1934-1939*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1967.

———. *The Diary of Anaïs Nin. Volume III, 1939-1944*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1969.

———. *The Diary of Anaïs Nin. Volume IV, 1944-1947*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

———. *The Diary of Anaïs Nin. Volume V, 1947-1955*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1974.

———. *The Diary of Anaïs Nin, Volume VI, 1955-1966*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

———. *The Diary of Anaïs Nin, Volume VII, 1966-1974*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

1.3. Journaux dits non-expurgés, publiés de façon posthume :

- . *Henry and June, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1931-1932*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- . *Incest, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1932-1934*. New York : Harcourt Brace, 1993.
- . *Fire, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1934-1937*. New York : Harcourt Inc, 1995.
- . *Nearer the Moon, from "A Journal of Love", The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1937-1939*. New York : Harcourt Brace and Company, 1996.

2. LES ŒUVRES DE FICTION

2.1. Romans

- . *Ladders to Fire*. New York : Gemor Press, 1946.
- . *Children of the Albatross*. New York : Dutton, 1947.
- . *The Four-Chambered Heart*. New York : Duell, Sloane and Pearce, 1950.
- . *A Spy in the House of Love*. Denver : Alan Swallow, 1954.
- . *Seduction of the Minotaur* [1959]. Denver : Alan Swallow, 1961.
- . *Cities of the Interior* [1959], composé de *Ladders to Fire*, *Children of the Albatross*, *The Four-Chambered Heart*, *A Spy in the House of Love*, *Seduction of the Minotaur*. Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1971.
- . *Collages* [1964]. Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1992.

2.2. Nouvelles

- . *Winter of Artifice*. New York : Gemor Press, 1942.
- . *Winter of Artifice: Three Novelettes* [1961]. Athens: Swallow Press / Ohio University Press, 1976.
- . *The Winter of Artifice, a facsimile of the 1939 Paris Edition*. Troy, Michigan : Sky Blue Press, 2007.
- . *Under a Glass Bell*. New York : Gemor Press, 1944.
- . *Under a Glass Bell* [1948]. Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1995.

———. *Waste of Timelessness and Other Early Stories*. Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1987.

2.3. Poème en Prose

———. *House of Incest* [1936]. Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1998.

2.4. Écrits érotiques

———. *Delta of Venus* [1978]. London : Penguin, 1990.

———. *Little Birds*. New York / London : Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

3. ÉCRITS CRITIQUES

———. *D.H. Lawrence, an Unprofessional Study*. Paris : Edward W. Titus, 1932.

———. *The Novel of the Future* [1968]. Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1986.

———. *In Favor of the Sensitive Man and Other Essays* [1976]. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1994.

4. CORRESPONDANCE

——— et Henry MILLER. *A Literate Passion, Letters of Anaïs Nin and Henry Miller, 1932-1953*, texte établi par Gunther Stuhlmann. New York : Harcourt Brace & Company, 1987.

——— et Felix POLLAK. *Arrows of Longing, the Correspondence between Anaïs Nin and Felix Pollak, 1952-1976*, texte établi par Gregory H. Mason. Athens : Swallow / Ohio University Press, 1998.

5. ENTRETIENS

———. « Anaïs Nin : an Interview », texte établi par William McBrien, *Twentieth Century Literature*, vol. 20, n° 4. Hempstead : Hofstra University Press, 1974, 37-49.

———. *A Woman Speaks. The Lectures, Seminars, and Interviews of Anaïs Nin*, texte établi par Evelyn J. Hinz. Athens : Swallow Press / Ohio University Press, 1980.

———. *Conversations with Anaïs Nin*, texte établi par Wendy M. DuBow. Jackson : University Press of Mississippi, 1994.

6. ENREGISTREMENTS AUDIOS

Entretien avec Francis Roberts en 1966. Los Angeles : Pacifica Radio Archives, 1970. Enregistrement disponible à l'achat en ligne : www.pacificaradioarchives.org ; acheté le 23 janvier 2010.

Le Masque et la plume, émission du 14 juin 1970, produite par François-Régis Bastide et Michel Polac, archive INA/Radio-France. Enregistrement disponible à l'achat en ligne : <http://www.ina.fr/audio/PHD99212213/litterature.fr.html> ; acheté le 1^{er} mars 2009.

Essential Anaïs Nin, CD d'une lecture publique au New-York Poetry Center en 1972. New York : Caedmon-Harper Collins, 2007.

Art and Spirit, cassette audio d'une lecture publique à Berkeley en 1972. Tomales, CA : Big Sur Tapes, 2000.

7. ENREGISTREMENTS VIDÉOS

Lectures pour tous, entretien avec Pierre Dumayet le 6 juin 1964, réalisé par Jean L'Hôte. Office national de radiodiffusion-télévision française, 1964 ; enregistrement personnel.

Anaïs Nin, l'intimité dévoilée, émission présentée par Fernand Seguin et diffusée le 18 juin 1970. Archive de Radio-Canada disponible en ligne : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/12731/ ; consultée le 14 juin 2010.

Ouvrez les guillemets, entretien avec Jean Chalon et Bernard Pivot le 11 novembre 1974, réalisé par Claude Barma. Office national de radiodiffusion-télévision française, 1974 ; enregistrement personnel.

Un Siècle d'écrivains, n° 1.153, émission réalisée par Gaëlle Bayssière et François Chayé et diffusée le 4 mars et le 8 juillet 1998. Paris : France 3 / Marika Prinçay Productions, 1995 ; enregistrement personnel.

B. SOURCES SECONDAIRES : ÉTUDES CONSACRÉES À ANAÏS NIN

1. BIOGRAPHIES

BAIR, Deirdre. *Anaïs Nin: A Biography*. New York : Putnam Adult, 1995.

FRANKLIN, Benjamin V (dir.). *Recollections of Anaïs Nin by her contemporaries*. Athens : Ohio University Press, 1996.

KNAPP, Bettina. *Anaïs Nin*. New York : Ungar Publishing Co., 1979.

RILEY FITCH, Noël. *The Erotic Life of Anaïs Nin*. Boston : Back Bay Books, 1993.

SCHOLAR, Nancy Zee. *Anaïs Nin*. New York : Twayne, coll. « United States Authors Series », 1984.

2. OUVRAGES CRITIQUES

BLUDSZTEJN, Chantal. *Vision du féminin dans les cités intérieures d'Anaïs Nin*, thèse de doctorat dirigée par Georges Mailhos. Université de Toulouse II, 1987.

HOLT, Rochelle Lynn. *Anais Nin: An Understanding of Her Art*. Fort Myers : Rose Shell Press, 1997.

JASON, Philip K. *Anaïs Nin and her Critics*. Columbia : Camden House, 1993.

———. *A Critical Response to Anaïs Nin*. Westport : Greenwood Press, 1996.

RICHARD-ALLERDYCE, Diane. *Anaïs Nin and the Remaking of Self: Gender, Modernism, and Narrative Identity*. Chicago : Northern Illinois University Press, 1998.

SALVATORE, Anne, T. *Anaïs Nin's Narratives*. Gainesville : Florida University Press, 2001.

SPENCER, Sharon. *Collage of Dreams. The Writing of Anaïs Nin [1977]*. London / New York : Harvest / Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

TOOKEY, Helen. *Anaïs Nin: Fictionality and Femininity, Playing a Thousand Roles*. Oxford : Oxford University Press, 2003.

3. ARTICLES

FRANKLIN, Benjamin V. « “Noli me tangere”, The Structure of Anaïs Nin's *Under a Glass Bell* », *Studies in Short Fiction Series*, automne 1997, article disponible en ligne : <http://findarticles.com/p/articles/mim2455/is434/ai63735841/?tag=content;coll> ; consulté le 6 avril 2010.

KAMBOURELI, Smaro. « Discourse and Intercourse, Design and Desire in the Erotica of Anaïs Nin », *Journal of Modern Literature*, vol. II, n° 1. Bloomington : Indiana University Press, mars 1984, 143-158.

KUNTZ, Paul Grimley. « Art as Public Dream: The Practice and Theory of Anaïs Nin », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, n° 4. New York : Wiley / The American Society for Aesthetics, 1974, 525-537.

MAIRS, Nancy. « Anaïs Terminable and Interminable », *The Women's Review of Books*, vol. 12, n° 10/11. Philadelphie : Old City Publishing Inc, juillet 1995, 21-22.

VINCENT-ARNAUD, Nathalie. « 'The Island of Joy Must be Near': archétypes féminins et poétique de la rêverie dans "Houseboat" d'Anaïs Nin », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n° 19. Paris : Université de Paris X-Nanterre, 1999, 119-130.

———. « De la partition au texte : Anaïs Nin ou le tombeau de Debussy », *Anglophonia / Caliban*, n° 11. Toulouse : Presses Universitaires de Toulouse le Mirail, 2002, 311-318.

———. « A Short Story in Rag(s), ou les avatars stylistiques d'un genre : 'Ragtime' d'Anaïs Nin », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n° 24. Paris : Université de Paris X-Nanterre, 2003, 11-24.

4. JOURNAUX ET MAGAZINES

A Café in Space: The Anaïs Nin Literary Journal, volumes 1 à 8, dirigés par Paul Herron. Troy, Michigan : Sky Blue Press, 2004-2011.

Anais: An International Journal, n° 1 à n° 19, dirigés par Gunther Stuhlmann. Los Angeles : Anaïs Nin Foundation, 1983-2002.

5. ÉTUDES PARTIELLEMENT CONSACRÉES À NIN

DEDUCK, Patricia Anne. *Realism and Reality in the Fictional Theory of Alain Robbe-Grillet and Anaïs Nin*. Washington : University Press of America, 1982.

HARMS, Valerie. *Stars in my Sky: Maria Montessori, Anaïs Nin, Frances Steloff*. New York : Walker & Co., 1976.

———. « Interaction and Cross-Fertilization: Notes on the Influence of Henry Miller on Anaïs Nin's Early Fiction », *Anais: An International Journal*, n° 4. Los Angeles : Anaïs Nin Foundation, 1986, 109-115.

NALBANTIAN, Suzanne. *Aesthetic Autobiography : From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin* [1994]. New York : St. Martin's Press, 1997.

C. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

1. LES ÉCRITURES DU MOI

1.1. Ouvrages

- BEAUJOUR, Michel. *Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- DIDIER, Béatrice. *Le Journal intime*. Paris : PUF, 1976.
- EAKIN, Paul John. *Living Autobiographically, How we Create Identity through Narrative*. Ithaca / London : Cornell University Press, 2008.
- GIRARD, Alain. *Le Journal intime*. Paris : PUF, 1963.
- GUSDORF, Georges. *Les Écritures du moi. Ligne de vie*, tome 1. Paris : Odile Jacob, 1991.
- . *Auto-bio-graphie. Lignes de vie*, tome 2. Paris : Odile Jacob, 1991.
- JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève : Droz, 1993.
- LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Éliane. *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1997.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique* [1975]. Paris : Seuil, 1996.
- . *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.
- . *Moi aussi*. Paris : Seuil, 1986.
- . *Les Brouillons de soi*. Paris : Seuil, 1998.
- . *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*. Paris : Seuil, 2005.
- et Catherine BOGAERT. *Un Journal à soi. Histoire d'une pratique*. Paris : éditions Textuel, 2003.
- LELEU, Michèle. *Les Journaux intimes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1952.
- MARCUS, Laura. *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester : Manchester University Press, 1994.
- MILON, Alain. *L'Écriture de soi : ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*. La Versanne : Éditions Encre Marine, 2005.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, troisième édition. Paris : Armand Colin, 2009.

- OLNEY, James (dir.). *Metaphors of the Self: the Meaning of Autobiography*. Princeton : Princeton University Press, 1972.
- . *Memory and Narrative, The Weave of Life-Writing*. Chicago : University of Chicago Press, 1998.
- SIMONET-TENANT, Françoise. *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris : Tétraèdre, 2004.

1.2. Articles

- DIDIER, Béatrice. « Les blancs de l'autobiographie », *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, dirigé par Jean-Claude Mathieu. Paris : Seuil, 1986, 137-155.
- GENETTE, Gérard. « Le journal, l'antijournal in R. Barthes », *Poétique. Revue de théories et d'analyses littéraires*, n° 47. Paris : Seuil, 1981, 314-322.
- LEJEUNE, Philippe. « Le journal au seuil de l'intimité », *Itinéraires, Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, n° 2009-4, dirigé par Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant. Paris : L'Harmattan, 2009, 75-90.
- . « Le journal comme “antifiction” », intervention au colloque « Diaris i Diataris », organisé par le département de philologie catalane de l'université d'Alicante, novembre 2005. Intervention disponible en ligne : <http://www.autopacte.org/Antifiction.html> ; consultée le 24 novembre 2010.
- RAYNAUD, Claudine. « Mise en crise de l'identité : l'écriture autobiographique d'Adrienne Kennedy », *Éclats de Voix*, dirigé par Christine Raguët-Bouvard. La Rochelle : Rumeur des Ages, 1995, 85-96.
- . « Under Scrutiny: Blueprints for Self-Writing », *Poetics Today*, n° 22 : 3. Durham : Duke University Press, 2001, 697-701.
- . « Julien Green ou le souvenir d'enfance en deux langues », *Littérature et Nation*, n° 24, *Littérature et Nation*, n° 24, actes du colloque « La langue de l'Autre ou la double identité de l'écriture », dirigés par Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers. Tours : Presses Universitaires Françaises Rabelais, 2001, 313-328.
- STAROBINSKI, Jean. « Jean-Jacques Rousseau, reflet, réflexion, projection », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11. Paris : AIEF, 1959, 217-230.

1.3. Conférences et cours

- COMPAGNON, Antoine. « Écrire la vie », série de cours au Collège de France, diffusée dans *Éloge du savoir*, France Culture, Archives Radio-France, décembre 2009-janvier 2010 ; enregistrement personnel.

KUNZ WESTERHOFF, Dominique, « *Le journal intime, méthodes et problèmes* » [2005], cours du département de français moderne de l'université de Genève. Cours disponibles en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/> ; consultés le 4 avril 2011.

1.4. Autobiographie et journal au féminin

AMSELLE, Frédérique. *Virginia Woolf et les écritures du moi. Le journal et l'autobiographie*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Present Perfect 3 », 2008.

BRODZKI, Bella et Celeste SCHENCK. *Life/Lines, Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca : Cornell University Press, 1989.

DONNELL, Alison et Pauline POLKEY. *Representing Lives: Women and Auto/biography*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000.

HEYDEN-RYNSCH, Verena von der. *Écrire la vie : trois siècles de journaux intimes féminins*. Paris : Gallimard, 1998.

HOGAN, Rebecca. « Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form », *Autobiography and Questions of Gender*, dirigé par Shirley Neuman. London : Cass, 1992, 95-107.

LEJEUNE, Philippe. *Le Moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*. Paris : Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1993.

SMITH Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington : Indiana University Press, 1987.

————— et Julia WATSON, (dir.). *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Madison : University of Wisconsin Press, 1998.

STANTON, Donna C. *The Female Autograph : Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago : University of Chicago Press, 1987.

VINCENT-ARNAUD, Nathalie. « “Living on the edge” / “in the lost spaces” : l'écriture d'Eva Figes à l'épreuve des limites dans *Tales of Innocence and Experience* (2003) », *Frontières, marges et confins*, dirigé par Corinne Alexandre-Garner. Paris : Presses Universitaires de Paris X, 2008, 151-160.

1.5. L'autofiction

BOGAERT, Sophie. « L'autofiction comme automutilation chez Duras, ou comment l'écrivain tue la femme », *Autofiction(s)*, actes du colloque de Cerisy (2008), dirigés par Claude Burgelin, Isabelle Grell, et Roger-Yves Roch. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2010, 165-186.

- COLONNA, Vincent. *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat dirigée par Gérard Genette. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.
- . *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris : Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je ?* Paris : Seuil, 2004.
- . *Autofiction - une aventure de langage*. Paris : Seuil, 2008.
- . « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », discours prononcé à l'université de Lausanne le 9 octobre 2009. Texte établi par Arnaud Genon et disponible en ligne : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-lautofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> ; consulté le 3 juin 2010.
- GRELL, Isabelle, Jean-Louis JEANNELLE, et Catherine VIOLLET, (dir.). *Genèse et autofiction*, actes du colloque de l'École Normale Supérieure (2005). Bruxelles : Academia-Bruylant, 2007.
- LECARME, Jacques. « Autofiction : un mauvais genre ? », *Autofiction et Cie*, actes du colloque de Nanterre (1992), dirigés par Jacques Lecarme, Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky. Nanterre : RITM Publidix, 1993, 234-249.
- MOUREY, Jean-Pierre. *Jorge Luis Borges: vérité et univers fictionnels*. Liège : Pierre Mardaga, 1988.
- PESSOA, Fernando. *Le Chemin du serpent, Essais et pensées*. Paris : Christian Bourgois, 1995.
- (Bernardo Soares). *Le Livre de l'intranquillité*. Paris : Christian Bourgois, 1999.
- . *Sur les hétéronymes*, traduction et préface de Rémy Hourcade. Le Muy : Éditions Unes, 1993.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris : Minuit, 1985.
- SCHMITT, Arnaud. *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses Universitaire du Mirail, coll. « Cribles », 2010.
- VINCENT-ARNAUD, Nathalie. « Autobiography in Disguise: Memory, Memories in Jean Rhys's *Fictional Works* », *Caliban*, XXXI. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1994, 123-131.
- WHITESIDE, Anna. « Autobiographie ou anti-autobiographie ? Le cas Barthes ». *Neophilologus*, n° 65. Dordrecht : Springer, avril 1981, 173-184.

2. CRITIQUE GÉNÉTIQUE ET MÉTHODOLOGIE

2.1. Ouvrages

- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Le Texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*. Larousse : Paris, 1972
- BIASI, Pierre-Marc de. *La Génétique des textes*. Paris : Armand Colin, 2005.
- CONTAT, Michel et Daniel FERRER, (dir.). *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris : Éditions du CNRS, 1998.
- DERAIS, François et Henri RAMBAUD. *L'Envers du journal de Gide et les secrets de la sincérité* (éd. augmentée). Paris : Le Nouveau Portique, 1952.
- FERRER, Daniel, et Jean-Louis LEBRAVE. *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*. Paris : Éditions du CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », 1991
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes*. Paris : PUF, 1994.
- HAY, Louis (dir.). *Les Manuscrits des écrivains*. Paris : Éditions du CNRS, 1993.
- (dir.). *La Naissance du texte*. Paris : Corti, 1989.
- VIOLLET, Catherine (dir.). *Genèse textuelle, identités sexuelles*, postface de Claudine Raynaud. Tusson : Éditions Du Lérot, 1997.
- . et Philippe LEJEUNE, (dir.). *Genèse du « Je », manuscrits et autobiographie*. Paris : Éditions du CNRS, 2000.
- et Claire BUSTARRET, (dir.). *Genèse, censure, autocensure*. Paris : Éditions du CNRS, 2005.
- et Véronique MONTÉMONT, (dir.). *Le Moi et ses modèles, genèse et transtextualités*. Louvain : Academia-Bruylant, 2009.

2.2. Articles

- BIASI, Pierre-Marc de. « La critique génétique », *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, dirigée par Daniel Bergez. Paris : Dunod, 1994, 5-40.
- . « Qu'est-ce qu'une rature ? », *Ratures et repentirs*, dirigé par Bertrand Rougé. Pau : Presses Universitaires de Pau, 1996, 17-47.
- CONSTANTIN, Danielle. « La rédaction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : la pièce de la mémoire », *Genesis*, n° 23, dirigé par Daniel Ferrer et Almuth Grésillon. Paris : Jean-Michel Place, 2004, 43-55.
- BOCKELKAMP, Marianne et HAY, Louis. « Comment décrire un manuscrit moderne ? », suivi de « Standard descriptif pour manuscrits modernes », *Cahiers de textologie*, n° 2. Paris : Minard, 1988, 39-68.

- FERRER, Daniel. « La toque de Clementis, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, *Enjeux critiques*, dirigé par Daniel Ferrer et Almuth Grésillon. Paris : Jean-Michel Place, 1994. Article disponible en ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14030> ; consulté le 3 juillet 2010.
- . « À propos d'une erreur de titre : variations philologiques, pragmatiques et (post)modernistes sur un mécanisme élémentaire de la répétition textuelle », *Répétition, répétitions : le même et ses avatars dans la culture anglo-américaine*, dirigé par Jean-Paul Régis. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 1991, 79-92.
- et Jean-Louis LEBRAVE. « De la variante textuelle au geste d'écriture variant », *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, dirigé par Daniel Ferrer et Jean-Louis Lebrave. Paris : Éditions du CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », 1991, 9-25.
- et Almuth GRÉSILLON, (dir.). *Genesis*, n° 32, *Journaux Personnel*. Paris : PUPS, 2011.
- . *Genesis*, n° 8, *Psychanalyse*. Paris : Jean-Michel Place, 1995.
- GRÉSILLON, Almuth. « Rature-silence-censure », *Le Sens et ses hétérogénéités*, dirigé par Herman Parret. Paris : Éditions du CNRS, 1991, 191-202.
- . « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », *Ratures et repentirs*, dirigé par Bertrand Rougé. Pau : Presses Universitaires de Pau, 1996, 48-60.
- MARTINES, E. « Hétéronyme, autocensure et genèse dans une correspondance de Pessoa », *Genesis*, n° 9, dirigé par Daniel Ferrer et Almuth Grésillon. Paris : Jean-Michel Place, 1996, 83-104.
- RAYNAUD, Claudine. « Censure éditoriale et autocensure dans l'autobiographie de Zora Neale Hurston », *Cynos*, volume 9. Article disponible en ligne : <http://revel.unice.fr/cynos/index.html?id=1274> ; consulté le 23 mai 2010.
- . « Mary McCarthy, Mémoires d'une jeune catholique », *Genèse du « Je », manuscrits et autobiographie*, dirigé par Philippe Lejeune et Catherine Viollet. Paris : Éditions du CNRS, 2000, 63-77.
- SIMONET-TENANT, Françoise. « Catherine Pozzi, le Journal comme laboratoire de l'œuvre », *Genesis*, n° 16, *Autobiographies*, dirigé par Daniel Ferrer et Almuth Grésillon. Paris : Jean Michel Place, 2001, 75-96.
- STAROBINSKI, Jean. « Approches de la génétique des textes », *La naissance du texte*, dirigé par Louis Hay. Paris : Corti, 1989, 207-212.
- VIOLLET, Catherine. « Autobiographie et disparition du "je". *Kinderheitmuster* de Christa Wolf », *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits*, « hommage à Louis Hay », dirigé par Almuth Grésillon et Michael Werner. Paris : Minard, 1985, 195-206.

———. « “La Confession d’une jeune fille”, aveu ou fiction ? », *Bulletin d’informations proustiennes*, n° 22, dirigé par Bernard Brun. Paris : Presses de l’École Normale Supérieure, 1991, 7-24.

3. L’ÉCRITURE AU FÉMININ

BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième sexe*, tome I [1949]. Paris : Gallimard, coll. « Folios essais », 1986.

BENSTOCK, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin : University of Texas Press, 1986.

CIXOUS, Hélène. *Entre l’Ecriture*. Paris : Des Femmes, 1986.

———. *Le Rire de la Méduse et autres ironies* [1975], préface de Frédéric Regard. Paris : Galilée, 2010.

——— et Mireille CALLE-GRUBER. *Hélène Cixous, photos de racines*. Paris : Des femmes, 1994.

IRIGARAY, Luce. *Speculum. De l’autre femme*. Paris : Minuit, 1974.

———. *Ce Sexe qui n’en est pas un*. Paris : Minuit, 1977.

ROBINSON, Sally. *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women’s Fiction*. Albany : State University of New York Press, 1991.

SULEIMAN, Susan Rubin. « (Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism », *Poetics Today*, n° 6 : 1, *The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives*. Durham : Duke University Press, 1985, 43-65.

4. THÉORIE LITTÉRAIRE

BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l’intimité* [1948]. Paris : José Corti, 1988.

———. *L’Eau et les rêves : essai sur l’imagination de la matière* [1942]. Paris : José Corti, 1965.

BARON, Christine et Catherine DOROSZCZUK, (dir.). *La Sincérité, l’insolence du cœur*. Paris : Autrement, 1995.

BARTHES, Roland. « La mort de l’Auteur » [1968], *Essais critiques*, tome IV, *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, 61-67.

———. *Le Degré zéro de l’écriture. Éléments de sémiologie*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

- . *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1973.
- . *S/Z*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1976
- . « Délibération » [1979], *Essais critiques*, tome IV, *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1984, 410-416.
- . *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- . *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1985
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Minuit, 1957.
- . *Histoire de l'érotisme*. Paris : Gallimard, 1976.
- BERGOUNIOUX, Pierre. *La Puissance du souvenir dans l'écriture*. Nantes : Éditions Pleins Feux, coll. « Auteurs en question », 2000.
- BOHN, Willard. *The Rise of Surrealism : Cubism, Dada and the Pursuit of the Marvellous*. Albany : State University of New York Press, 2002.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction* [1961]. Chicago : University of Chicago Press, 1983.
- BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* [1984]. Cambridge : Harvard University Press, 1992.
- CARROLL, David. *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1982.
- CAWS, Mary Ann, Rudolf KUENZLI et Gloria Gwen RAABERG. *Surrealism and Women*. Cambridge : MIT Press, 1991.
- CHILDS, Peter. *Modernism*. London et New York : Routledge, 2000.
- CLAREY, Jo Elley et Susan LOHAFFER. *Short Story Theory at a Crossroad*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989.
- COHN, Dorrit. *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil, 1981.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence* [1967]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1979.
- . *La Voix et le phénomène* [1967]. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009
- . *Le Monolinguisme de l'autre* [1996]. Paris : Galilée, coll. « Incises », 2006.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985.

- FARELL KRELL, David. *Of Memory, Reminiscence and Writing: On the Verge*. Indianapolis : Indiana University Press, 1990.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, tome I. Paris : Gallimard, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1966.
- . *Figures II*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1969.
- . *Figures III*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1972.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1983.
- . *Seuils*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1987.
- . *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 2004.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961]. Paris : Hachette, coll. « Pluriel », 1999.
- GRAUBY, Françoise. *La Création mythique à l'époque du symbolisme : histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*. Paris : Librairie Nizet, 1994.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genre littéraires*, préface de Gérard Genette. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading* [1976]. Baltimore : John Hopkins University Press, 1978.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.
- KAMUF, Peggy. *Signature Pieces: On the Institution of Authorship*. Ithaca : Cornell University Press, 1988.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 1997.
- LOUVEL, Liliane. *Texte Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.
- MARTENS, David. « L'exercice pseudonymique de l'autorité littéraire, un partage des voix contesté », *L'Autorité en littérature*, dirigé par Emmanuel Bouju. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, 237-249.
- MAYNÉ, Gilles. *Eroticism in Georges Bataille / Henry Miller*. Birmingham, Alabama : Summa Publication Inc., 1993.
- . *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture, application au domaine anglo-saxon*. Paris : Descartes & Cie, 2003.

- RICŒUR, Paul. *Temps et Récit*, tome I, *L'Intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.
- . *Temps et Récit*, tome II, *La Configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.
- . *Temps et Récit*, tome III, *Le Temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1985.
- REYNIER, Christine. *Virginia Woolf's Ethics of the Short-Story*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009.
- RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore : John Hopkins University Press, 2000.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fictions : Contemporary Poetics*. New York : Routledge, 1983.
- ROBERT, Marthe. *La Vérité littéraire*. Paris : Grasset, 1981.
- SALBAYRE, Sébastien et Nathalie VINCENT-ARNAUD. *L'Analyse stylistique, textes littéraires de langue anglaise*. Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 2006.
- SIGANOS, André (dir.). *Solitudes : écriture et représentation*. Grenoble : ELLUG, 1995.
- STAROBINSKI, Jean. *La Relation critique* [1970]. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001.
- TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de définition d'un genre », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 4. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1988, 7-62.

5. PSYCHANALYSE

- ALLENDY, René. *La Psychanalyse, doctrines et applications*. Paris : Denoël et Steele, 1931.
- ANDRÉAS-SALOMÉ, Lou. *Figures de femmes dans Ibsen, d'après ses six drames familiaux : Maison de poupée, Les Revenants, Le Canard sauvage, Rosmersholm, La Dame de la mer, Hedda Gabler* [1892]. Paris : Michel de Maule, 2007.
- BARBIER, André. « L'agir, l'acte et l'action en psychanalyse », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 51, n°4. Paris : PUF, 1987, 1101-1121.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Littérature et psychanalyse*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1978.
- . *Vers l'inconscient du texte*. Paris : PUF, 1979.
- . *Biographies du désir*. Paris : PUF, 1988.
- BERTIN, Celia. [1982] *Marie Bonaparte*. Perrin : Paris, 1999.

- BRÉDART, Serge et Martial VAN DER LINDEN, (dir.). « La récupération de souvenirs d'abus sexuels infantiles chez l'adulte », *Souvenirs récupérés, souvenirs oubliés et faux souvenirs*. Marseille : Solal, 2004, 13-17.
- CLÉRO, Jean-Pierre. *Le Vocabulaire de Lacan*. Paris : Ellipses, 2002.
- CHIANTARETTO, Jean-François (dir.). *Écriture de soi et psychanalyse*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- CHOUVIER, Bernard. « La création en couple : noyau pervers et scénarios narcissiques (Anaïs Nin et Henry Miller) », *Le Divan familial*, n° 9. Paris : In Press, 2002, 81-93.
- . « De l'intimité intrusée à l'intimité exhibée : la vie secrète d'Anaïs Nin », *La Perversion dans l'art et la littérature*, dirigé par Alberto Eiguier. Paris : In Press, 2007, 85-104.
- . « La psychanalyse au risque d'Anaïs Nin », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, *La Psychanalyse (sur)prise par l'art*. Toulouse : Érès, 2009, 127-143.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film, Theory, Psychoanalysis*. New York : Routledge, 1991.
- DUIJTSCHAEVER, Joris. « Een psychoanalytische benadering van verhalend proza : het motief van het kind », *Literatuur in Psychoanalytisch Perspectief*, dirigé par Henk Hillenaar. Amsterdam : Rodopi, 1990, 83-106.
- FREUD, Sigmund. « Esquisse pour une psychologie scientifique » [1897], *La Naissance de la psychanalyse*, traduction de Anne Berman. Paris : PUF, 1953, 363-367.
- . *L'Interprétation des rêves* [1900], traduction de Denise Berger. Paris : PUF, 1967.
- . *L'Homme aux rats : un cas de névrose obsessionnelle* [1909], suivi de *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense*, traduction de Samuel Jankélévitch. Paris : Payot, 2010, 7-69.
- . *Cinq psychanalyses* [1910], traduction de Marie Bonaparte. Paris, PUF, 1981.
- . « Zur Dynamik der Übertragung » [1912], *Gesammelte Werke*, Band 8, Frankfurt : S. Fischer Verlage, 2010, 349-372.
- . *Totem et Tabou* [1913], traduction de Samuel Jankélévitch. Paris : Payot, 1968.
- . « Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique » [1914], traduction de Samuel Jankélévitch, *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001, 81-186.
- . « Remémoration, répétition et perlaboration » [1914], *La Technique psychanalytique*, traduction de Anne Berman. Paris : PUF, 1953, 105-115.

- . « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse » [1915], *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de Marie Bonaparte et Mme Édouard Marty. Paris : Gallimard, 1933, 105-136.
- . *L'Inquiétante étrangeté* [1919] *et autres essais*, traduction de Marie Bonaparte et Mme Édouard Marty. Paris : Gallimard, 1985.
- . « Au-delà du principe de plaisir » [1920], *Essais de psychanalyse*, traduction d'André Bourguignon. Paris : Payot, 2004, 7-85.
- . *Névrose, psychoses et perversions* [1923], traduction de Jean Laplanche. Paris : PUF, 1985.
- FINNEY, Gail. *Women in Modern Drama : Freud, Feminism and European Theater at the Turn of the Century*. Ithaca : Cornell University Press, 1989.
- GALLOP, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca : Cornell University Press, 1982.
- GRINBERG, Léon. *Culpabilité et dépression*. Paris : Les Belles Lettres, 1992.
- HIRSCH, Mathias, *Schuld und Schuldgefühl, zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt* [2002]. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 2007.
- IOOSS, Filomena. « L'hétéronymie de Fernando Pessoa. "Personne et tant d'êtres à la fois" », *Psychanalyse*, n° 14. Toulouse : Érès, 2009, 113-129.
- JAEGER, Martha. « Psychology, Religion, and C.G. Jung », *Journal of Bible and Religion*, volume 24, n° 2. Oxford : Oxford University Press, avril 1956. Article disponible en ligne : www.jstor.org/stable/1458881 ; consulté le 12 janvier 2008.
- JUNG, Carl Gustav (dir.). *L'Homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964.
- . *Métamorphoses de l'âme et de ses symboles*. Genève : Librairie de l'Université Georg, 1973.
- KLEIN, Mélanie. *Le Transfert* [1952] *et autres écrits*, traduction de Claude Vincent. Paris : PUF, 1995.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-1955*. Paris : Seuil, 1978.
- . « La Chose freudienne ou le sens du retour à Freud », amplification d'une conférence prononcée à la clinique neuropsychiatrique de Vienne, le 7 novembre 1955, *Écrits*, tome I. Paris : Seuil, 1966, 401-436.
- . *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VII : L'Éthique de la psychanalyse, 1959-1960*. Paris : Seuil, 1998.
- . « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », *Le Séminaire, 1964-1965*, inédit disponible en ligne : <http://www.scribd.com/doc/29365129/Le-seminaire-Livre-XII-Problemes-cruciaux-pour-la-psychanalyse-1964-1965> ; consulté le 12 novembre 2009.

- . « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir » [1958], *Écrits*, tome II. Paris : Seuil, 1999, 739-764.
- . *Encore : Le Séminaire, livre XX* [1975]. Paris : Seuil, 1999.
- LAPLANCHE, Jean. « Notes on Afterwardsness », *Seduction, Translation, Drives*, dirigé par Martin Stanton and John Fletcher. Londres : Institute of Contemporary Arts, 1992, 219-224.
- . « Notes sur l'après-coup », *Entre séduction et inspiration : l'homme*. Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999, 57-66.
- . *Problématiques VI : L'Après-coup*. Paris : PUF, 2006.
- et Jean-Bertrand PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967]. Paris : PUF, 1997.
- LATHAM-KOENIG, Jacquemine. « Mythe, roman familial et refoulement », *Analyse Freudienne Presse*, n° 8. Toulouse : Érès, 2003, 37-46.
- MENAKER, Esther. « Otto Rank's Conception of the Will », *Journal of Religion and Health*, vol. 37, n° 1. Dordrecht : Springer, 1998, 9-13. Article disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/27511200> ; consulté le 3 janvier 2011.
- . *Otto Rank: A Rediscovered Legacy*. New York : Columbia University Press, 1982.
- MOSCONI, Nicole. « Rapport au savoir et différence des sexes », *Les Cahiers du CERFEE (Centre de Recherche Formation Enfance Education)*, n° 14, dirigés par Yveline Fumat et Leila Acherar. Montpellier : Presses de l'Université Paul Valéry, 1997, 183-205.
- M'UZAN, Michel de. « Le même et l'identique », *De l'art à la mort*. Paris : Gallimard, 1977, 83-97.
- POULET, Élisabeth. « Les doubles de Monsieur Personne – Fernando Pessoa » [2006], *La Revue des ressources*, dossiers « Littérature et folie », disponible en ligne : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article561> ; consulté le 14 avril 2010.
- RAGLAND-SULLIVAN, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. London: Croon Helm, 1986.
- RANK, Otto. *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*. Leipzig / Vienne : Franz Deuticke, 1912.
- . « Der Doppelgänger », *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*. Leipzig / Vienne : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919, 27-42.
- . *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse* [1924]. Giessen : Psychosozial-Verlag 2, 2007.

- . *Wahrheit und die Wirklichkeit, Entwurf einer Philosophie des Seelischen*. Leipzig / Vienne : Franz Deuticke, 1929.
- . *Kunst und Künstler, Studien zur Genese und Entwicklung des Schaffensdranges* [1932]. Gießen : Psychosozial Verlag, 2000.
- . *Life and Artist: Creative Urge and Personality development* [1932]. New York : Agathon Press, 1968.
- . *Don Juan* [1932] et *Le Double* [1919]. Paris : Petit Bibliothèque Payot, 1973.
- . *A Psychology of Difference*, dirigé par Robert Kramer, avant-propos de Rollo May. Princeton : Princeton University Press, 1996.
- . *Truth and Reality*. New York : Norton, 1978.
- RIVIERE, Joan. « Womanliness as a Masquerade » [1929], *Psychoanalysis and Female Sexuality, Classic and Contemporary Impact of Psychoanalysis on Female Sexuality*, dirigé par Hendrik M. Ruitenbeek. New Haven : New Haven College and University Press, 1966, 209-220.
- ROUDINESCO, Élizabéth. *Histoire de la psychanalyse en France – Jacques Lacan*. Paris : Le Livre de poche, coll. « La Pochotèque », 2009.
- . *Jacques Lacan, Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Paris : Fayard, 1993.
- et Michel PLON. *Dictionnaire de la psychanalyse*, troisième édition. Paris : Fayard, 2006.
- VIVÈS, Jean-Michel. « La vocation du féminin », *Cliniques Méditerranéennes*, n° 68, *Psychanalyse et langage*. Toulouse : Érès, 2003, 193-205.
- WIEDER, Catherine. *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris : Dunod, 1988.

6. INFLUENCES LITTÉRAIRES DE NIN ET COURANTS ARTISTIQUES

6.1. Une sélection

- AMIEL, Henri-Frédéric. *Du Journal Intime*, vol. 4, préface de Roland Jaccard. Bruxelles : Éditions Complexe, 1987.
- BARNES, Djuna. *Nightwood* [1936], introduction de T.S. Eliot. New York : New Directions Publishing, 1961.
- BRETON, André. *Manifeste du surréalisme* [1924]. Paris : Gallimard, 1963.
- BASHKIRTSEFF, Marie. *Mon Journal*, tome I. Montesson : Cercle des Amis de Marie Bashkirtseff, 1995.

- DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch. *Les Possédés* [1872]. Paris : Le Livre de Poche, 1977.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Poems*, texte établi par Peter Washington. Londres : Everyman's Library, coll. « Pocket Poets », 2004.
- GUÉRIN, Maurice de. *Le Cahier vert, journal intime de Maurice de Guérin*. Paris : Georges Crès, 1921.
- JAMES, Henry. *The Ambassadors* [1903]. Londres : Penguin Classics, 1987.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]. Londres : Penguin, coll. « Twentieth-Century Classics », 1996
- . *Ulysses* [1922], *The complete unabridged text as reset in 1961*. New York : Vintage International, 1990.
- LAWRENCE, David Herbert. *Women in Love* [1920], texte établi par David Farmer. Londres : Penguin Books, 1987.
- PEPYS, Samuel. *The Diary*, texte établi par Richard le Gallienne. New York : Modern Library, 2001.
- PROUST, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu*, volumes I, II et III. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954.

6.2. Henry Miller

6.2.1. Œuvres romanesques :

- MILLER, Henry. *Tropic of Cancer* [1934], introduction de Karl Shapiro. New York : Grove Press, 1994.
- . *Black Spring* [1936]. New York : Grove Press, 1963.
- . *Tropic of Capricorn* [1938]. New York : Grove Press, 1994.
- . *Max and the White Phagocytes*. Paris : Obelisk Press, 1938.
- . *Sunday After the War*. Norfolk : New Directions Publishing, 1944.

6.2.2. Correspondance et écrits critiques concernant Henry Miller

- . *Letters to Anaïs Nin*, texte établi par Gunther Stuhlmann. New York : Putnam's Son, 1965.
- FOWLIE, Wallace. *Correspondance privée de Henry Miller et Wallace Fowlie*. Paris : Buchet / Chastel, 1976.

———. *Climate of Violence : The French Literary Tradition from Baudelaire to the Present*. Londres : Secker and Warburg, 1969.

PERLÈS, Alfred. *My Friend Henry Miller*. Londres : Spearman, 1955.

TEMPLE, Frédéric-Jacques. *Henry Miller*. Paris : Régine Deforges, 1977.

WARRICK, Steve. « A Review of *Henry and June*, by Philip Kaufman », *Film Quarterly*, vol. 45, n° 2. Los Angeles : University of California Press, 1992, 32-34.

7. HISTOIRE, CIVILISATION ET ANTHROPOLOGIE

AUDOUIN-ROUZEAU Stéphane. « Une Enfant catholique dans la Grande Guerre, *Le Journal d'enfance* d'Anaïs Nin », *Chrétiens dans la Première Guerre mondiale*, dirigé par Nadine-Josette Chaline. Paris : Éditions du Cerf, 1993, 35-46.

——— et Annette BECKER. *14-18, Retrouver la guerre*. Paris : Gallimard, 2000.

DOUGLAS, Ann. *The Feminization of American Culture* [1977]. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1998.

FELSKI, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics : Feminist Literature and Social Change*. London : Hutchinson Radius, 1989.

GRANT, Michael. *Myths of the Greeks and Romans*. New York : New American Library, 1962.

HARDING, Margaret E. *The Way of All Women* [1933]. New York : C. G. Jung Foundation, 1970.

———. *Woman's Mysteries Ancient and Modern* [1935]. New York : C. G. Jung Foundation, 1971.

PICHON, Jean-Charles. *Histoire des mythes*. Paris : Payot, 1971.

WINOCK, Michel. *Les Années trente, de la crise à la guerre*. Paris : Seuil, coll. « Points Histoire », 1990.

———. *La France et les Juifs, de 1789 à nos jours*. Paris : Seuil, coll. « L'univers historique », 2004.

8. AUTOBIOGRAPHIES ET JOURNAUX D'ÉCRIVAINS

BESNERAY, Marie de. *Journal d'une fiancée*. Draguignan : C. et A. Latil, 1879.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Gallimard, 1975.

- DESMOULINS, Lucille. *Journal 1788-1793*, texte établi et présenté par Philippe Lejeune. Paris : Édition des Cendres, 1995.
- FRANK, Anne. *Het Achterhuis, dagboekbrieven 14 Juni 1942 - 1 Augustus 1944* [1947]. Amsterdam : Contact, 1981.
- GREEN, Julien. *Derniers beaux jours, Journal II (1935-1939)*. Paris : Plon, 1939.
- . *Le Miroir intérieur, Journal IV (1951-1954)*. Paris : Plon, 1955.
- LEIRIS, Michel. *L'Âge d'homme* [1939]. Paris : Gallimard, 1995.
- MC CARTHY, Mary. *Memories of a Catholic Girlhood* [1957]. New York : Harcourt Inc., 1976.

9. DIVERS

- AYCKBOURN, Alan. *Intimate Exchanges, a Play*. London : Samuel French, 1985.
- ARAGON, Louis. *Le Mentir-vrai. Nouvelles*. Paris : Gallimard, 1980.
- BERGSON, Henri. *L'Évolution créatrice* [1907]. Paris : PUF, 1959.
- CRUICKSHANK, John. « The Nature of Artistic Creation in the Works of Romain Rolland », *The Modern Language Review*, vol. 46, n° 3/4. Londres : Modern Humanities Research Association, juillet-octobre 1951, 379-387. Article disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/3719345> ; consulté le 12 mai 2009.
- DURAS, Marguerite. *Le Ravissement de la parole*. Paris : Anthologie INA/Radio-France, 1997.
- DURREL, Lawrence. *The Black Book* [1938]. Washington : Olympia Press, 2006.
- HAUGÉN, Einar. « Schizoglossia and the linguistic norm », *Georgetown University Round Tables on Language and Linguistics*, n° 15. Washington D.C. : Georgetown University Press, 1962, 67-73.
- HUTIN, Serge. *L'Alchimie*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999.
- LAPAIRE, Jean-Rémy et Wilfrid ROTGÉ. *Linguistique et grammaire de l'anglais* [1991]. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- LESSING, Doris. *The Golden Notebook* [1962]. New York : Harper Collins, coll. « Perennial Modern Classics », 1999.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini, essai sur l'extériorité* [1961]. Paris : Le Livre de Poche, 1987.
- MOORE, Marianne. *The Complete Prose*. New York : E. Sifton Books, 1967.

- NABOKOV, Vladimir. *Lolita* [1955], préface et notes de Alfred Apple Junior. London : Penguin, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich. « Gott ist tot », reprise de *Die Fröhliche Wissenschaft* [1882], *Also Sprach Zarathustra*. Stuttgart : Reclam, 2000, sections 108, 125, et 343.
- PHILLIPS, Adams. *On Flirtation*. London : Faber & Faber, 1994.
- RILKE, Rainer Maria. « Narziss » et « Narziss » [1913], *Die Gedichte*. Frankfurt : Insel Verlag, 2006.
- SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots*. Paris : Gallimard, 1985.
- TWAIN, Mark. *Goldsmith's Friend Abroad Again & On the Decay of the Art of Lying* [1885]. Gloucester : Dodo Press, 2008.
- VALÉRY, Paul. « Fragments du Narcisse » [1922], *Charmes*, édition commentée par Robert Monestier. Paris : Larousse, 1968.
- WILDE, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. Glasgow : Harper Collins, 1994.
- . *Salomé* [1891], préface et commentaires de Pascal Acquien. Paris : Flammarion, 1993.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own* [1929]. New York : Harvest / Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- . *Carlyle's House and Other Sketches*, introduction de David Bradshaw. Londres : Hesperus Press, 2003.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ALLENDY, René, 25, 37-38, 45, 69, 120, 128, 136, 138, 142, 145, 147, 226, 233, 261, 262, 267, 297, 299-300, 317, 334-336, 387-388, 394-396, 398, 400-410
AMIÉL, Henri-Frédéric, 83, 87-88, 172, 198, 232, 358-359
AMSELLE, Frédérique, 35, 51, 59, 70, 75, 77, 79, 81, 92, 129, 422
ARAGON, Louis, 114
ARTAUD, Antonin, 25, 27, 31, 76, 234, 288, 300-301, 364, 373, 400, 405, 412, 419
AUDOUIN-ROUZEAU, Stéphane, 60
AYCKBOURN, Alan, 146

B

BACHELARD, Gaston, 94, 365
BAIR, Deirdre, 35, 137, 302
BARNES, Djuna, 29, 30
BARTHES, Roland, 35, 91, 93-94, 100, 110-111, 115-118, 123, 131-132, 168-169, 196-197, 248, 365-366, 412, 427-428
BASHKIRTSEFF, Marie, 81, 113-114
BASTIDE, François-Régis, 53-54
BEAUVOIR, Simone de, 180
BECKER, Annette, 60
BEAUJOUR, Michel, 90-91, 106
BELLEMIN-NOËL, Jean, 427
BENSTOCK, Shari, 30, 34
BERGSON, Henri, 151, 298-299
BESNERAY, Marie de, 64
BOGNER, Inge, 66, 280-281, 290, 308
BOOTH, Wayne C., 145
BRADLEY, William Aspenwall, 142-143, 182, 190-191, 400
BRÉDART, Serge, 398
BRETON, André, 24, 65
BROOKS, Peter, 338
BUSTARRET, Claire, 37, 41, 113, 179, 266, 278, 381

C

CHILDS, Peter, 215, 342-343, 369
CHOUVIER, Bernard, 72, 137, 186
CIXOUS, Hélène, 38, 293-295, 426
CLÉRO, Jean-Pierre, 105, 151, 395
COLONNA, Vincent, 245-247
COMPAGNON, Antoine, 36, 256, 356, 358
CONSTANTIN, Danielle, 70
CONTAT, Michel, 37, 132
CRUICKSHANK, John, 265
CULMELL-NIN Rosa, 19, 20-21, 54-55, 85, 286, 382

D

DEBUSSY, Claude, 116
DERRIDA, Jacques, 21

DESMOULINS, Lucille, 102
DIDIER, Béatrice, 36, 50, 71, 77-78, 83, 103-104, 115, 135, 141, 165, 176, 186, 239,
356, 358, 386, 418, 420, 423
DOANE, Mary Ann, 133, 388, 393
DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch, 65
DOUBROVSKY, Serge, 244-245, 439
DOUGLAS, Ann, 287
DUIJTSCHAEVER, Joris, 334
DURAS, Marguerite, 78, 91, 426
DURREL, Lawrence, 24, 76, 191-192, 207, 212, 293, 305
DURREL, Nancy, 206

E

EMERSON, Ralph Waldo, 22-23
ERSKINE, John, 24, 38, 122, 236, 317

F

FERRER, Daniel, 37, 132, 161, 242, 251
FINNEY, Gail, 388
FOWLIE, Wallace, 101, 165, 418
FRANKLIN V, Benjamin, 39, 213, 238
FREUD, Sigmund, 26, 37, 58, 89, 104, 133, 151, 281-284, 329-331, 334, 339-340, 346,
350-351, 359-360, 388, 394, 396-399, 406
FRANK, Anne, 50-51

G

GALLOP, Jane, 398
GASPARINI, Philippe, 247-249
GENETTE, Gérard, 35, 38, 130, 149, 188, 241, 245-248, 347, 428
GRANT, Michael, 100-101
GRAUBY, Françoise, 104
GREEN, Julien, 76-77, 85, 182, 188, 244
GRÉSILLON, Almuth, 37, 39, 56, 88, 243, 248, 427
GRINBERG, Léon, 399-400
GUÉRIN, Maurice de, 232
GUILER, Hugh Parker, 22, 24, 41, 43, 70, 81, 94, 118, 122, 133, 135, 138, 142-144, 146,
149, 152-154, 156, 177-179, 201, 217-222, 233, 276-277, 279-280, 285, 297, 299-
306, 317-322, 388, 399, 402-403, 423
GUSDORF, Georges, 34-36, 77, 89-91, 165-166, 172, 357

H

HAMBURGER, Käte, 130, 149, 254
HARDING, Margaret Esther, 287, 291, 384-385
HARMS, Valerie, 38, 238
HERRON, Paul, 31, 35, 86, 212, 242
HINZ, Evelyn J., 11, 75, 184-185, 295, 351, 425
HIRSCH, Mathias, 281-282, 292
HOGAN, Rebecca, 167
HUTIN, Serge, 182

I

IBSEN, Henrik, 282, 347

IOOSS, Filomena, 120
IRIGARAY, Luce, 294-295, 392

J

JAEGER, Martha, 15, 37, 66, 287, 291
JAMES, Henry, 23
JOYCE, James, 35, 168, 216
JUNG, Carl Gustav, 37-38, 73, 221, 291, 330, 407, 413

K

KAFKA, Franz, 81, 164
KAMUF, Peggy, 124
KLEIN, Mélanie, 330
KUNTZ, Paul Grimley, 328
KUNZ WESTERHOFF, Dominique, 428

L

LACAN, Jacques, 38, 105, 110, 115, 151, 330, 351, 392, 394
LAPLANCHE, Jean, 38, 350-351
LATHAM-KOENIG, Jacquemine, 58
LAWRENCE, David Herbert, 24, 251
LECARME, Élianne, 245
LECARME, Jacques, 76, 113, 244-245, 248
LEIRIS, Michel, 37, 125, 356
LEJEUNE, Philippe, 20-21, 32-37, 40, 44, 67-69, 76, 94, 100, 102-103, 111, 113, 116-117, 123, 137, 148, 164, 168, 172, 175-176, 184, 192-200, 242-243, 245-249, 263, 266, 278, 420, 422, 424
LESSING, Doris, 120, 265

M

MAIRS, Nancy, 137, 155
MARCUS, Laura, 426
MCCARTHY, Mary, 129, 278
MENAKER, Esther, 331-332
MILLER, Henry, 8-11, 13, 23-27, 33, 40-46, 49, 69, 71-72, 76, 80-81, 86, 91, 93-94, 109, 113, 124-129, 135, 137-147, 149, 151-156, 165-185, 190-193, 200, 202-203, 206-207, 212-215, 217, 220-243, 250-271, 277, 280, 287-288, 293, 297-319, 338, 341, 345, 360, 374-380, 388-394, 399-404, 406, 410-411, 422
MILLER, June, 10, 25, 43, 69, 109, 125, 136-137, 139, 152, 171, 173, 179, 193, 206, 220-221, 226, 235-239, 257, 262, 271, 280, 289, 297, 300, 305, 317-323, 341, 376-380, 388-389, 392, 401, 409-411, 422
MIRAUX, Jean-Philippe, 123, 125, 137, 197, 356, 424
MOORE, Marianne, 40
MORÉ, Gonzalo, 27, 73-74, 81, 93-94, 106, 126, 156, 211, 215-219, 288, 302-303, 382, 390
MOSCONI, Nicole, 293
MOUREY, Jean-Pierre, 426
M'UZAN, Michel de, 353

N

NABOKOV, Vladimir, 124, 138
NIETZSCHE, Friedrich, 283, 314

NIN Y CASTELANOS, Joaquín, 19, 20-22, 24-26, 32, 42-43, 53, 56-62, 70, 80-81, 84-86, 93, 114, 120, 133, 142, 144, 146, 155, 157, 162, 185, 187, 193, 202, 207, 209-210, 227, 231, 240-242, 253-258, 260, 264, 270-271, 275-277, 281-286, 297-299, 303-307, 309-326, 328, 332, 368, 375-376, 380, 387, 389, 391, 397-399, 401, 405-406, 410, 421

NIN, Joaquín, fils, 75, 43, 284, 298

NIN, Thorvald, 19, 41, 200, 244, 249

O

OLNEY, James, 34-35, 104

P

PEPYS, Samuel, 85, 172

PERLÈS, Alfred, 129, 178, 191-192, 209, 237

PESSOA, Fernando, 73, 120, 121, 125

POLAC, Michel, 53, 54, 127

POLE, Rupert, 28, 43, 147, 193, 200, 215, 302, 377-380

POLLAK, Felix, 11, 31, 208, 212-213, 226, 228, 238, 250

POULET, Élizabeth, 121, 125

PROUST, Marcel, 15, 23-24, 35, 165, 168, 174, 191, 201, 345, 347, 349-350

R

RAGLAND-SULLIVAN, Ellie, 115

RANK, Otto, 9, 26, 37-38, 58, 72, 89-90, 94-97, 107, 124, 128, 134, 136, 147, 156, 188, 202, 209, 233, 240, 252, 275, 282, 296, 302, 305, 310, 319, 329-344, 349-350, 367, 373, 383, 385, 389, 396, 398, 401, 404, 406-410, 419

RAVEL, Maurice, 19, 57

RAYNAUD, Claudine, 35, 37, 85, 120, 129, 163, 182, 188, 278

RÉTIF de la BRETONNE, Nicolas, 355

REYNIER, Christine, 265

RICHARD-ALLERDYCE, Diane, 341, 375, 397

RICÈUR, Paul, 35, 130, 145, 148, 252, 254, 347

RILEY FITCH, Noël, 13, 22, 397

RILKE, Rainer Maria, 101

RIMMON-KENAN, Shlomith, 130, 163

RIVIERE, Joan, 391

ROBBE-GRILLET, Alain, 83

ROUDINESCO, Élizabeth, 38, 330, 350

S

SALBAYRE, Sébastien, 304

SÁNCHEZ, Eduardo, 49, 99, 100, 129, 154, 179-180, 301, 305-306, 317, 364, 388, 401, 410

SCHOLAR, Nancy Zee, 81, 357, 387

SEGUIN, Fernand, 26, 185, 223, 241, 269, 345, 369, 380, 411

SIMONET-TENANT, Françoise, 20, 35-36, 51-52, 54, 58-59, 63-66, 76-77, 85, 100, 113, 124, 162-166, 172, 186, 189, 198-199, 345, 355, 359, 422, 424

SMITH, Sidonie, 30, 34-35, 176-177, 426

SPENCER, Sharon, 23, 95, 98, 165, 263, 287, 290, 357-358, 366-367

STANTON, Donna, 176-177, 351

STAROBINSKI, Jean, 318, 440, 445, 448

STUHLMANN, Gunther, 11, 20, 25, 28, 42-43, 70, 147, 230, 280, 288, 303, 376-377

T

TEMPLE, Frédéric-Jacques, 25, 191-192, 237

TOOKEY, Helen, 30, 129, 156, 183, 185-186, 188, 341-342, 354, 357, 387, 390, 397, 412, 426

TWAIN, Mark, 22, 342

V

VALÉRY, Paul, 63, 101, 293, 431

VAN DER LINDEN, Martial, 398

VINCENT-ARNAUD, Nathalie, 99, 116, 210, 256, 304, 366-368

VIOLLET, Catherine, 35, 37, 41-42, 67, 113, 148, 164, 179, 198, 200, 241, 248, 266, 278, 381

VIVÈS, Jean-Michel, 392

W

WATSON, Julia, 34-35, 176-177

WHITESIDE, Anna, 116

WILDE, Oscar, 342-343

WINOCK, Michel, 264

WOOLF, Virginia, 28, 35, 51, 81, 92, 95, 130, 265, 428

INDEX DES NOTIONS

NOTIONS AUTOBIOGRAPHIQUES ET GÉNÉTIQUES

- AUTOPUBLICATION, 28, 39, 74, 97, 206
- AUTO PORTRAIT, 76, 90-92, 233, 248, 421
- AUTOFICTION, 36, 241, 244-249, 426
- CENSURE, 42, 55, 66-67, 113, 131, 147, 179, 212, 242-244, 258, 381, 418, 421
- autocensure, 37, 41, 81, 153, 179, 201, 234, 254, 256, 261, 266-267, 275, 307, 316, 378-379, 381, 421
 - caviardage, 369, 370
 - biffures, 172, 279, 303-304, 306, 311-312, 318-319, 367, 369, 377
- CONFESSIONS, 80, 107, 135, 164, 168, 286, 308, 329
- ÉCRITURE ET MÉMOIRE, 15, 69, 70, 85, 99, 109-114, 118, 123, 129-130, 142, 146, 165, 172, 174, 188, 209, 234, 238, 245, 265, 291, 325-326, 339, 345, 349-356, 360, 370, 398, 402, 424
- ÉCRITURE DU MOI ET SEXUALITÉ, 134, 232, 238, 260, 279, 287, 290-293, 304-305, 317, 324-327, 388, 398, 405, 411
- homosexualité masculine, 154
 - saphisme, 267, 317
 - viol, 154, 226, 398
- FICTIONALISATION, 40, 126, 130, 135, 149, 156, 206, 236, 246-247, 250, 442
- transformation du journal, 79, 114, 172-173, 178, 192, 201, 253, 269, 275, 280, 344, 386
 - transposition du journal, 32, 71, 96, 172, 178-179, 234, 249-250, 269, 326, 341, 359, 360
- LABORATOIRE D'ÉCRITURE, 7, 45, 51, 71, 82, 98, 104, 161, 173, 205, 230, 269, 338, 339, 408
- PORTRAIT, 42, 57, 76, 80, 89, 94, 115, 119, 135, 152, 207, 221, 234, 236-237, 266, 270, 276-278, 280-290, 298, 335, 388, 408-409, 428
- SINCÉRITÉ, 33, 34-35, 58, 81, 87-88, 103, 106, 108, 113-114, 123, 125-126, 137-139, 144, 150, 152, 184, 234, 256, 270, 404, 411, 429
- VÉRITÉ, 7, 34, 52, 58, 61, 81, 96, 111-114, 129-156, 174-175, 186, 194-197, 214, 221, 224, 237, 239, 247, 268-278, 298-300, 308, 340, 343, 350, 353, 362-363, 374, 387, 389-390, 405, 408, 412, 420-430
- vérité et imaginaire, 23, 58, 62, 105, 107-112, 115, 117-119, 120, 124, 135-136, 139, 142, 144, 148-149, 154, 171-172, 180, 198, 233, 245, 268-269, 300-301, 308, 311, 325, 337, 342, 344, 378-380, 387, 393, 401
 - conte de fées, 238, 390, 428
 - illusion, 66, 135-136, 171, 182, 184, 189, 255, 297-299, 387, 390, 392, 393, 411
 - mensonge, 22, 33-34, 42, 52, 70, 73, 111, 114, 128, 134-136, 138, 140-141, 143-145, 149-150, 153, 209, 257-269, 294, 296-305, 334-335, 341-342, 349-350, 363-364, 374, 382, 387, 389-391, 417, 428
 - demi-mensonge, 144, 297
 - demi-vérité, 144
 - faux journal, 7, 52, 138-157, 162, 179-181
 - mensonge vital, 298, 300
 - simulation, 120, 145, 184, 246, 304, 400, 405
 - tromperie, 389, 391

NOTIONS LITTÉRAIRES ET STYLISTIQUES

ÉROTISME, 29, 142, 143, 258, 286, 397, 411, 412
ÉCRITURE MUSICALE, 150, 210, 227, 260-265, 296, 315-316, 326-328, 342, 367-369, 372, 422-424
 basse continue, 324, 369
 écriture symphonique, 263, 326, 367, 385
 improvisation, 26, 368-369
 jazz, 367, 368-369
 rythme, 19, 130, 210, 368, 375, 382, 417, 422
INTERTEXTUALITÉ, 66, 196
MÉTADISOURS, 62, 113, 157, 162-163, 174, 188, 270, 278, 363, 408
MODERNISME, 30, 214, 215, 342, 369
MYTHE, 9, 15, 46, 58, 99-101, 104, 108-109, 134, 161, 175, 199, 272, 275, 278, 289, 310, 315, 321, 326, 334, 343-344, 389, 410, 428-429
POÉSIE, 26, 39, 51, 60-62, 94, 101, 182, 185, 237, 251, 289, 354
SURREALISME, 24, 65, 103, 104
SYMBOLISME, 104, 367, 400

NOTIONS PSYCHANALYTIQUES

APRÈS-COUP, 46, 337, 339, 350, 351, 352, 353, 355, 451
COMPLEXE D'ŒDIPE, 105, 281, 283, 284, 331, 334
COMPULSION DE RÉPÉTITION, 9, 347, 396, 399, 406
FEMME FATALE, 129, 171, 300, 387, 388, 390, 393, 396
INCESTE, 9, 32, 42, 101, 128, 134-137, 155, 187, 193, 207, 240, 263, 271, 275, 282-284, 306-318, 321, 324, 326-332, 335, 368, 377, 380-381, 397-399, 405, 417, 421
INTROSPECTION, 62, 72, 82, 94, 101, 102, 107, 171, 198, 336, 428
MATERNITÉ, 24, 54, 55, 71, 85, 99, 178-180, 196, 222-223, 286-292, 313, 314, 384
 fausse couche, 71, 88, 178, 181, 190, 195, 292, 355, 383, 384
MASCARADE DU FÉMININ, 133, 300, 391-393, 400
MULTIPLICITÉ DU MOI
 duplicité, 105, 117, 119, 121, 189, 291, 292, 310, 388
 fragmentation, 34, 86-89, 94, 100, 104, 126, 145, 156, 169, 171, 174, 182, 190, 199, 202-203, 214-215, 228, 238, 280-281, 304, 313, 315, 356, 376-377, 393-394, 402, 424-425
 hétéronymie, 73, 120-122, 124, 442
 langues et langues étrangères, 20, 35, 54, 67, 84-85, 120, 131, 180, 222-223, 226, 230, 298, 304, 366, 372, 391, 428
NÉVROSE, 73, 181, 267, 282, 331, 337
PERLABORATION, 339, 340, 346, 359-360
TRANSFERT, 208, 339, 346, 386, 400, 402
TRANSGRESSION, 272, 317, 386, 410
TRAUMATISME, 331, 350-351, 386
VOLONTÉ CRÉATRICE, 333, 341, 345
RÊVE, 37, 73, 93, 97-99, 103-104, 110, 112, 129-131, 162, 174, 198, 208-221, 226, 256, 265, 281, 285, 289, 305-308, 320-322, 338-344, 352, 372, 398, 409-413, 429

NOTIONS HISTORIQUES

ANTISÉMITISME, 229, 260-266

GUERRE, 27, 56, 61, 70, 143, 210-213, 268, 312

FÉMINISME, 34, 38, 81, 95, 99, 120, 132-133, 140, 176-177, 185, 211, 256, 291, 294-295, 376, 388, 391-394, 411, 418-419, 425, 426

RELIGION, 119, 261, 282, 286, 287, 311-316, 383

 catholicisme, 60, 260, 278, 286-287, 290, 311-313